

UDK: 821.581

COPYRIGHT ©: TINA ILGO

»Železna soba« kot osrednji simbol v Lu Xunovih novelah iz zbirke *Kriki*

Tina ILGO*

Izvleček

Pričujoči članek je analiza Lu Xunovih novel iz zbirke *Kriki*, ki je nastala na vrhuncu kitajskega duhovnega preporoda, med leti 1918 in 1922. Pri analizi izhajam iz predpostavke, da Lu Xunov koncept »železne sobe« predstavlja enega od osrednjih simbolnih elementov njegovega novelističnega opusa in posamezne novele povezuje v smiselno celoto ter izraža nek višji alegorični pomen.

Ključne besede: Lu Xun, *Kriki*, koncept »železne sobe«, moderna kitajska literatura

Abstract

The present article is an analysis of Lu Xun's short stories from the collection *Outcry*, which came into being at the culmination of the Chinese spiritual rebirth, between 1918 and 1922. I argue that Lu Xun's concept of the 'iron house' represents one of the central symbolic elements in his short story opus and connects individual stories into a meaningful whole that expresses a higher allegorical sense.

Keywords: Lu Xun, *Outcry*, the concept of the 'iron house', modern Chinese literature

* Tina Ilgo, mlada raziskovalka, podiplomska študentka na Oddelku za sociologijo in asistentka na Oddelku za azijske in afriške študije, Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani. E-mail: tina.ilgo@gmail.com.

1 Uvod

Lu Xun¹, eden največjih kitajskih pisateljev in oče moderne kitajske literature, je živel in ustvarjal na prehodu iz 19. v 20. stoletje. Rodil se je leta 1881, v času zatona mandžurske dinastije Qing, ki je dokončno propadla leta 1911. Kot mladenič je odšel študirat na Japonsko, kjer se je seznanil z zahodno medicino in zahodnimi literarnimi deli. Leta 1906 se je odločil, da se bo posvetil izključno literarnemu ustvarjanju ter skušal prek literature osveščati ljudske množice. Lu Xun, katerega dela so sinonim za moderno kitajsko književnost, je bil novelist, esejist, pesnik, prevajalec, družbeni kritik, glavni pobudnik gibanja za uveljavitev pogovornega kitajskega jezika v šolstvu in literaturi, priznan predavatelj, ustanovitelj, urednik in sodelavec številnih literarnih revij ter vnet zagovornik korenitih družbenih sprememb, ki jih je bila Kitajska na prelomu stoletja, razpeta med tujim imperializmom in domačimi vojnimi mogotci, še kako potrebna. Predvsem pa je bil »bojevnik duha«, humanist in individualist, ki je hrepenel po duhovni in miselni svobodi. Številnim mladim kitajskim pisateljem je pomagal na njihovi poti in jim bil za zgled. Umrl je v Šanghaju leta 1936.

Lu Xunove novele so večplastne, saj gre za zgodbo znotraj zgodbe, za »dvojni princip«, ki zahteva alegorično branje. Njegove novele je mogoče brati na vsaj dva, če ne tri različne načine, ki dopuščajo različne interpretacije. Prvi način je branje posamičnih novel kot realističnih pripovedi. Drugi način je branje, ki novel ne obravnava kot individualnih pripovedi, temveč kot medsebojno prepletene zgodbe, ki skupaj tvorijo meta-pomen, razkrivajo pisateljevo avtobiografijo, njegovo osebno nezavedno, odkrivajo pomembno obdobje v kitajski zgodovini, pričajo o kitajskih navadah, običajih, vrednotah in normah ter imajo izreden vpliv na oblikovanje ideje o kitajskem narodnem značaju, ki je deležen ostre kritike in postavljen pod drobnogled. Ta drugi način torej na eni strani vključuje zelo močan subjektivni ton, ki preveva tisto dimenzijo zgodb, ki razkrivajo Lu Xunova najgloblja čustva in občutke, njegove psihološke krize, dvome, njegovo nenehno razdvojenost med tradicijo in moderno, Vzhodom in Zahodom, brezbriznostjo in »norostjo« ter aktivnostjo in »pasivnostjo«

¹ Njegovo pravo ime je Zhou Zhanshu. V otroštvu, preden je nastopil formalno izobraževanje, se je preimenoval v Zhou Shurena. Takrat je spremenil tudi svoj vzdevek oz. stilsko ime iz Zhou Yushan v Zhou Yucai. Psevdonim Lu Xun je prvič uporabil leta 1918, ko je izšla njegova prva novela *Dnevnik nekega norca*. Znan je tudi pod psevdonomimom Ba Ren.

(»političnim aktivizmom« in »umikom pred svetom«, ki ustreza puščavniškemu umiku osamljenega posameznika); na drugi strani pa nam z veliko mero objektivnosti prek simbolike razkriva kitajsko kulturno in družbeno preteklost, ki je pomembno prispevala k oblikovanju Kitajske v Lu Xunovem času. Tedanja Kitajska se je, na prehodu iz 19. v 20. stoletje, znašla v nekakšnem družbenem, kulturnem in političnem vakuumu, ki se zdi kot »železna soba« brez oken in vrat. Javno in zasebno je v Lu Xunovih novelah medsebojno prepleteno in prežeto z enako travmo brezizhodnosti. Zasebna stiska izvira iz javne in je z njo tesno pogojena. Povprečnim množicam preživetje omogoča njihova nevednost, sposobnost prilagajanja, »suženjska narava« in ravnodušnost. Intelektualci se osmišljajo skozi politično in revolucionarno angažiranost, vendar na koncu vsi končajo kot prebujeni protagonisti v »železni sobi«. Preživetje jim omogoči zavestno in namerno zatekanje k pozabi ali k »norosti«.

Pričujoči članek se osredotoča na analizo Lu Xunovih novel iz zbirke *Kriki* (呐喊 *Nahan*), ki je nastala med leti 1918 in 1922, na vrhuncu kitajskega duhovnega preporoda, ki se je začel z literarno revolucijo leta 1917 in gibanjem 4. maja leta 1919. Pri analizi novel izhajam iz predpostavke, da Lu Xunov koncept »železne sobe« predstavlja enega od osrednjih simbolnih elementov in posamezne novele povezuje v smiselno celoto ter izraža nek višji alegorični pomen.

2 Lu Xunov koncept »železne sobe«

Alegorično branje Lu Xunovih literarnih del je bilo po mnenju luxunologa Leo Ou-fan Leeja spodbujeno z avtorjevo slavno metaforo »železne sobe« (铁屋子 *tie wuzi*). Lu Xun je koncept »železne sobe«, ki je osnova za njegovo pojmovanje družbenega, kulturnega in političnega stanja tedanje Kitajske, predstavil v predgovoru k njegovi prvi zbirki novel z naslovom *Kriki*. Metafora »železne sobe« naznanja njegovo nagnjenje k pisanju v prispodobah in je pomembno izhodišče za interpretacijo njegovih novel s simbolnega vidika. Avtor razlog, ki ga odvrta od ustvarjalnega pisanja,² poda v metaforični obliki. Lu

² Qian Xunatong je leta 1918 obiskal Lu Xuna z namenom, da bi ga prepričal, naj napiše prispevek za revijo *Nova mladina*. Lu Xun je svoj skepticizem v zvezi s tem podal skozi opis koncepta »železne sobe«.

Xun vstopa v leposlovni svet najprej skozi svoje predgovore, ki so globoko metaforični in ne dopuščajo ločnice med realnostjo in fikcijo, bodisi kar zadeva predgovor k zbirki njegovih novel *Kriki* ali k zbirki pesmi v prozi *Divje trave*. Skozi realnost že od zgodnjega otroštva dalje živi svoje leposlovje in ustvarja domišljijijski svet, v katerem kreira metafore, ki jih kot zrela osebnost nato premišljeno vključuje v literarna dela. Zato so njegova dela izrazito avtobiografsko obarvana. Njihov temelj so izkušnje iz otroštva, nezavedno vtisnjene globoko v spomin in kasneje racionalizirane, zgodovinsko in kulturno osmišljene ter umeščene v kontekst njegovega literarnega ustvarjanja. Ta literarni model temelji na precej elitistični drži, kot je kasneje spoznal tudi Lu Xun sam, in je zato prezahteven za povprečnega bralca ter na metaforični ravni popolnoma nedostopen neizobraženim ljudskim množicam, ki večinoma niso znale brati. Koncept "železne sobe" ne predstavlja zgolj uvoda v Lu Xunove novele, temveč služi kot rdeča nit avtorjevega celotnega literarnega opusa.

Predpostavljajmo, da obstaja železna soba brez oken in vrat, soba, iz katere se je praktično nemogoče rešiti. Zdaj predvidevajmo, da so v tej sobi v večini ljudje, ki trdno spijo. Kmalu se bodo vsi zadušili. Ali drugače povedano, mirno bodo zdrsnili iz globokega spanca v pozabo, prizanesena jim bo tesnoba, ki bi jo občutili, če bi se zavedli neizbežnega pogubljenja. Recimo, da bi se pojavil ti in spustil ogromno raketo ter prebudil nekaj tistih, ki samo dremajo. V tem primeru bi šli v smrt, zavedajoč se vsega, kar jih čaka. Ali bi rekel, da si tem ljudem napravil uslugo? (Lu 1956: 7)³

Železna soba je simbol za togo tradicionalno kitajsko kulturno in družbeno ureditev, ki omejuje ljudi do te mere, da se na koncu zatečejo k brezbriznosti kot edinemu načinu, ki jim omogoča preživetje; ravnodušnost in pozaba jih rešita nenehnega trpljenja. Pa vendar ni samo to, saj vsebuje tudi bolj splošen in filozofski pomen. Glede na to, da je zgornji citat odziv na specifično zahtevo po pisanju⁴, bi lahko rekli, da se v njem skriva neka namera. Avtorjevo pisanje se v tem primeru skorajda neizogibno prelevi v dejanje prebujenja. Gre za to, da bi spodbudil tistih nekaj individuumov, ki izstopajo iz povprečne množice in predstavljajo manjšino bistrournih reformatorjev in revolucionarjev, katerih nekonvencionalni pogledi pogosto naletijo na odpor in nerazumevanje s strani

³ Za originalni kitajski citat glej: Lu 1956.

⁴ Citat je namreč Lu Xunov odgovor na Qian Xiantongovo prošnjo, v kateri je le-ta izrazil željo, da bi Lu Xun prispeval novelo za njihovo novo nastalo revijo *Nova mladina*.

nevednih množic. Znotraj ideološkega diskurza v času gibanja 4. maja se zdi ta razlaga zelo verjetna. To je bil namreč čas, v katerem je Hu Shi podobo individualista označil kot »ljudskega sovražnika«. (prim.: Lee 1987: 86–87) Lu Xunu je bil osveščen individualist bliže kot nevedne ljudske množice, ki jih je skušal razsvetliti in jim približati resnico o dejanskem družbenem stanju. Metafora železne sobe opozarja na neprilagodljivost Kitajske svetovnim razmeram in njeno nesposobnost na področju transformacije družbenih, političnih in gospodarskih razmer. Poleg tega, da predstavlja tradicionalno Kitajsko, ki je izolirana in odmaknjena od drugega sveta in katere togi konfucijanski družbeni ustroj za ljudi ne pomeni nič drugega kot »železno sobo«, iz katere ni mogoče ubežati, hkrati predstavlja tudi temno in zamegljeno notranje duševno stanje ljudi. V širšem smislu se torej nanaša na Kitajsko kot celoto, v ožjem smislu pa na vsakega posameznika, ki trdno »spi«, in na njegovo najglobljo psiho.

Pri analizi citata pozornost vzbudi predvsem ločnica, ki ljudi razdeli v tri kategorije, in sicer na »trdno speče množice«, ki se ne bodo nikoli prebudile na »dremajoče«, ki bi se ob pomoči prebujenih morda lahko prebudili in na »manjšino prebujenih«, ki so soočeni z veliko dilemo – ukrepati ali ohraniti status quo. Avtorju so bliže »prebujeni«, saj utelešajo njegove lastne izkušnje in občutke. Teh nekaj prebujenih individuumov njihovo prebujenje obvezuje k temu, da skušajo zbuditi tiste, ki dremajo. Vendar pa so se, kljub vztrajnem prizadevanju, na koncu primorani soočiti s porazom in neodobravanjem. Prebujeni tako postanejo »samotarji«, nezmožni prebuditi speče množice. Edino, kar jim ostane, je bolečina, ki jo občutijo, ko se zavedo bližajoče se neizogibne smrti. Nihče od njih ne doseže zelenega cilja, saj zgubijo upanje, da bodo zmožni uničiti »železno sobo«. (p.t. 87) Qian Xuantongova replika na Lu Xunov koncept »železne sobe« ponuja potencialno možnost rešitve: »Vendar, če bi jih nekaj prebudil, ne moreš reči, da ne bi imeli nobenega upanja za rešitev iz železne sobe« (Lu 1956: 7). Qianov odziv omili Lu Xunov pesimizem, saj avtor na koncu prizna, da nikakor ne more popolnoma ovreči upanja, in na prijateljevo pobudo napiše prvo moderno kitajsko novelo, *Dnevnik nekega norca*, ki naj bi predramila pasivne množice, hkrati pa naj bi bila v uteho nerazumljenim in izoliranim »samotarjem«.

Kot sem omenila že zgoraj sta Lu Xunov realni in leposlovni svet tesno prepletena, zato lahko predpostavljamo, da njegov odgovor Qian Xuantongu sega že v leposlovni svet in predstavlja uvod v njegovo ustvarjalno delo ter kot tak ni popolnoma spontan, temveč skrbno premišljen. Avtor, kljub temu, da ne verjame v možnost rešitve iz »železne sobe«, s pisanjem, ki ponuja možnost osveščanja množic, izpolni moralno odgovornost do svojega ljudstva. Lu Xunov koncept »železne sobe« je pomemben za razumevanje vseh njegovih novel, saj v njih najdemo tipične primere zgoraj omenjenih kategorij ljudi, poleg tega pa je 'železna soba' kot simbol brezizhodnosti prisotna v večini novel in predstavlja rdečo nit v vseh zgodbah s tragičnim koncem.

3 Primeri koncepta železne sobe v novelah iz zbirke Kriki

3.1 Simbolna naracija v *Dnevniku nekega norca* kot izhodišče za analizo celotnega novelističnega opusa

Lu Xunova novela *Dnevnik nekega norca*, ki velja za prvo moderno kitajsko novelo, je bila prvič objavljena leta 1918. V njej avtor razkriva svojo anti-tradicionalno in anti-konfucijansko držo, ki je značilna za ikonoklazem v času literarne revolucije leta 1917 in za t. i. obdobje 4. maja, ki je dobilo ime po gibanju 4. maja iz leta 1919. Največji odklon od tradicionalne kitajske literature predstavlja izrazito subjektivni pogled in uporaba zahodnih literarnih modelov. *Dnevnik nekega norca* upravičeno velja za prvo in vrhunsko moderno kitajsko novelo. Tang Xiaobing je v članku Lu Xun's *Diary of a Madman and a Chinese Modernism* zapisal:

(Ta novela) ni moderna zgolj po »literarnem učinku«, ki je primerljiv z literarnim učinkom zahodne moderne književnosti, temveč tudi v nenavadno modernistični zavesti časa, ki ga predstavlja. (Tang 2000: 57)

Zgodba je napisana v obliki dnevnika, v katerem avtor uporablja pogovorni kitajski jezik in prvo-osebno naracijo, ki mu omogočata izraziti pogled, nasproten od javno in formalno sprejetega. Uvod v novelo je napisan v klasičnem kitajskem jeziku in predstavlja kritiko tradicionalnega kitajskega družbenega sistema: skozi uporabo jezika in skozi norčevo ozdravljenje, ki pomeni njegov ponoven zdrs v globok spanec. Klasični kitajski jezik za širše ljudske množice pomeni »železno

sobo«, ker jim onemogoča, da bi postali snovalci svoje lastne usode; njihova življenja so v rokah redkih učenjakov-uradnikov, ki so ravno tako ujetniki tradicije, zaradi strogo formaliziranega načina pisanja, ki se ga morajo držati. Zgodba kot celota je ostra kritika tradicionalnega kitajskega družbenega, družinskega, političnega in kulturnega sistema, znotraj katerega še posebej pomembno vlogo igrajo konfucijanstvo in razne vraževerne prakse, povezane z ljudskim vraževerjem in tradicionalno kitajsko medicino.

Leo Ou-fan Lee je narativno strukturo Lu Xunovih novel označil s pojmom »simbolna naracija« (Lee 1987: 65). Namerna diskrepanca med klasičnim in pogovornim jezikom namiguje na dejstvo, da je pogovorni jezik jezik »prebujenih posameznikov«. Zato norec svoj dnevnik piše v pogovornem jeziku, medtem ko avtor v uvodu, kjer opisuje pogovor med norčevim bratom, ki je zagovornik tradicionalnega reda, in piscem zgodbe, uporablja klasično kitajščino. »Manjšino prebujenih« torej pooseblja norec, medtem ko njegov starejši brat in vsi drugi, ki kujejo zaroto proti njemu, predstavljajo »trdno speče množice«. Lu Xun z uvodom uokviri zgodbo individualista in odpadnika znotraj zgodbe tradicionalnega družbenega reda, ki onemogoča spremembe: zgodbo o »norcu«, o uporniku proti sistemu, ki je že na samem začetku obsojena na propad. Lu Xun že v uvodu naznani norčevo ozdravitev in s tem nezmožnost rešitve iz »železne sobe«. »Moj brat je medtem na srečo ozdravel in je trenutno na poti v X, kjer se namerava potegovati za uradniško službo.« (Lu 2008: 9)⁵ V prvem delu dnevnika protagonist spozna, da v dolgem obdobju tridesetih let, ni bil sposoben spoznati resnice o svetu, v katerem živi; temnem svetu, kjer ljudje žrejo drug drugega.

Nocoj mesec lepo sveti.

Več kot trideset let ga nisem videl. Pogled nanj mi je srce napolnil z radostjo. Šele sedaj mi je postalo jasno, da sem zadnjih trideset let preživel v popolni temi. (Lu 2008: 10)

Z branjem norčevega dnevnika spremljamo proces, skozi katerega se razsvetljenje prebujenega posameznika spremeni v njegovo »železno sobo«. V drugem delu novele beremo: »Danes ni mesečine. Vem, da nekaj ni v redu.« (p.t. 10) V tretjem delu se norčeva agonija zaostri: »Ponoči ne morem spati.« (p.t. 11).

⁵ Vsi citati iz Lu Xunovih novel so vzeti iz knjige *Dnevnik nekega norca in druge zgodbe*, ki je bila prevedena iz kitajskega originala. Za originalne kitajske citate glej knjigo: Lu 1956: 3–139.

V šestem delu se svetloba sprevrže v popolno temo: »Temno je kot v rogu. Sploh ne vem, ali je dan ali noč.« (p.t. 16) V enajstem delu je prebujeni posameznik popolnoma oropan svojega glasu, svobode in upanja: »Sonce ni vzšlo in tudi vrata se niso odprla.« (Lu 2008: 21) Študijska soba, v katero je zaprt je rekonstrukcija »železne sobe«, ki ponazarja Kitajsko.

3.2 Novela *Zdravilo* – »železna soba« za masko praznoverja in vraževerja

Novela *Zdravilo* je prvič izšla maja leta 1919 v reviji *Nova mladina*, kmalu po izbruhu gibanja 4. maja, ki je bilo uperjeno proti odločitvi kitajskih predstavnikov na konferenci v Versaillesu leta 1919, ki je Japonski priznala pravico do Shandonga. *Zdravilo*, tako kot *Dnevnik nekega norca*, predstavlja rekonstrukcijo koncepta »železne sobe« in kaže na avtorjevo pripravljenost nenehnega vračanja k istemu motivu, ki predstavlja končno oviro na poti k modernizaciji Kitajske, tako v duhovnem kot v materialnem smislu. Osrednja tema teksta je družba, ki se ne uspe modernizirati, kar naredi novelo izredno moderno – moderen tekst izraža nezmožnost modernizacije. Leo Ou-fan Lee je v svoji knjigi *Voices from the Iron House* zapisal, da je izmed vseh Lu Xunovih novel »zdravilo nedvomno najbolj zapletena in simbolično obarvana zgodba« (Lee 1987: 65).

Na prvi pogled se zdi, da gre za realistično novelo o starem kitajskem paru, ki se s pomočjo vraževerja na vso moč trudi pozdraviti za jetiko umirajočega sina. Vsi sekundarni elementi v noveli namigujejo na propad, razkroj in smrt: čas dogajanja je jesen (po kitajski tradiciji obdobje, ko se izvajajo usmrtitve; čas, ko se narava pripravlja na počitek), temnomodro nebo (modra barva prinaša nesrečo), medel plamen svetilke (namiguje na konec luči, konec razsvetljenja), bolezen Xiaoshuana, smrt revolucionarja Xia Yuja, demonski pogledi ljudi na ulici, itd. Vsi ti elementi simbolizirajo brezizhodnost, nezmožnost preživetja v mestu »duhov«, ki ne le, da je zapisano smrti, temveč je že mrtvo, medtem ko se njegovi prebivalci tega ne zavedejo in se vedejo kot bi bilo mogoče kaj spremeniti. Novela prikazuje družbo, ki ni zmožna razbrati bistva in se namesto, da bi se osredotočala na »tekst med vrsticami«, vedno znova pusti zapeljati

absurdnim vraževernim praksam. Konec novele je enak začetku. V prvem delu novele zakonca Hua verjameta v čudežno moč v kri namočenega mantouja⁶:

Vsa njegova pozornost je bila uprta v zavojček, ki ga je stiskal k sebi, kot bi bil nosil edinega potomca desetih generacij nekega starega častitljivega klana. Sedaj, ko bo to življenjsko silo presadil v svoj lastni dom, ga bo povsod spremljala sreča. (Lu 2008: 36)

Med prvim in zadnjim delom novele se odvijajo vsi ključni dogodki, ki naznanjajo propad Kitajske in bi bili morali prebuditi speče množice: obglavljenje revolucionarja Xia Yuja, mrzlično pehanje za mantoujem, ki naj bi ozdravil Xiaoshuana, širokoustenje »kanibalsko« naravnane, grabežljivega in hipokritskega strica Kanga in končno Xiaoshuanova smrt. Vendar v zadnjem delu novele, namesto spoznanja, v ospredje zopet stopita vraževerje in praznoverje, ki ohranjata status quo in tradicionalni družbeni red. V zadnjem, četrtem delu novele, gospa Xia (mati revolucionarja) vrani pripisuje nek nadpomen:

Nebo si vse zapomni. /.../ Če si resnično tukaj in slišiš moje besede, potem naj tale vrana zleti na tvoj grob. Daj mi to znamenje! /.../ Obe ženici sta obstali sredi posušenih bilk in nepremično zrl v vrano. (p.t. 44).

Hkrati se gospa Hua (Xiaoshuanova mati) sprašuje:

Le kaj pomeni ta venček rdeče-belih rož? /.../ O, sin moj predragi! Po krivici so te umorili in tega še vedno ne moreš pozabiti. Še vedno si nesrečen zaradi tega in danes si mi hotel dati posebno znamenje, da bom tudi jaz vedela, kako je s teboj, kajne? (p.t. 43)

Smrt dveh sinov (tradicionalno in revolucionarno usmerjenega) ni v nobenem smislu pripomogla k spremembi miselnih vzorcev ljudi, niti ni v njih prebudila zavedanja o nujnosti spremembe. Njuna smrt simbolizira smrt Kitajske. Kot je v študiji z naslovom *Lu Xun's »Medicine«* zapisala Milena Doleželová-Velingerová, priimka obeh družin in obeh otrok, Hua in Xia, skupaj sestavljata zloženko Huaxia 华夏, ki je starodavno ime za Kitajsko. (prim. Doleželová-Velingerová v Goldman 1977: 229) Po Leejevi razlagi bolezen Xiaoshuana, ki je sin Kitajske, simbolizira katastrofalno psihično stanje kitajskega naroda (prim. Lee 1987: 66). Xiaoshuan mora v skladu s tradicionalno vraževerno prakso zaužiti kri

⁶ Kvašeni kitajski kruhek, pripravljen nad paro. (Rošker v Lu 2008: 35)

revolucionarja, ki je ravno tako sin Kitajske. V kri namočen hlebček je simbol ljudskega vraževerja, ki je bilo med preprostimi ljudmi, ki predstavljajo večino kitajskega naroda, na prelomu iz 19. v 20. stoletje, še vedno močno prisotno. Vraževerje v širšem pomenu predstavlja trdno oklepanje okorelih tradicionalnih vrednot in norm ter nezmožnost spremembe. V kitajski simboliki naletimo na dve različni vrsti krvi: sveža, rdeča kri, ki teče direktno iz žile, je simbol življenja, medtem ko temna kri (podobna menstrualni krvi) prinaša bolezen in nesrečo. Sveža kri je hrana za dušo in vsak predmet, poškropljen z njo pridobi magično moč (prim. Eberhard 1983: 42). S pomočjo zgornje razlage simbola krvi postane jasno, zakaj je stric Kang, ko je hlebček izročil Hua Laoshuanu, tako poudarjal, da je poškropljen s svežo, še toplo krvjo.

Zagotavljam vam, da bo ozdravljen! Sploh pa v primeru, da je to dejansko pojedel, ko je bilo še toplo! Mantou, prepojen s človeško krvjo, je popolnoma zanesljivo zdravilo za vsako vrsto sušice! (Lu 2008: 39)

Na simbolnem nivoju in v skladu z Lu Xunovim konceptom kanibalizma, mora tradicionalno vzgojeni otrok »požreti« revolucionarja, zato da bi preživel, umoriti napredno in moderno, da bi lahko ohranil tradicijo. Na koncu oba sinova umreta, umre tako tradicija kot moderna, umre Huaxia ali Kitajska. Osrednje sporočilo novele je, da tradicionalni sistem umira, hkrati pa Kitajska ni pripravljena na napredek, nove ideje in modernizacijo. Kitajska se je znašla v nekakšnem kulturnem in družbenem vakuumu, v »železni sobi«, iz katere ni rešitve. Tako tradicija kot revolucija sta zastrašujoči, kajti prva vodi v pogubo, druga pa v neznano. Novela se konča s srečanjem dveh žalujočih mam, ki ne razumeta, kaj se v resnici dogaja in nista seznanjeni z družbeno situacijo. Svojo žalost skušata omiliti z zatekanjem k vraževerju, ki je glavno sredstvo za ohranjanje statusa quo. Nobeni od obeh žensk se ni uspelo dokopati do bistva, spregledali sta simbole, ki presegajo vraževerje. Ti dve podobi po poti skupaj stopata iz pokopališča in predstavljata mračno prihodnost v globok spanec pogreznjene Kitajske. Vrana na samem koncu zgodbe, »ki je ravnokar razprla krila, se neslišno odlepila od veje in kot puščica naglo vzletela daleč proti obzorju« (Lu 2008: 44), simbolizira pot v neznano. Hkrati je izraz pesimizma kar zadeva prihodnost, saj ima tako v vzhodni kot v zahodni tradiciji negativen pomen in ponavadi predstavlja nesrečo in smrt. (prim. Doleželová-Velingerová v Goldman 1977: 230)

3.3 *Zgodba o kitah in nezmožnost ženske emancipacije*

Zgodba o kitah je izrazito avtobiografsko obarvana novela, četudi je Lu Xun nekatere dogodke potvoril, da bi jih kar najbolj smiselno umestil v kontekst zgodbe. Novela je bila prvič objavljena desetega oktobra leta 1920, natanko na obletnico Revolucije 1911, ki je pomenila konec zadnje dinastije Qing in ustanovitev Republike Kitajske. Osrednja tema je obujanje spominov povezanih s pomembnimi dogodki v kitajski zgodovini. Glavno sporočilo namiguje na to, da se je Kitajska brez prisile nezmožna in nesposobna spremeniti in modernizirati, ker je preveč globoko vpeta v okove tradicije. Celo tako pomemben dogodek kot je Revolucija 1911, je pomenil zgolj površinske, formalne spremembe v nazivih, medtem ko je družba ostala enako nazadnjaško naravnana kot je bila v dinastičnih časih. Idealisti, ki so verjeli v transformacijo Kitajske in so bili pripravljeni za svoje ideale umreti, so pozabljeni in zapuščeni končali v »ječi«.

Glavni protagonist novele je gospod N, ki ga avtor označi kot eno generacijo starejšega od naratorja. Oba, tako pripovedovalec, ki piše zgodbo, kot gospod N⁷, na monologih katerega temelji celotna novela, v resnici poosebljata avtorja samega, njegove izkušnje, občutke in prepričanja, ki so si mnogokrat kontradiktorna. Vprašanje, ki si ga zastavlja gospod N: »In kdo bi si mislil, da bo prišel dan, ko bom zaradi las trpel tudi sam?« (Lu 2008: 62), se nanaša na avtorja, ki je zaradi odstranitve mandžurske kite, ko je odšel študirat na Japonsko in zaradi umetne kite ter končno kratko pristrizanih las in zahodnega načina oblačenja, naletel na številne težave, zasmehovanje in obrekovanje. Življenjske izkušnje, ki jih podaja gospod N, se ujemajo z dogodki, ki jih je Lu Xun v resnici doživel:

Ko sem šel študirat v tujino, sem si odrezal kito. (Lu 2008: 62)

Takoj ko sem se znašel v Šanghaju, sem si kupil umetno kito. (p.t. 62)

Odvrgel sem umetno kito in se oblekel v zahodnjaško obleko. (p.t.)

Nekega dne se je v moji pisarni nepričakovano pojavila skupina študentov in naznanila: »Učitelj, odstrigli si bomo kite!« (p.t. 63)

⁷ Gospod N naj bi po mnenju Zhou Zuorena poosebljal Xia Huiqinga, Lu Xunovega nadrejenega na Ministrstvu za izobraževanje. (prim.: Tambling 2007: 50)

Lu Xun je idealist (gospod N pripovedovalca zgodbe označi kot idealista) in realist (predstavlja ga generacijo starejši in izkušeni gospod N) hkrati. Idealist ohranja upanje v boljšo prihodnost in skuša utišati glas realista, ki se zaveda, da tako kot propad dinastije Qing in ustanovitev republike nista prinesla nobenih resničnih sprememb, razen spremembe pričesk (Kitajci so si končno lahko odstranili kite), tako tudi dekleta, ki se bodo ostrigla na kratko v sistemu, v katerem se pod masko modernosti skriva globoko patriarhalno naravnana družba, ne bodo dočakala resnične neodvisnosti in enakopravnosti med spoloma. Na Kitajskem je zaradi vpetosti ljudi v okove tradicije in njihove ozkosrčnosti neznansko težko spremeniti narodnega duha. Ta nezmožnost spremembe predstavlja t. i. »železno sobo«. Nezmožnost uničenja »železne sobe« se v noveli *Zgodba o kitah* med drugim zrcali v nezmožnosti ženske emancipacije:

Zdaj pa idealisti hodite okoli in razglašate, da se mlada dekleta lahko ostrigejo na kratko, in jih s tem po nepotrebnem spravljate v nesrečo. Kaj pa naj bi sploh imele od tega? Saj vendar poznamo kar nekaj primerov, ko deklet zaradi prekratkih las niso sprejeli v šolo ali so jih iz nje celo izključili! Se borijo za reforme? Prav, a kje je potem njihovo orožje? Delale naj bi in hkrati hodile v šolo? Tudi prav, a kje so tovarne, v katerih naj bi delale? Bolje bi bilo, da se ne bi ostrigle. Raje naj se poročijo in delajo kot snahe! Srečne bodo samo, če bodo pozabile na kratke lase in vse, kar spada zraven. Če se bodo še naprej obremenjevale z govorancami o enakosti in svobodi, bodo vse življenje le trpele.« (Lu 2008: 64)

Koncept »železne sobe«, v kateri so zaprte tudi prebujene ženske, ki se borijo za enakopravnost in svobodo, se pojavi tudi v Lu Xunovem eseju *Kaj se zgodi, ko Nora zapusti dom?* iz leta 1923. Norina emancipacija se, tako kot norčevo prebujenje, spremeni v njeno prekletstvo.

S Hu Shijevim prevodom Ibsenove *Nore* je glavna protagonistka postala vzornica kitajskim ženskam, ki so hotele zrušiti tradicionalni model strogo hierarhične in patriarhalne družbene ureditve. Prevod tega literarnega dela je pomembno prispeval k gibanju za osvoboditev žensk, ki je na Kitajskem svoj vrh doseglo v dvajsetih letih 20. stoletja. Nora je postala simbol ženske emancipacije. Številne mladenke, ki so se iztrgale iz primeža tradicionalnih družin, so svoja dejanja opravičevala skozi Noro, ki je zaloputnila vrata pred lastno družino in družbo, kjer so prevladovali sebičnost, egoizem, hinavščina in strahopetnost. V imenu ljubezni so bile prekinjene tradicionalne poroke in ustvarjeni novi odnosi.

Za večino Nor, ki so izhajale iz generacije 4. maja, je bil glavni cilj začetno »dejanje odhoda«. Ko je Nora zaloputnila vrata za seboj, je bila njena emancipacija končana. Nihče se ni spraševal, kar se je vprašal Lu Xun: *Kaj se zgodi, ko Nora zapusti dom?* Moderna kitajska ženska, ki je v celoti zavrgla tradicionalno družbeno ureditev ter njene vrednote in norme, je bila nenadoma odvisna od same sebe. Lahko se je zatekla le k lastnim občutkom ali se prepustila nezanesljivim ljubezenskim razmerjem. Namesto, da bi se okrepila, jo je to spoznanje naredilo še bolj ranljivo. Taka ženska je bila nepripravljena na družbo, v kateri so imeli moški še vedno vso avtoriteto, moč in ugled. Njen upor se je kmalu prelevil v poraz. Evforija dvajsetih let 20. stoletja se je razblinila v tridesetih letih in večina romantičnih Nor se je odrekla pisateljski karieri. Nore so postale učiteljice in gospodinje. Lu Xun na zgornje vprašanje odgovarja:

Nora ima v resnici zgolj dve možnosti: lahko se prepusti razuzdanemu življenju ali se vrne domov k možu. To je natanko tako kot v primeru ptiča v kletki: seveda v kletki ptič nima nobene svobode, vendar če zapusti kletko, bo zunaj naletel na sokole, mačke in druge nevarnosti; če pa so mu v ujetništvu zakrnela krila in je pozabil, kako leteti, nedvomno ne more nikamor. (Lu 2003: 86)

Brez ekonomske neodvisnosti in enakovrednega statusa z moškimi je lahko Norina emancipacija v najboljšem smislu pomenila le romantični pogled na življenje in končno iluzijo. V nadaljevanju eseja Lu Xun opozori na možnost prekletstva, s katerim so se primorani soočiti mnogi »prebujeni«.

Najbolj boleča stvar v življenju je, kadar se prebudimo iz sanj in ne najdemo izhoda. Sanjači so srečni ljudje. Če ne vidimo izhoda, je najpomembnejše, da ne zbudimo spečih. (p.t. 87)

Povezanost vseh Lu Xunovih leposlovnih del se kaže tudi v njihovem medsebojnem prepletanju. V eseju *Kaj se zgodi, ko Nora zapusti dom?* Lu Xun citira isti Arcibašev stavek kot v noveli *Zgodba o kitah*: »Sinovom in vnukom teh ljudi obljubljate zlato dobo, toda kaj jim lahko ponudite tukaj in zdaj?« (Lu 2008: 65; Lu 2003: 87)

Tisti, ki prebujajo dremajoče in speče, na svojih plečih nosijo ogromno odgovornost, ki kasneje v njih lahko zbudi nepopravljiv občutek krivde. Zato prebujanje nujno zahteva predhodni premislek o možnosti ali nemožnosti rešitve iz »železne sobe«. Prebujenje je smiselno zgolj v primeru potencialne rešitve,

kajti v nasprotnem primeru prinaša neizbežno pogubljenje in še večje trpljenje. Ključno vprašanje je torej: Ali je mogoče spremeniti status quo? In ali bo sprememba pomenila začetek boljše prihodnosti že za časa generacije, ki bo spremembo sprožila? Zaključek tako eseja kot novele je skoraj popolnoma identičen: »Dokler Stvarnikov bič ne zamahne po hrbtu Kitajske, bo ostala taka, kot je vedno bila – niti dlake na svojem telesu ne bo premaknila po nepotrebnem. (Lu 2008: 65; Lu 2003: 92)

Kitajci se lahko spremenijo zgolj pod prisilo, kadar jih k temu pripeljejo zunanje okoliščine, ravno tako kot so napredno naravnane intelektualca (Lu Xuna, gospoda N in dr. Hondo) pripravljeni psovati, ga žaliti in obrekovati toliko časa, dokler si le-ta ne pomaga s palico.

Ko sem študiral na Japonskem, sem bral časopisni članek o nekem doktorju Hondi, ki se je vrnil s popotovanja po Maleziji in Kitajski. Nekdo ga je vprašal: »Kako ste se sploh znašli, ko pa ne govorite tamkajšnjih jezikov?« Dr. Honda je dvignil palico in odgovoril: »To je njihov jezik. Odlično ga razumejo.« Nad člankom sem bil še dolgo ogorčen, toda kdo bi si mislil, da bom nekega dne sam počel isto! Še huje pa je, da so ljudje, ki so me takrat preklinjali, govorili isti jezik kot jaz. (Lu 2008: 63)

3.4 *Beli lesk* – »železna soba« v preobleki tradicionalnega kitajskega izpitnega sistema

Novelo *Beli lesk* je Lu Xun napisal leta 1922. Dogajanje je postavljeno v obdobje pred propadom zadnje dinastije Qing leta 1911, kar je moč razbrati zgolj iz omembe »sedmih malih repkov« (p.t. 165), ki bingljajo iz deških glav.⁸ *Beli lesk* je tragična zgodba o Chen Shichengu, katerega sanje o tem, da bo postal uspešen uradnik/učenjak, se vedno znova razblinijo, vsakič ko pade na državnih uradniških izpitih. Njegov šestnajsti neuspeh ga dokončno potolče. Lu Xun na eni ravni, ki sovpada s tradicijo kitajskega izpitnega sistema, opisuje propad človeka, ki se na vso moč trudi, da bi v življenju uspel in bi se iz položaja nepomembnega učitelja povzpел do elitnih krogov tedanje kitajske družbe.

⁸ V obdobju dinastije Qing so na Kitajskem vladali Mandžurci. Kitajci so morali v znak ponižanja na temenu nositi kite, ki so dobile slabšalno ime »prašičji repki«.

Začetki kitajskega izpitnega sistema segajo v čas dinastije Han, medtem ko so izpiti postali resnično učinkoviti v dinastiji Tang. Med obdobjem od dinastije Tang do Qing so jih za nekaj časa opustili in jih preoblikovali, četudi je jedro vedno ostalo enako. Glavno izpitno gradivo, ki so ga morali kandidati do potankosti poznati je vsebovalo *Štiri knjige* in *Pet klasikov*, skupaj s številnimi komentarji. Pred Guanxujevimi reformami leta 1898 je na izpitih prevladoval t. i. osem-delni esej, ki je moral biti napisan v strogo formalizirani obliki. K izpitu je lahko pristopil vsakdo, vendar so bili pogoji za uspešno opravljen izpit izredno visoki. Izpiti so potekali najprej na lokalni, nato na okrajni in provincijski ravni ter nazadnje v prestolnici. Mesto državnega uradnika je bilo izredno težko dosegljivo in je zahtevalo leta naporenega študija. Pred tridesetim letom starosti je bilo skoraj nemogoče doseči najvišji položaj, saj so izpite izvajali le vsake tri leta. Mnogi, na nižjih ravneh sicer uspešni kandidati, so uradniške položaje zasedli šele na stara leta. Izpitni sistem je poleg številnih prednosti prinašal tudi slabosti. Medtem ko je nepomembnim učenjakom omogočal dostop do administrativne moči, je hkrati povzročal številne frustracije in zagrenjenost. Nepopustljiv sistem je za inteligentne ljudi pomenil priložnost, da poglobijo svoje znanje, vendar pa je nefleksibilnost, značilna za enoten sistem na tako obširnem območju povzročila, da mnogim nadarjenim posameznikom pri opravljanju izpita ni uspelo zadostiti vsem pogojem, kar je številnim uničilo kariero in življenje na sploh. Celo o Taipingškem uporuh lahko deloma (v zelo majhnem procentu) govorimo kot o posledici neuspeha na državnih izpitih, saj se je vodji upora konfucijanski državni sistem uprl ravno zaradi njegovega štirikratnega neuspeha na uradniških izpitih. Neuspeh pri opravljanju državnih uradniških izpitov je nenehno ponavljajoča se tema v kitajski literaturi. Slavnega pesnika iz dinastije Tang, Du Fuja, je neuspeh na cesarskih izpitih leta 736 stal njegove uradniške kariere in ga usmeril v pesniške vode. Veliki kitajski romanopisec Cao Xueqin je roman *Sanje v rdeči sobi* napisal po tem, ko se je njegova uradniška kariera izjalovila. Med znanimi kitajskimi pisatelji, ki so bili neuspešni na državnih uradniških izpitih, je morda eden najbolj prizadetih Pu Songling, ki se je štirideset let trudil prilesti po lestvici navzgor. Njegova frustracija v zvezi s tem je razvidna v njegovih delih. (prim. Crozier 2002)

Tema kitajskega uradniškega izpitnega sistema je vzeta iz tradicionalne kitajske literature, vendar tekst zahteva večkratno branje, ki daje vpogled v druge, globlje in daljnosežnejše ravni teksta, ki presegajo realizem. Mestoma docela

surrealistično zasnovana zgodba se opira na simbolne elemente, ki poleg frustracij, ki jih je povzročal izpitni sistem, med vrsticami razkriva kritiko tradicionalnega kitajskega sistema kot celote, skupaj z vsemi pomanjkljivostmi, ki Kitajsko ovirajo na poti k modernizaciji in ki nakazujejo na popolno razčlovečenje, rezultat katerega je norost in končno smrt. Razčlovečenje, ki je glavna tema Lu Xunovih novel, daleč presega okvir, v katerega so zgodbe umeščene – Kitajsko 19. in 20. stoletja. Že na samem začetku zgodbe se pojavijo številni simbolni elementi, ki nakazujejo, da se življenje Chen Shichenga bliža neizbežnemu koncu.

Čeprav je zgodaj odrinil od doma, je bilo že čez poldne, ko se je Chen Shicheng vrnil domov iz kraja, kamor je odšel prebrat seznam kandidatov, ki so uspešno opravili okrajni izpit. (Lu 2008: 163)

Tambling je v knjigi *Madmen and Other Survivors* opozoril na simbolizem popoldneva, ki je dodatno poudarjen z omembo Chen Shichengovih »kratkih in osivelih las«, skozi katere je zapihal veter, in letnega časa – zgodnja zima (zgodnje zimsko sonce 初冬的太阳). Vzporednica med letnim časom in zunanjo podobo človeka in njegove starosti se pogosto pojavlja že v klasičnih kitajskih pesmih (npr. jesen pomeni minljivost, staranje). Chen Shicheng je »produkt« sistema, ki je nečloveški, mehaniziran in ki je kot tak zapisan smrti. Po zadnjem neuspehu na izpiti se začne pospešen propad glavnega protagonista.

Prihodnost, ki jo je dan za dnem tako skrbno načrtoval v svojih mislih, se je spet sesula kot mokra pagoda iz sladkorja... Z nenavadnim občutkom razkroja telesa se je Chen nezavedno zasukal in se razočarano podal po poti, ki je vodila nazaj k njegovemu družinskemu posestvu. (p.t. 164)

Shichengova prihodnost v simbolnem smislu predstavlja prihodnost Kitajske, razkroj njegovega telesa pa psihični in fizični razkroj vsakega posameznika, ki postane žrtev razčlovečenega sistema. Victor Vuilleumier je v znanstveni razpravi z naslovom *The Writing of the Torn Body in Modern Chinese Literature*, zagovarjal tezo, da je ena od značilnosti Nove kitajske literature iz republikanskega obdobja (od 1911 do 1949) »zapis raztrganega telesa«. »Raztrgano telo« je splošen izraz, ki zajema množico literarnih tem, opisov, naracij in dojemanj bolnih ali pohabljenih teles. Obseg te definicije ni omejen zgolj na telesne oziroma fizične elemente, saj opis »raztrganega telesa« deluje predvsem kot znak. V tekstih t. i. nove literature se pojavlja kot metafora za

človekovega duha: lahko se nanaša na posameznika in njegovo subjektivnost ali na kolektivnega duha, na primer na »narodni značaj«. (prim. Vuilleumier 2010: 1) Chen Shichengovo »raztrgano telo« simbolizira njegovo duševno stanje, ki se stopnjuje vse do končne norosti. Novela je študija o shizofreniji in opozarja na nekaj še bolj osamljenega kot je osamljenost norca v *Dnevniku nekega norca*, saj se zmagovalna imena na izpitni tabli spreminjajo v glave, ki protagonista »dušijo«. Glasovi, ki jih sliši, prihajajo iz njega samega – izvijajo se iz njegove notranjosti – kot razdvojene osebnosti, ki se hkrati smeji in je prizadet, zaradi tragične usode. V nadaljevanju Lu Xun omeni »zamegljene in nerazločne predmete /.../ – ostanke njegove prihodnosti, ki so ležali tam kot razsuta sladkorna pagoda, prihodnosti, ki se je širila in rasla, vse dokler ni prerasla čez vse ostale poti pred njim.« (Lu 2008:166) S ponavljanjem (razsuta pagoda se v noveli večkrat pojavi) kot eno izmed glavnih slogovnih značilnosti Lu Xunove tehnike pisanja avtor poudari pomembne izseke v noveli. Poleg »razsute pagode« Lu Xun ponovi še en element. Chen Shicheng se pod vplivom blaznosti, ki ga je doletela, mrzlično loti izkopavanja namišljenega družinskega zaklada. »Kraj, kjer naj bi bil zakopan zaklad, je skrit v teple uganki: Obrni se na levo, obrni se na desno, korak nazaj, korak naprej, srebra in zlata nakoplji si brez mej.« (p.t. 167) Shicheng poleg prividov začne slišati tudi glasove: »Obrni se na desno, obrni se na levo...«, ki kažejo na stopnjevanje njegove blaznosti. Uganka na simbolni ravni izraža nemoč premika, nezmožnost spremembe in status quo, ki je prisoten v večini Lu Xunovih novel. Hkrati spominja na koncept »železne sobe«. Chen Shicheng namreč ne more pobegniti, njegova norost in smrt je v sistemu, ki proizvaja blaznost, neizbežna.

Konec novele je tragičen in izraža brezizhodnost. Chen Shicheng pod vplivom glasu, ki ga vodi v smrt, zapusti dom. Olje v svetilki se potroši ravno v času, ko glavni protagonist zapusti zahodna vrata - tema, ki je posledica ugaslega plamena, pomeni smrt. Tako kot v noveli *Resnična zgodba o A Qju* je v zaključnem delu zgodbe pozornost usmerjena k tistemu, kar je povedano po protagonistovi smrti in na simbolni ravni izraža bolno stanje kitajskega naroda. Našli so golo telo mrtveca, ki ni bilo identificirano. Neidentificirano telo v prenesenem pomenu izraža izgubo identitete – tradicija je zavrnjena, medtem, ko se moderna kitajska identiteta še ni izoblikovala.

Bilo je truplo moža petdesetih let, »srednje rasti, bledega in golobradega, ki je bil povsem gol. Lahko bi bil tudi Chen Shicheng. A ker se nobenemu od njegovih sosedov ni dalo pečati s tem, da bi si ga šel ogledat, in nobenemu sorodniku identificirati in ga prevzeti, ga je, potem ko so lokalne oblasti določile vzrok smrti, šerif zakopal. Vzrok smrti je bil nedvoumen in tatvina mrtvakove obleke povsem običajen pojav, zato je bil sum na zločin proglašen za neupravičen. Po pravici povedano, so po njegovi smrti ugotovili, da je še živ padel v vodo in se nedvomno še nekaj časa pod vodo boril za življenje – saj so pod vsemi njegovimi štirimi nohti našli ostanke blata z rečnega dna. (Lu 2008: 170)

Konec novele je nejasen. Nikoli ne izvemo ali je mrlič, ki so ga našli v jezeru Wanliu v resnici Chen Shicheng – telo ni identificirano, ker se vaščanom in sorodnikom zdi nepomembno, kdo je umrl, kar kaže na popolno brezbržnost družbe in hkrati na prikrivanje vsakršnih dokazov (vzrok smrti je bil nedvoumen), ki bi lahko zamajali vladajoči sistem in posegli v trenutni status quo. Razkrinkanje »zločincev« je nemogoče, ker so vsi – zavedno ali nezavedno – vpleteni v kanibalsko zaroto. Abnormalnost družbe je izražena tudi skozi dejstvo, da tatvina mrtvakove obleke velja za povsem običajen pojav. Ne glede na to, ali je Chen Shicheng napravil samomor, ker ni več prenesel shizofreničnih blodenj, ki so ga preganjale, ali je po nesreči padel v jezero ali pa ga je kdo utopil, ker mu je želel izmakniti obleko, je jasno, da je posredni krivec za njegovo smrt sistem, ki normalnega, ambicioznega in vedoželjnega človeka najprej naredi za grabežljivca, nato pa ga pahne v blaznost, ko ga sooči s spoznanjem, da nikoli ne bo dosegel zadanega cilja. Posameznik, zaradi grozних pritiskov, ki jih je deležen, znotraj samega sebe začne graditi »železno sobo«, ki ga vse bolj utesnjuje, dokler ga končno ne zaduši.

4 Sklep

Koncept »železne sobe« v Lu Xunovih novelah se razkriva neposredno ali posredno: v *Dnevniku nekega norca* »železno sobo« v fizičnem smislu predstavlja študijska soba, v katero je norec zaprt, v duhovnem smislu pa nastopa v preobleki kanibalske narave ljudi in v njihovi nesposobnosti preseganja le-te, v noveli *Zdravilo* jo pooseblja globoko zakoreninjena tradicija, ki vključuje praznoverje in vraževerje ter ljudem onemogoča jasen vpogled v družbeno stvarnost, v *Zgodbi o kitah* se pojavi v obliki nezmožnosti ženske emancipacije, v

Belem lesku pa jo nadomesti togi tradicionalni kitajski izobraževalni sistem, ki vodi k številnim frustracijam in končno k blaznosti. Koncept »železne sobe« pa se ne nanaša zgolj na družbo kot celoto, temveč tudi na vsakega posameznika in njegovo najglobljo psiho. V noveli *Rodni kraj*, ki ravno tako sodi v Lu Xunovo zbirko novel *Kriki* se prelevi v »neprehoden zid«, ki z leti zraste med pripovedovalcem in njegovim najboljšim prijateljem iz otroških let, Runtujem: »Le kdaj je med nama zrasel tako velik in mogočen, tako neprehoden zid?« (Lu 2008: 87) /.../ In vendar sem imel občutek, kot bi me iz vseh strani obkrožali visoki zidovi, ki so me ločili od vseh drugih ljudi in v meni vzbujali moreč občutek nekakšne nerazumljive teže.« (p.t. 90) V tem primeru zid predstavlja našo lastno notranjo »železno sobo«, ki jo prek sprejemanja kulturnih vzorcev in družbenih norm zgradimo v procesu odraščanja in socializacije. Runtu in pripovedovalec sta se kot otroka le nekajkrat videla, ker sta prihajala iz različnih svetov (pripovedovalec je pripadal kitajski aristokraciji, Runtu pa je bil sin hlapca, ki je delal za njegovega očeta), vendar sta se v tistem kratkem času zbližala in postala prijatelja. Kot odrasla človeka, ki pripadata različnim družbenim slojem in imata različne poglede na svet (tradicionalnega in modernega), se nikakor nista mogla več »sporazumeti«. Metaforo zidu najdemo tudi v Lu Xunovem lirično obarvanem kratkem eseu z naslovom *Veliki zid* iz leta 1925, ki je le drugačna prispodoba za neuničljivo »železno sobo«.

Ta mogočni Veliki zid!

To mojstrsko delo, četudi se na zemljevidu zdi majhno, je poznano ljudem z nekaj znanja po vsem svetu.

V resnici, ni služilo ničemu drugemu kot temu, da je v smrt pognalo mnoge prisilno vpoklicane delavce; nikoli ni zadrževalo barbarov. Zdaj je le ostanek preteklosti, ki zaenkrat še ni popolnoma uničen, in morda bo celo ohranjen.

Vedno imam občutek, da nas obkroža velik zid; sestavljen je iz starih zidakov iz nekdanih časov in novih zidakov, ki so jih dodali, da bi ga okrepili. To dvoje se je združilo, da bi oblikovalo nov zid, ki nas obkroža.

Kdaj bomo prenehali utrjevati veliki zid z novimi zidaki?

Ta veličastni, vendar prekleti, Veliki zid! (Lu 2003: 167)

V zgoraj analiziranih novelah se metafora »železne sobe« in »velikega zidu« pojavlja tudi v sami narativni strukturi. Zgodbe se pogosto začnejo in končajo s statusom quo, kar uokviri zgodbo znotraj zgodbe in moderno mišljenje zavije v nepredušen tradicionalni ovoj.

Literatura

- Crozier, Justin (2002) *A Unique Experiment*. <http://www.sacu.org/examinations.html>. (privzeto 14. 2010)
- Denton, Kirk A (1996) *Modern Chinese Literary Thought: Writings on Literature, 1893–1945*. Stanford: Stanford University Press.
- Goldman, Merle (1977) *Modern Chinese Literature in the May Fourth Era*. Cambridge, Massachusetts & London: Harvard University Press.
- Lee, Leo Ou-fan (1987) *Voices from the Iron House*. Bloomington: Indiana University Press.
- Lu, Xun (1956) *Lu Xun quanji: yi. (Lu Xunova zbrana dela 1)*. Beijing: Renmin wenxue chuban she.
- Lu, Xun (1990) *Diary of a Madman and Other Stories*. (Prev. William A. Lyell) Honolulu: University of Hawaii Press.
- Lu, Xun (2003) *Lu Xun Selected Works*, Vol. I. (Prev. Yang Xianyi & Gladys Yang). Beijing: Foreign Languages Press.
- Lu, Xun (2003a) *Lu Xun Selected Works*, Vol. II. (Prev. Yang Xianyi & Gladys Yang). Beijing: Foreign Languages Press.
- Lu, Xun (2008) *Dnevnik nekega norca in druge zgodbe*. (Prev. Jana S. Rošker, Andrej Stopar, Katja Kolšek) Ljubljana: Zamik.
- Lyell, William A. (1976) *Lu Hsun's Vision of Reality*. Berkeley: University of California Press.
- McDougall, Bonnie S. in Louie, Kam (1997) *The Literature of China in the Twentieth Century*. New York: Columbia University Press.
- Tambling, Jeremy (2007) *Madmen and Other Survivors*. Hong Kong: Hong Kong University Press.
- Tang, Xiaobing (2000) 'Diary of a Madman and Chinese Modernism.' V: *Chinese Modernism: The Heroic and the Quotidian*. Durham: Duke University Press. Str. 49–73.

Vuilleumier, Victor (2010) 'The Writing of the Torn Body in Modern Chinese Literature.'
Paper presented at the XVIII Biennial Conference of the European Association of
Chinese Studies. Riga: University of Latvia.

UDK: 316(510)

COPYRIGHT ©: TEA SERNELJ

Estetizacija ideologije: rekonstrukcija sodobne kitajske umetnosti in kulture

Tea Sernelj*

Povzetek

Obdobje, ki se je pričelo vzporedno z aktivnim odpiranjem Kitajske navzven in z ekonomsko liberalizacijo v notranjosti države, lahko označimo kot obdobje sodobne refleksije kitajske idejne tradicije in hkratne kritične evalvacije najvplivnejših struj tujih miselnosti. Le-ta se kažejo tudi na področju, kjer se snujejo zametki aktualnih ideologij. Članek poskuša v tem kontekstu osvetliti ideološko in družbeno funkcijo umetnosti in kulture. V tem okviru je estetika po eni strani služila kot latentni upor proti v družbi prevladujočemu pragmatizmu in kot manifestno zavzemanje za lepoto, oziroma kot vrsta čustvene emancipacije, po drugi pa kot diskurz, ki je bil na Kitajskem vseskozi tesno povezan s politiko ter z možnostjo reinterpretacije oziroma nadgradnje marksističnih teorij.

Ključne besede: kitajska estetika, ideologija, kitajska umetnost

Abstract

The period that began with the Chinese opening towards the external world and economic liberalization inside the country may be called a period of modern reflection of the Chinese tradition of thoughts, and simultaneously as an era of critical evaluation of the most influential currents of foreign thoughts. Among others, these thoughts manifested themselves in the field in which the germs of new ideologies developed. In this context, the present article aims to illuminate the ideological and social function of art and culture. Aesthetics has – on the one hand – served as a latent rebellion against the prevailing social pragmatism, as an explicit form expressing the striving for beauty in the sense of

* Tea Sernelj, univ. dipl. sinologinja in sociologinja kulture. E-mail: thea.sernelj@gmail.com

an emotional emancipation. On the other hand, it served as a discourse that has been in China generally tightly linked to the politics and to the possibility of re-interpretation or elaboration of Marxist theories.

Keywords: Chinese aesthetics, ideology, Chinese art

1 Globalizacija in kultura: kulturne in intelektualne strategije

In current cultural and academic circles, talking a lot about globalization has indeed become an academic fashion, which interests not only economists and politicians, but also intellectuals and scholars of the humanities and social sciences. It is not surprising to account for what so many people are talking about globalization in China: China's entry into the WTO has now become true and it has already involved itself in the process of globalization in an overall way. Also, because globalization concerns everybody's life and work, no one can ignore the objective existence of this ghost-like phenomenon. (Wang 2004: 11)

Učinke ekonomske globalizacije je bilo na Kitajskem seveda čutiti že pred vstopom te azijske velikanke v WTO. Spremljali so jo trendi notranje idelološke »liberalizacije«, ki se je kazala predvsem v razcvetu vrhunskih tehnologij, ter v sprejemanju vrste modnih kulturnih in akademskih trendov, od postmoderne pa vse do postkolonialnih študij. To, kar je imelo za nadaljnji družbeni razvoj Kitajske morda še najbolj merodajen vpliv, pa je – poleg nebrzdanega vdora ekonomskega in kulturnega kapitala – zagotovo spremenjeni modus komuniciranja in izmenjave informacij, kakršen je značilen za elektronsko dobo. Komprimiranje časa in prostora omogoča informacijam o svetovnih dogodkih vse bolj neoviran, vse svobodnejši dostop v večino kitajskih domov. Upor proti navidezni nepreglednosti vrednotenja informacij, ki je povezan s tem modusom komprimiranja, ostaja večinoma (tudi in predvsem v akademskih krogih) omejen na trmasto vztrajanje pri lokalizaciji, ter pri najrazličnejših vrstah etnicizmov in nacionalizmov. Pod vplivom tovrstnih razvojev se tudi kitajski kulturni in literarni trg neustavljivo krči; prejšnje elitne kulture se morajo vse pogosteje in vse ostreje soočati z izzivi nove popularne kulture. (p.t. 2) Humanistične in družboslovne vede so preobremenjene s preobilico kvantitativnega znanja in informacij, medtem ko kapital transnacionalnih korporacij podira še poslednje ostanke meja med narodi, državami in celo kontinenti.

Avtorji postkolonialnih študij so napovedali, da bo funkcije posamičnih vlad v obdobju globalizacije polagoma – na ta ali oni način – prevzel skriti »imperij«, v katerem bomo soočeni s silovito močjo represije in destrukcije (prim. Amin 1989: 212). Popolnoma jasno je seveda, da moramo paziti, da nas ta nova vrsta represije in destrukcije ne bo pahnila v nekakšno nostalgичno hrepenenje po prejšnjih, bolj neposrednih in jasno začrtanih, oblikah dominacije. Globalizacija namreč ni enoznačen pojav, temveč gre pri njej za večplasten proces. Kitajski neomarksizem zagovarja stališče, da naj bi prvenstvena politična naloga naprednega sveta torej ne bila zgolj v uporabi proti temu procesu, temveč prej v reorganizaciji le-tega in v njegovem usmerjanju v nove cilje, prilagojene zahtevam nove dobe:

A new identity crisis has appeared in national cultures with the movement of the (Imperial) Western theory to the (peripheral) Orient and the Third World countries. In the face of all this, we Chinese intellectuals cannot but raise such a question: What strategy should we adopt toward such a threatening challenge? Should we wait to be engulfed by the ghost-like globalization? Or should we still stubbornly resist this irresistible trend at the beginning of the new century? (Wang 2004: 3)

1.1 Politični tabori

Odgovor na to vprašanje je v akademskih krogih sodobne Kitajske vse prej kot enoznačen. Po masakru na Trgu nebeškega miru in po razpadu Sovjetske zveze so se namreč na Kitajskem izoblikovale različne idejne struje, ki zagovarjajo medsebojno precej različne vrste političnih strategij za nadaljnji razvoj Kitajske. Te struje bi lahko v grobem razdelili na tri osrednje tabore (prim. Stanek 2001: 32–35).

Najvplivnejši tabor je skupina tako imenovanih »neokonzervativcev«. Ti se zavzemajo za počasno, postopno demokratizacijo Kitajske, pri čemer naj bi bilo potrebno, upoštevati tudi specifiko kitajske zgodovine in tradicije, zlasti konfucianstva. Največjo nevarnost vidijo v radikalizmu mlajših generacij; le-ta bi po njihovem mnenju lahko privedel do pretirano avtonomističnih trendov, s tem pa tudi do separatističnih tendenc večjih narodnostnih manjšin (zlasti Uigurov in Tibetancev) in ekonomsko najrazvitejših regij ter posledično do razpada države. Xiao Gongqing, eden najvidnejših predstavnikov tega tabora, zastopa stališče, po

katerem je nereflektirano prevzemanje zahodnih konceptov demokracije nevarno, saj gre pri Kitajski za državo, ki nima nikakršnih zgodovinskih izkušenj s tem tipom demokracije, ki je nastal v skladu s tradicijami Evrope in Severne Amerike. Xiao poudarja, da gre pri Kitajski za državo s popolnoma drugačno zgodovino in strukturo družbe. (Stanek 2001: 77)

Osrednji predstavniki druge politične struje, ki se na Kitajskem imenuje struja Postmodernistov ali tudi struja Novih levičarjev, so predvsem Wang Hui, Cui Zhiyuan in Zhang Huan. To so intelektualci, ki so se večinoma izobraževali na Zahodu; v njihovih delih in stališčih, ki jih zastopajo, je čutiti močan vpliv Michela Foucaulta, Edwarda Saida, Immanuela Wallersteina itd. Večinoma ne zagovarjajo podmen, po katerih bi morala Kitajska ubrati »zahodno« pot političnega, kulturnega in ekonomskega razvoja. Poleg preučevanja postmodernizma, dekonstruktivizma in sorodnih struj je zanje značilna tudi vse intenzivnejša revitalizacija tradicionalne kitajske kulture. Njihova kritika zahodnih diskurzov je osredotočena predvsem na paternalizem Evrope in ZDA, ki izhaja iz predpostavke o domnevni superiornosti »zahodne civilizacije«, in ki želi Kitajski vsiliti določene (politične, družbene in gospodarske) predstave in z njimi povezan vrednostni sistem ter moralni monizem. Nekateri od njih, denimo Cui Zhiyuan, vidijo v zmernejših elementih maoizma osnovo za razvoj kitajskega modela ekonomske demokracije. Drugi, na primer Zhang Kuan in Liu Kang, pa zagovarjajo stališče, po katerem bi morala Kitajska z zahodnimi državami ustvariti neke vrste »dialog upora« (prim. p.t. 33).

Predpogoj za vzpostavitev takšnega dialoga vidijo v preseganju poenostavljenih dualitet, ki še vedno opredeljujejo podobo Kitajske po svetu, in kamor sodijo, na primer protislovje med avtokracijo in demokracijo, anti-komunizmom in komunizmom, individualnostjo in kolektivizmom ipd. Po njihovem mnenju bi morala Kitajska najti svojo lastno pot v sodobni svet. Wang Hui, denimo, močno dvomi v kapitalizem in njegovo tako imenovano svobodno tržno gospodarstvo ter zagovarja stališče, po katerem je naivno meniti, da bo Kitajska preko ekonomske liberalizacije našla pot do demokracije in pravičnosti.

Tretji tabor, katerega osrednji predstavniki so Li Rui, bivši Maotov tajnik, Li Shenzhi ter Wang Ruoshui, bivši urednik »Renmin ribaota«, je tabor tako imenovanih Liberalcev. V nasprotju s Postmodernisti Liberalci v obdobju maoizma ne vidijo prav nič pozitivnega. Po drugi strani pa v vključevanju

Kitajske v globalni, sodobni svet ne vidjo prav nič negativnega. Tudi oni zagovarjajo določene elemente specifične kitajske tradicije (v glavnem seveda tiste, ki so kompatibilne z globalnimi razvoji),¹ hkrati pa opozarjajo, da je precej »drobnih tradicij« krivih za mnoge tragedije, ki so opredeljevale kitajsko zgodovino (Stanek 2001: 33). Po njihovem mnenju pravi odgovor na globalizacijo ni v kitajskem nacionalizmu, temveč v modernizaciji Kitajske.

1.2 Idejne osnove

Obdobje, ki se je pričelo vzporedno z aktivnim odpiranjem Kitajske navzven in z ekonomsko liberalizacijo v notranjosti države, lahko označimo kot obdobje sodobne refleksije kitajske idejne tradicije in hkratne kritične evalvacije najvplivnejših struj tujih miselnosti. Le-ta se kažejo tudi na področju, kjer se snujejo zametki aktualnih ideologij. Tudi na področju filozofsko-teoretske misli so se v sodobni Kitajski razvili predvsem trije vsebinski sklopi:

1.2.1 Sklop (sinizirane) marksistične filozofije

Le-ta še vedno predstavlja teoretsko osnovo političnih in ekonomskih disciplin (formalno še vedno) »komunistične« Kitajske. Tukaj gre za filozofijo, ki se tako v teoretskem, kot tudi populariziranem okviru poučuje ne zgolj na oddelkih za filozofijo vseh kitajskih univerz, temveč brezizjemno predstavlja obvezni del učnega oziroma študijskega programa vseh državnih pedagoških institucij.

Standardne učbenike tega predmeta sestavljajo specializirane skupine teoretikov in teoretičark pod vodstvom oziroma nadzorom Ministrstva za izobraževanje. Četudi je področje populariziranega »marksizma« močno opredeljeno z ideološkimi smernicami selekcije in interpretacije marksističnih teorij, torej s tistimi vidiki znotraj njih, ki služijo interesom vladajoče Komunistične stranke, je v akademskih krogih vse bolj opazna tudi težnja resnih analitičnih pristopov in globalnim razvojem prilagojene

¹ Sem sodi prav gotovo tradicionalna, na hierarhiji temelječa državna doktrina konfucianizma. Le-ta je zaradi svojega hierarhičnega ustroja in hkratnega zagovarjanja absolutne poslušnosti nadrejenim ter identifikacije posameznika z lastno (re)produktivno skupnostjo, zelo dobro prilagojena pogojem kapitalističnega razvoja, kar se je že v drugi polovici dvajsetega stoletja pokazalo na Japonskem, v Singapuru in na Tajvanu.

teoretske nadgradnje marksističnih in postmarksističnih teorij. Na abstraktno teoretski ravni povezujejo tovrstne študije dialektični materializem z določenimi primerljivimi konstrukti kitajske idejne klasike. (Rošker 2006: 350)

To, razmeroma novo področje kitajske teorije je znano kot »študije naravne dialektike« (prim. p.t.). To področje poskuša združiti teoretske iztočnice marksizma, naravoslovja, zahodne teorije znanosti ter tradicionalno kitajskih teoretskih iztočnic, kakršne so se razvile v binarnih kategorialnih vzorcih kitajske idejne klasike.

1.2.2 Sklop tradicionalne, zlasti klasične kitajske filozofije

Teoretiki tega teoretskega polja so večinoma bolj specializirani od tistih, ki se ukvarjajo z raziskavami ostalih filozofskih disciplin, kajti njihovo delo v preteklih desetletjih ni bilo v tolikšni meri tarča političnih restrikcij in napadov, zlasti, ker je bilo to področje v politično »strožjih« obdobjih možno povezati z marksističnimi reinterpretacijami ter evalvacijami klasične kitajske miselnosti. Po drugi strani pa tudi abstraktne metodološke in filološke študije, ki so prav tako opredeljevale ta vsebinski sklop, vladajočim organom nikoli niso predstavljale neposredne ideološke nevarnosti. Raziskave in izsledki tega področja postajajo v zadnjih letih vse pomembnejša iztočnica modernih kitajskih teorij. Tovrstni razvoji so pogojeni s težnjo po vzpostavitvi teoretskih predpostavk, ki bi omogočale vzpostavitev in delovanje klasičnega kitajskega diskurza v funkciji metodološkega ogrodja, v katero bi bilo možno reintegrirati posamične relevantne vidike in koncepte zahodnih teorij (prim. p.t.).

1.2.3 Sklop zahodne filozofije

To področje je bilo tudi v obdobju, ko je bil maoizem prevladujoča smernica kitajskih ideologij, precej aktivno. Razlog za to je po eni strani najti v dejstvu, da predstavlja klasična evropska miselnost do Hegla in Feuerbacha idejno osnovo marksizma, po drugi pa v tem, da to obdobje zahodne filozofije ni bilo povezano s takrat aktualnimi ideološkimi boji kitajske »komunistične« elite. Zato Kitajska že nekaj desetletij razpolaga s prevodi večine vplivnih del evropske idejne

tradicije. Nekoliko bolj zapleten je položaj na področju kitajskega raziskovanja modernih, torej »postmarksističnih« teorij Evrope in ZDA. V trenutnem, to je tretjem obdobju kitajskega soočanja z zahodnimi idejnimi razvoji, se tovrstne raziskave (podobno kot na samem zahodu) večinoma delijo na »analitično« in »kontinentalno« strujo. Vsekakor pa ta sklop večinoma (vsaj v L.R.Kitajski) predstavlja akademsko disciplino oziroma katedro, ločeno od področja kitajske filozofije.

Reinterpretacija, ponovno ozaveščenje in sodobnemu trenutku prilagojena refleksija teh tradicionalnih vrednot je osrednjega pomena za ohranjanje kulturne identitete v smislu sistema metafizičnih ter etičnih predpostavk. Tudi tukaj so sodobni teoretiki soočeni s potrebo raziskovanja in vzpostavitve novih okvirov za tradicionalne idejne sisteme. (Rošker 2006: 225)

2 Vročica uvažanja zahodne estetike v osemdesetih in devetdesetih letih

V luči iskanja najprimernejših strategij za uspešni vstop Kitajske v tretje tisočletje ne moremo mimo politične oziroma ideološke vloge, ki jo je pri tem prevzela estetika. To se je zgodilo po eni strani kot latentni upor proti v družbi prevladujočega pragmatizma in kot manifestno zavzemanje za lepoto, oziroma kot vrsta čustvene emancipacije, po drugi pa kot diskurz, ki je bil na Kitajskem vseskozi tesno povezan s politiko ter z možnostjo reinterpretacije oziroma nadgradnje marksističnih teorij. S tem povezano in za našo temo posebej pomembno pa je tudi dejstvo, da je bila estetika kot samostojna akademska oziroma umetniško-teoretska disciplina na Kitajsko uvožena iz Evrope in to šele na pragu dvajsetega stoletja.

The main features of the history of aesthetics in China include the fact, that as an academic discipline and the mode of intellectual inquiry imported to China from the West in the early 20th century, the discipline has always been a priori strategically political and the proposition that the development of aesthetic is closely related to the formation of China's literary modernity includes the parallel issue of aesthetic liberation and redemption. Built upon the politics of aesthetic construction and the development of modernity, Chinese aesthetes tend to remain traditional function of aesthetic and adhere to scholarly practices. Thus, the said ideological background indeed

determines some of the concerns of Chinese scholars in their analysis of literature and art. (Zhou 2005: 105)

Pri tem ne smemo pozabiti dejstva, da sta bili kitajska estetika in literarna teorija vse do pričetka osemdesetih let osredotočeni predvsem na racionalnost in družbenost. Uradno teorijo, ki je od poznih štiridesetih let dvajsetega stoletja prevladala na Kitajskem, je pri tem predstavljalo delo Lukácsa in sovjetskih teorij »tipičnosti«. Ta je poudarjala razvojne zakonitosti zgodovine, kognitivne funkcije umetnosti pa so bile v veliki meri predstavljene kot »razmišljanje v podobah« (Zhou 2005: 107). Četudi te teorije umetnosti niso popolnoma oporekale vsakršnega čustva oziroma občutka, četudi so zagovarjale stališče, da mora biti vsak »tip« značilen, to je opredeljen s specifičnimi, enkratnimi karakteristikami, poleg tega pa tudi »estetski«, pa so v bistvu vendarle zagovarjale predvsem »transcendiranje individualnosti in občutkov« (p.t.).

2.1 Ideološke funkcije novega esteticizma

Na tem ozadju zagotovo ni slučaj, da je Kitajsko prav konec sedemdesetih let, to je takoj po smrti Mao Zedonga, preplaval val »estetske vročice«. V svetu akademskih diskurzov, umetnosti in literature se je pričelo obdobje nenehnih, vse burnejših in vse bolj kontroverznih debat. Eno prvih je leta 1977 sprožil pesnik He Qifang s svojo reinterpretacijo Maotovega eseja o *Deljeni lepoti* (1961). Debate o tej reinterpretaciji so bile osredotočene predvsem na vprašanje o tem, ali je človeška estetska zavest univerzalna ali kulturno pogojena (Zhou 2005: 105). Te debate so bile v središču intelektualne pozornosti vse do leta 1981, ko je izšel prevod Marxovega *Ekonomskega in filozofskega manuskripta* iz leta 1844. Tudi ta spis je bil deležen velike pozornosti; mnogi teoretiki so v njem videli osnovo sodobne marksistične estetike.

Ta estetska vročica je kmalu dobila prav izjemne razsežnosti; razširila se je kot neke vrste teoretska epidemija; že v zgodnjih osemdesetih letih so se police knjigarn šibile pod pravo pravcato poplavo najrazličnejših prevodov zahodnih avtorjev, ki so pisali o estetiki.

Intriguingly, some academic works, which in the West fell outside the ambit of aesthetics, for example studies of semiotics, were published in China as

works of aesthetics. For instance, Roland Barthes' *The Elements of Semiology* (1964) was published in Chinese translation as *Fuhaoxue meixue* (*Aesthetics of Semiotics*). This may be said to demonstrate a fever in literary research. At that time, this general aestheticising tendency turned into a vogue among academics, and aesthetics became the leading discipline of humanities. (Zhou 2005: 106)

Celotna osemdeseta leta so bila torej opredeljena s sistematičnim prevajanjem in predstavljanjem zahodnih formalističnih literarnih teorij, ki so poudarjale samo besedilo kot jedro interpretacije. Tako so bila v tem obdobju prevedena vsa najpomembnejša dela ruskih formalistov, anglo-ameriškega Novega kritizma, Chicaške šole, arhetipiskega kritizma ter strukturalistične poetike. Velik vpliv na razvoj sodobnih kitajskih literarnih teorij je brezdvomno imelo delo Welleka in Warrena *Theory of Literature*, v katerem sta avtorja jasno določila ločnico med »intrističnimi« in »ekstrističnimi« literarnimi študijami, ki naj bi tvorila osnovo formalistične literarne teorije. Posebej priljubljene pa so na Kitajskem postale s tem povezane ideje o »intrističnih zakonitostih« literature in njenih estetskih zakonitostih, kakršne je zastopal, denimo, Jakobson v svojih diskurzih »literarnosti« (Zhou 2005: 106).

Kar se tiče »avtohtonih« kitajskih diskurzov, pa ne moremo mimo idej o »subjektnosti« umetnosti in o estetiki prakse, ki so se na Kitajskem polagoma razširile sredi osemdesetih let; njihov glavni in najglasnejši predstavnik je bil filozof Li Zehou.

2.2 Li Zehou in estetika subjektnosti

Li Zehou je eden najvidnejših sodobnih kitajskih filozofov, ki raziskujejo in ustvarjajo zlasti na področju estetike. V osemdesetih letih, torej v času »estetske vročice«, je bil ta profesor filozofije s Pekinške univerze med kitajsko mladino izredno priljubljen. Ta priljubljenost je temeljila predvsem na njegovem poudarjanju vrednot individualne avtonomije, demokracije in na njegovem načelnem prevpraševanju formaliziranih avtoritet. (Li 2002: 1–19) Njegova »neposlušnost« se odraža tudi v njegovih teoretskih spisih. V središču njegovega nauka je namreč pojem *subjektnosti*, katerega, kot sam poudarja, ne gre razumevati v epistemološkem pomenu subjektivnosti, temveč v smislu aktivnega

subjekta kot samostojne entitete ter kot potencialnega nosilca udejanjanja idealov. Zgodovino je videl kot proces, ki doseže svoj idealni cilj v domeni estetskega, katero razume kot poenotenje narave in svobode.

V osemdesetih letih je bil njegov vpliv na mlajše intelektualce, zlasti na študente, tako močan, da so ga po četrtojunjskem masakru na Trgu nebeškega miru leta 1989 razglasili za nevarnega nasprotnika kitajske države in mu za nekaj let prepovedali poučevanje ter objavljane. Od takrat profesor Li Zehou predava na številnih ameriških univerzah in se vrača v domovino zgolj ob kratkoročnih študijskih dopustih (Rošker 2006: 156). Odtlej objavlja svoje akademske študije in razprave v glavnem v angleščini; kljub »gostoljubnosti« ameriške vlade pa je tudi v eksilu ohranil svoj kritični, rahlo provokativni in svobodomiselni duh:

Politicians like to use the name of culture as a flag to cover their real interests and intentions. Therefore, we cannot take governments as representatives of cultures... And "there are far too many politicized people on earth today for any nation readily to accept the finality of America's historical mission to lead the world" (Edward Said, *Culture and Imperialism*). Thus, a harmonious coexistence of multiple cultures accompanying the same modern material civilization will be the future of humankind, a future for which we have to struggle. (Li 1999: 1)

Ta težnja po egalitarnem sobivanju različnih kultur v globalnem svetu ga je privedla do ponovnega poudarjanja pomembnosti temeljnih marksističnih pozicij: Lijeva splošna filozofija je osnovana na konceptu tako imenovane »antropološke ontologije«, (Li Zehou 2002: 148). Z njo je želel vzpostaviti postmarksistično metodološko orodje, s katerim bi bilo možno preseči in nadgraditi tradicionalno marksistično teorijo. Li je zagovarjal in prevzel marksistični materializem, vendar je nasprotoval dialektičnemu videnju razvoja družbe. Podobno kot Marx je tudi Li poudarjal idejo »počlovečenja fizične narave«; v njem je videl proces, v katerem človek preko svojega samoiniciativnega delovanja transformira fizično naravo zunanjega sveta v integralni del svoje lastne, notranje narave. Prav tukaj pridobi njegov zgoraj omenjeni koncept *subjektnosti* osrednji pomen. Človeška iniciativa kot gonilna sila počlovečenja narave se namreč udejanja preko dveh, v njej vsebovanih, ontoloških struktur: prvo, ki je biološko-tehnične narave, Li poimenuje »instrumentalna substanca«, druga pa je družbeno ter kulturno pogojena in se imenuje »psihološka substanca«. Sicer pa koncept subjektnosti v smislu objektivne eksistenčne entitete človeka ni omejen zgolj na raven

individuuma (vključno z njegovo sposobnostjo vzpostavljanja interaktivnih odnosov s svojim okoljem), temveč zaobjema tudi razne oblike človeških skupnosti (družbe, narodi, razredi, organizacije). Vzporedno s tem razlikuje Li dva različna tipa subjektivnosti: prvi se nanaša na osebno individualnost posameznika, drugi na človeštvo kot celoto (Rošker 2006: 187).

Li Zehou poskuša v to ogrodje vnesti tudi tradicionalni kitajski koncept »človeške narave«. V njej vidi poenotenje čutnosti in racionalnosti, narave in kulture, ter zgoraj omenjenih instrumentalnih in psiholoških substanc subjektivnosti. Pri tem seveda ne gre za enostavno mehanično seštevanje, temveč za zgoraj omenjeni, dinamični proces počlovečenja narave, torej za interakcijo med človeškimi subjekti in objekti narave. V tem procesu racionalnost in družbenost transformirata čutnost in naravnost. Esenca te transformacije se prikazuje v »občutku za lepoto« (*meigan*), zato Li v filozofiji lepote (estetiki) ne vidi zgolj najvišje filozofije človeštva, temveč tudi možnost nadgrajevanja marksističnega videnja zgodovine:

Philosophically, beauty fundamentally concerns the problem of human subjectivity, although in scientific terms it is reduced to the problem of cultural-psychological structure. A study of human subjectivity in terms of beauty can provide the basis of the future development of historical materialism. (Ding 2002: 248)

Li Zehou je tudi bistvo lepote obrazložil v skladu z marksističnim konceptom počlovečene narave:

自然本身并不是美; 美的自然是社會化的結果, 也就是人的本質對象化的結果. 自然的社會性是自然美的根源.

Narava sama po sebi ni lepa; lepa narava je rezultat podružbljene narave, torej rezultat objektivizacije človeškega bistva. Družbenost narave je torej osnova njene lepote. (Li 2002: 23–24)

Li zavrača stališča, po katerih naj bi bila lepota samostojna lastnost, apriorno vsebovana v objektih našega zaznavanja. Analogno torej tudi občutek za lepoto ne more biti samostojni, zgolj s čutnostjo pogojeni element naše zavesti (p.t.).

Občutek za lepoto je torej tako čutne, kot tudi nadčutne narave. V njem se združijo nasprotja med logiko in intuicijo, koristnostjo in nekoristnostjo. (*Zhexue da cidian* 2001: 813) Posamični elementi te združitve se sami po sebi izražajo v

določenih oblikah. Vendar občutek za lepoto presega tudi specifične omejenosti konkretnih oblik, saj predstavlja »sedimentacijo« (*jidian*) družbene racionalnosti znotraj človeških občutij. Pri Lijevem pojmovanju sedimentacije gre za nekakšno »kopičenje« družbeno racionaliziranih, arhetipskih oblik dojemanja zunanjega sveta (*Zhexue da cidian* 2001: 813). Proces sedimentacije kot kopičenja ali nalaganja tovrstnih arhetipskih elementov se po Li Zehouju kaže na treh ravneh. Vselej, kadar ta sedimentacija doseže kumulacijsko točko, privede do naslednje, višje stopnje ustvarjanja estetskih občutij in objektov.

Sorodne teorije je v istem obdobju zastopala tudi vrsta manj znanih in manj vplivnih, a prav tako zanimivih teoretikov, h kakršnim sta sodila, denimo, umetnostni zgodovinar Zhu Guangqian ali filozof Hu Jun, ki sta se zavzemala za sinizirano inačico zahodnega koncepta »estetizacije vsakdanjega življenja«. Ta estetizacija je bila dojeta predvsem kot emancipacija, kot vsakdanji prostor svobode, prostor, v katerega se profesionalna politika s svojimi diktati pragmatične funkcionalnosti ne more vmešavati. Ta emancipacija je v sebi nosila upor, upor proti svetu stroge politične hierarhije in brezpogojne avtoritete posamičnih političnih položajev znotraj te hierarhije. »Subjektna« negacija politike, ki je predstavljala srčiko estetske vročice osemdesetih, je bila v sebi skoz in skoz prežeta z nabojem civilnodružbene političnosti. Tako je bil navidezno slonokoščeni stolp estetike postavljen prav v prostor političnega; vendar tukaj ni šlo za politiko hierarhiranih razmerij oblasti in neprevprašljivih avtoritet, temveč za politiko v izvornem smislu, to je za politiko človeka kot apriorno političnega bitja (*zoon politicum*). Vročica estetike, ki je na Kitajskem prevladala v osemdesetih letih prejšnjega stoletja, je torej izvirala prav iz težnje po uresničenju tovrstne »subjektne« politične svobode. In vendar je realnost pogojev naglo spreminjajoče se kitajske družbe in njene ekonomske »liberalizacije« kaj kmalu preplavila vse tovrstne ideale; le-ti so žalostno utonili v poplavi nove, komercializirane estetike, kakršna je značilna za kapitalistične družbe. Tako se je kaj kmalu pokazalo, da teorije estetske vročice ne ustrezajo več pogojem vse hitreje spreminjajoče se kitajske družbene stvarnosti.

2.3 Paradoksi estetskega liberalizma

Konec osemdesetih let se je vloga estetike na Kitajskem namreč bistveno transformirala; estetika kot veda je v tem času razmeroma hitro (in za mnoge nepričakovano) izgubila svojo revolucionarno in emancipatorno funkcijo. Že sredi devetdesetih let je predstavljala zgolj še marginalno akademsko disciplino, ki se je ukvarjala z abstraktnimi teoretskimi problemi v (tokrat zaresnem) slonokoščnem stolpu na obrobju družbene stvarnosti (Ren 2001: 8).

Presentday aesthetic no longer possesses any revolutionary and emancipatory functions. And the enlightenment and humanistic significance it once held has been transformed. Since the expansion of capital has incorporated our everyday perceptions into the processes of the marketplace, the nature of aesthetic experience has been fundamentally altered. If you can easily buy any art object, activate, or even experience in the marketplace, as if they were commodities, how can aesthetic values evoke Utopian impulses? When an advertising executive bluntly declares that: "Beauty, of course, can also be made to order," how can aesthetic activities be any longer spoken of in the same terms as the past? (Zhou 2005: 110–111)

Kot povsod drugod po svetu, je splošna razprodaja in megalomanski marketing estetike tudi na Kitajskem nujno privedel do njene devalvacije. Prej vodilni, emancipatorni glas estetike je zamrl, estetika svobode je žalostno obmolnila: »subjektnost estetike«, za kakršno so se zavzemali Li Zehou, Zhu Guangqian in sorodni teoretiki, se ni mogla resnično soočiti z masovnim preobratom estetike v vlogi dejavnika komercializacije vsakdanjega življenja. Estetika emancipacije nikoli ni mogla razrešiti akutnega protislovja med svojo primarno težnjo po osvoboditvi subjektnosti na eni, in estetizacije vsakdana v smislu blagovne kulture na drugi strani. Njeno teoretsko ogrodje nikoli ni moglo zaobjeti tega popolnoma novega estetskega pojava, ki vključuje popolno negacijo človečnosti, v kateri se človeška čutnost zreducira na posrednico ekonomskih funkcij (Haug 1971: 17) in v katerih je estetika kot taka zgolj še del »kozmetike vsakdana« (Welsh 1997: 3).

3 Konec tisočletja in nova kultura potrošniške družbe

Izraz potrošniška družba se večinoma nanaša na postindustrijske družbene skupnosti, v katerih je potrošništvo postalo eden osrednjih motivov družbenega življenja in proizvodnje. V potrošniški družbi sta tako estetika, kot tudi kultura, vključno z estetsko in kulturno produkcijo, tesno povezani z ekonomskimi vrednostmi. Medtem ko je temeljni namen proizvodnje v tradicionalnih družbah povezan z osnovnimi potrebami članov skupnosti in z njihovo zadovoljitvijo, pa proizvodnja v potrošniških družbah daleč presega načela obstoja oziroma preživetja v družbi.

According to Raymond Williams, the primary meaning of the word “consume” is “to destroy, to use up, to waste, to exhaust” ... Consumption as waste, excess and spending represents a paradoxical presence within the productionist emphasis of capitalist and state socialist societies. (Chen 2005: 116)

Seveda moramo biti pri obravnavanju vprašanja o tem, ali je današnja Kitajska potrošniška družba, nekoliko previdni, kajti narava njene tranzicijske družbe zaobjema specifične zgodovinske, regionalne in druge socialne elemente, ki omejujejo možnosti vzpostavitve neke enotne definicije, ki bi se lahko nanašala na vse aspekte kitajske družbe. Razlike med agrarnimi in urbanimi regijami, neravnovesja v političnih, ekonomskih in kulturnih vidikih povzročajo, da lahko Kitajsko obravnavamo zgolj kot družbo z nadvse raznolikimi konotacijami. Do določene mere lahko Kitajsko še vedno obravnavamo kot predmoderno družbo, vendar lahko na splošno o njej govorimo tudi kot o moderni družbi. Če jo obravnavamo iz vidika določenih značilnosti, ki so v ospredju v razvitih regijah in večjih mestih, lahko o njej govorimo tudi kot o družbi, ki je že zakorakala v postindustrijski stadij, zlasti, če pri tem upoštevamo tudi vitalnost njenega razvoja in njen ekonomski potencial, ki se je najjasneje pokazal v zadnjih letih dvajsetega stoletja, po vzpostavitvi ekonomske liberalizacije te azijske velikanke.

No matter whether we admit or not, a prosperous consumer society is expanding in China. Both the producers and the consumers of cultural signs are so involved that they are either subordinated to it, or they may resist it and regain their strength through confrontation. The onslaught of consumer society on literature is so unprecedented that no matter what kinds of historical concepts we are clinging to, we have to admit the profound changes that contemporary culture has undergone. (p.t. 118)

3.1 Estetizacija vsakdanjega življenja

Potrošniška družba je tudi na Kitajskem vzpostavila vrsto novih življenjskih stilov oziroma vzorcev. Življenja sodobnih, zlasti urbanih Kitajcev in Kitajk so prepletena z novimi estetskimi interesi in vrednotami. Medtem ko so bile estetske aktivnosti v tradicionalnih in industrijskih družbah ločene od proizvodnje in vsakdanjega življenja, so tudi vsakdanje življenje in vsakdanja izkustva posameznikov v potrošniški družbi urbane Kitajske najtesneje povezana z elementi umetnosti in njenih estetskih značilnosti. Občutja sodobnih ljudi, živečih v potrošniški družbi, so izpostavljena nenehni stimulaciji in zato senzibilnejša in barvitejša; estetske zahteve so nadomestile zgolj materialne potrebe, in vse to se odraža tako v zunanjem okolju, kot tudi v notranjem svetu posameznikov. Estetska interpretacija vsakdanjega življenja in prenos realnosti v estetizirano iluzijo je nadvse pomemben kulturni mehanizem:

Today everyday, political, historical, economic etc., reality has already incorporated the hyperrealist dimension of simulation so that we are now living entirely within the "aesthetic" hallucination of reality. (Chen 2005: 127)

Eksplozivni razvoj sodobne Kitajske je popolnoma spremenil podobo vseh njenih večjih mest: ogromni tokovi notranjih migracij prebivalstva, megalomansko število novih obvoznic, avtocest in štiripasovnih avenij, rušenje tradicionalnih hišk in konstruiranje vselej novih, vse višjih stolpnic in steklenih nebotičnikov, vse to nas na Kitajskem sooča s prej nepredstavljivimi vizualnimi kontrasti. Neustavljiv razvoj urbanizacije, kateremu so izpostavljeni sodobni Kitajci in Kitajke, ter hitro spreminjajoči se ritmi vsakdana se seveda odražajo tudi v novi kulturi in njenih estetskih stvaritvah. To ne velja zgolj za v veliki meri pozahodeno popularno kulturo MTV-ja, ter velikih, povsod prisotnih reklamnih panojev, ki v ljudeh vzpostavljajo nova, sodobni družbi prilagojena merila popularne estetike. Imaginarna ločnica med življenjem in umetnostjo je tudi v sodobni kitajski družbi izbrisana: umetnost je postala življenje samo, tako kot se tudi komercialne kapitalistične aktivnosti obravnavajo kot vrsta umetniške imaginacije (p.t. 128). Sodobna kitajska umetnost (tako vizualna, kot tudi literarna) se večinoma ustvarja za množice, kjer se dobro prodaja. Ta umetnost se

hitro popularizira in je prav tako hitro pozabljena, saj služi predvsem lažjemu preživetju posameznikov znotraj rapidno spreminjajočega se, s kulturo potrošništva zaznamovanega sodobnega sveta.

It is true that in the era of consumer society there is hardly any avant-garde left in literature, and the leading fashion in consumption has already replaced the avant-garde in art. Those consumption signs, actions and symbolic beings have gained their special charms and guided the new trends in life, indicating the future direction. They are rapidly duplicated but then disappear with another fashion cycle hiding in them. (Chen 2005: 119)

3.2 Literarna refleksija

Razmerje med književnostjo ter umetnostjo na eni in potrošniško družbo na drugi strani je opredeljeno z vzajemno asimilacijo; književnost je postopoma postala del potrošniške družbe, podobno kot pop glasba, modne revije, televizijske reklame in filmski napovedniki. Zabilisala se je tudi ločnica med književnostjo in kulturo. Kulturne trende na pragu kitajske potrošniške družbe označujejo popularizacija, anti-esencializem in negacija razredne zavesti (p.t. 120).

Kljub vsem tem trendom pa ta asimilacija književnosti v kulturo potrošništva ne more zaobjeti vsega literarnega ustvarjanja, kajti kitajska književnost je umetnost z izjemno dolgo zgodovinsko tradicijo, ki se v določeni meri s pomočjo vselej vnovičnega poustvarjanja same sebe izmika postulat integracije, katerega narekujejo sodobne, z globalnimi trendi kulturne unifikacije opredeljene družbene premise. Tudi sama literarna teorija se bori za preživetje na ozki brvi med uporom in pogajanjem. Seveda potrošniška družba ljudem ne nudi samo grotesknih in kričečih podob potrošništva, temveč povzroča tudi hude pretese v njihovem doživljanju vsakdana in v njihovih vrednostnih sistemih. Najjasnejša reakcija kitajske književnosti na to novo realnost je opazna v njenih poskusih izražanja možno spremenjene psihologije in vedenjskih vzorcev ljudi, ki v njej žive. Večina mlajše generacije piscev in pisateljic sodobnih literarnih del, kot na primer Xing An, v njih izraža sprejemanje zakonitosti potrošniške družbe, vendar hkrati nakazuje tudi dejstvo, da te zakonitosti niso zadostna podlaga za izpopolnitev človeške osebnosti. Seveda pa posamezni pisci in pisateljice v svojih delih izražajo tudi ostro kritiko popularnih vrednot, ki jih ustvarja

potrošniška družba; pisateljica Dong Xi, denimo, poskuša v svojih črticah opozarjati na zlaganost in umetno naravo te družbe. Četudi so njena dela na prvi pogled tipični produkti potrošniške družbe, pa vsebujejo tudi vrsto umetniških tropusov, kot na primer metafor, ponavljajočih se situacij in strukturnih ciklov. Dong Xi poskuša z uporabo tovrstnih literarnih orodij prikazati, na kakšen način reorganizacija denarja in spolnosti rekonstruira etična razmerja med ljudmi različnih socialnih pozicij. (Dong 1996: 12–14, 60–78, 81–93)

Tretji predstavnik sodobne kitajske književnosti, ki ga želim tukaj na kratko omeniti, Zhang Wei, sodi k tistim piscem najmlajše generacije sodobnih kitajskih literatov, ki poskušajo svojo protipotrošniško naravnost preslikati v individualna občutja in doživljanje svojih likov. Tovrstna struktura mu omogoča vzpostavitev kontinuirane napetosti, potrebne za iskanje začetne točke naracije. V ostrem nasprotju s potrošništvom poskuša torej ta pisatelj v svojih novelah vzpostaviti nek nov vidik, ki mu lahko nudi določeno obliko svobode v umetniškem izrazu (Chen 2005: 127). Vendar je morda prav to jasno protipotrošniško usmerjena linija najlažje integrirati v prevladujoči sistem:

We do not mean that the irony and resistance of Zhang Wei will actually surpass the consumer society. Though he has radically mocked at the consumer society, he is not submerged by it. His exaggerated aesthetic style and absurd poetic together with the unusual theme will become part of the consumer society, since the anti-consumption attitude helps to construct the internal tension of consumer society. (Chen 2005: 127)

Težko bi bilo predvideti, ali bo kitajska književnost kot taka zmožna preseči premise potrošniške kulture, ali pa se jim bo morala popolnoma podrediti. Tendencia, ki novejšim ustvarjalcem narekuje simbolizacijo vsega v znakih potrošniške družbe pa vsekakor ne pomeni nujno, da je književnost postala hiperrealistična kopija stvarnosti. Prav ti znaki, ki so piscem na razpolago (oziroma so jim često nujno vsiljeni), ji lahko namreč nakažejo tudi nove poti dojemanja in reprezentacije sodobnega sveta.

3.3 Estetizirani odgovor kulture

Podobne dileme in probleme izražanja in posredovanja protislovij moderne družbe se kažejo tudi v drugih sferah umetniškega oziroma estetskega ustvarjanja v sodobni kitajski kulturi. Podobno kot književnost je namreč tudi vizualna in glasbena umetnost od devetdesetih let prejšnjega stoletja soočena s problemi komercializacije, pretirane stimulacije in univerzalizacije, ki predstavljajo izziv za tradicionalno razumevanje kulture in estetike. Tej situaciji se ni mogoče izogniti, zato nam ostaja upanje, da se bodo sodobni ustvarjalci sposobni na konstruktiven način soočiti s temi izzivi. Izzivi nove, globalne kulture kitajski tradiciji namreč nudijo tudi možnosti predelave konceptov in izhodišč, ki v tradicionalni kulturi niso bila prisotna, kot so na primer individualizem, svobodna volja, samoodločba in aktivna iniciativa. Funkcija določene kulture in njen vpliv na družbeno stvarnost v določenem obdobju sta namreč tesno povezana s konceptualnimi elementi, ki jih ta kultura vsebuje. Tudi kitajska umetnost se vsakodnevno sooča z vseprisotnim vplivom elektronskih in digitalnih medijev, vendar pa hkrati vsebuje kulturo preteklih obdobj in spomin nanje. V tem smislu je trdno zasidrana v zavesti družbe in njenih posmeznikov in v tem smislu jo moramo razumeti tudi kot enega osrednjih še obstoječih mejnikov zgodovine.

It comes from the past and lasts till now; and would have the possibility to extend forward – may exist forever in the battle of resisting and absorbing the aesthetical hegemony of consumer society. (Chen 2005: 136)

LITERATURA

- Amin, Samir (1989) *Eurocentrism* (prev. Russell Moore). New York: Monthly Review Press.
- Bunnin, Nicholas (2002) 'Introduction.' V: *Contemporary Chinese Philosophy*. Nicholas Bunnin in Cheng Zhongying /Chung-ying/, ur. Oxford: Blackwell Publishers Ltd. Str. 1–15.
- Chen, Xiaoming (2005) 'Appropriation, Resistance and Reconstruction: The Aesthetic Connection between Consumer Culture and Literature.' V: *Cultural Studies in China*. Tao Dongfang in Jin Yuanpu, ur. Singapore: Marshall Cavendish Academic. Str. 115–137.

- Cheng, Zhongying 成中英 (2003) 21 Shiji yu Zhongguo zhexue zouxiang: quanshi, zhenghe, yu chuangxin '21 世紀與中國哲學走向：詮釋，整合與創新' (Smernice kitajske filozofije v 21. stoletju). V: *Ershiyi shiji Zhongguo zhexue zouxiang*. Fang Keli, ur. Beijing: Shangwu yinshu chubanshe. Str. 11–32.
- Ding, Zijiang John (2002) 'Li Zehou; Chinese Aesthetics from a Post-Marxist and Confucian Perspective.' V: *Contemporary Chinese Philosophy*. Nicholas Bunnin in Cheng Zhongying /Chung-ying/, ur. Oxford: Blackwell Publishers Ltd. Str. 246–257.
- Dong, Xi 東西 (1996) *Shiyi yhidai 詩意時代 (Lirično obdobje)*. Shenzhen: Haitian chubanshe.
- Habermas, Jürgen (1987) *The Philosophical Discourse of Modernity*. (prev. Lawrence Frederi). Cambridge: MIT Press.
- Haug, Wolfgang Fritz (1971) *Critique of Commodity Aesthetics*. (prev.: Robert Bock). London: Routledge, Polity Press.
- Li, Zehou (1999) 'Modernization and the Confucian World.' V: *Colorado College's 125th Anniversary Symposium Cultures in the 21st Century: Conflicts and Convergences*, CC. Colorado Springs; V: <http://www.cc.colorado.edu/academics/anniversary/Transcripts/LiTXT.htm>. (prevzeto 20.1.2004.)
- Li, Zehou 李澤厚 (2002) *Zou wo zijide lu – za zhu ji 走我自己的路 - 雜著集 (Hoditi po lastni poti – Zbirka različnih spisov)*. Beijing: Zhongguo mangwen chubanshe.
- Mukarovsky, Jan (1978) *Estetske razprave*. (prev. Frane Jerman). Ljubljana: Slovenska matica.
- Ren, Jiyu 任繼愈 (2001) 'Ershi yi shijide Zhongguo zhexue 二十一世紀的中國哲學' (Kitajska filozofija 21. stoletja). V: *Zhongguo zhexue shi* 1, str. 5–8.
- Rošker, Jana S. (2006) *Iskanje poti – epistemologija v kitajski tradiciji; 2. del: Zaton tradicije in obdobje moderne*. Ljubljana: Filozofska fakulteta.
- Said, Edward W. (1995 [1978]) *Orientalism – Western Conceptions of the Orient*. 4. izd., Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- Stanek, Helena (2001) *Das Reich der Mitte und seine Barbaren: Die kulturelle Heterogenität und Multikulturalität in China*, neobjavljen magistrski, Institut fuer Sinologie, Univerza Dunaj.
- Wang, Ning (2004) *Globalization and Cultural Translation*. Singapore: Marshall Cavendish Academic.
- Welsh, Wolfgang (1997) *Undoing Aesthetics* (prev. Andrew Inkpin). London: Sage.
- Xing, An 邢安 (2000) *Shenme dou yao qian 甚麼都要錢 (Vse stane)*. Beijing: Beijing qingnian chubanshe.

Zhexue da cidian; Zhongguo zhexueshi juan 哲學大辭典，中國哲學史卷(*Veliki slovar filozofije, zvezek Zgodovine kitajske filozofije*). (1985) Feng Qi, ur. Shanghai: Shanghai cishu chuban she.

Zhou, Xiaoyi (2005) 'The Ideological Function of Western Aesthetics in 1980's China.' V: *Cultural Studies in China*. Tao Dongfang in Jin Yuanpu, ur. Singapore: Marshall Cavendish Academic. Str. 98–115.