

# BORDWELL, DAVID

Transkulturalni prostori:  
prilozi poetici kineskog filma



风雨送春归 燕子迎春到 已是悬崖百丈冰 犹见桃花三两枝 俏也不争春 只把春来报 待到山花烂漫时 她在丛中笑

毛主席一九六二年十二月二十一日于北京

敬祝毛主席 万寿无疆



## BORDWELL, DAVID

### Transkulturalni prostori: prilozi poetici kineskog filma

**P**ojaava čija snaga i ugled rastu konstantno zadnja dva desetljeća ne može se odbaciti kao prolazni hir, pa je konačno došlo vrijeme za priznanje kako je filmsko stvaralaštvo na kineskom jeziku, prisutno u nekoliko zemalja i različitih filmskih industrija postalo od središnje važnosti za svjetsku filmsku kulturu. U umjetničkim pojmovima, kineski je film energičniji i maštovitiji od kinematografije američkih filmskih studija, kao i od većine europskih filmskih uradaka. Stoga je i razumijevanje ove kinematografije u svim njezinim aspektima zadatak svih teoretičara koji žele ostati ukorak s kreativnim događanjima svog vremena.

Međutim, koji je najbolji pristup razumijevanju umjetničkih postignuća iz tradicija koje predstavljaju “kineski film”? Prethodna dva desetljeća mnogi su teoretičari pisali o ovoj temi, ali još uvijek slabo poznajemo razloge zbog kojih su ovi filmovi tako posebni. U tekstu koji slijedi htio bih naznačiti samo neke od pogodnosti koje bi mogle proizaći iz pružavanja načina na koje ovi filmovi ostavljaju naročiti dojam – koji sam drugdje nazvao “poetikom filma” – a u obradi ove teme ja tek slijedim put koji su naznačili drugi.<sup>01</sup>

U raspravi o poetici koja vlada bilo kojom filmskom tradicijom valja ponajprije postaviti četiri općenita pitanja. Po kojim su principima ovi filmovi stvoreni kao naročite cjeline – u dramaturškom ili bilo kojem drugom smislu? Nazovite ovo “poetikom univerzalne forme”. Kako se to filmski medij koristi u pojedinačnom filmu ili u određenom opusu? Nazovite ovo “stilistikom”. Kako forma i stil oblikuju shvaćanje gledatelja? Nazovite ovo “teorijom gledateljske aktivnosti”. Kako tijekom određenog razdoblja forma i stil počinju pokazivati uzorke kontinuiteta i promjene te kako najbolje objasniti ove uzorke? Nazovite ovo “historijskom poetikom”.

Čini se kako, postavljena ovako, pitanja u vezi principa kompozicije, gledateljske aktivnosti i povijesnog naslijeđa izostavljaju ono što najviše zanima najveći broj teoretičara: način na koji filmovi slijede putanje društvenih i kulturalnih čimbenika. Međutim, poetika ne odbacuje važnost ovih čimbenika. Poetičari nude objašnjenja i funkcije i uzroka. Na primjer, na koji način dijelovi čine naročitu cjelinu i uslijed kojih se okolnosti određeni principi i cjeline pojavljuju u jednom trenutku, a ne u drugom? Poetičar tako može proučavati način

na koji filmska forma i stil nose zapise modusa vlastite proizvodnje, a potom i kako kulturalni procesi oblikuju filmsku formu i stil. U potrazi za uzrocima filmska poetika djeluje “od dna prema vrhu”, tražeći da počnemo s principima forme i stila koje se redovito pojavljuju u filmovima, i da tek onda postavimo pitanje koje su to društvene aktivnosti uzrokovale njihov nastanak.<sup>02</sup>

Glavna prednost koju nudi pristup kroz poetiku jest uzimanje umijeća u obzir. Filmski stvaratelji provode nevjerojatno mnogo vremena prepravljajući scenarij, organizirajući audicije na koje dolaze deseci glumaca, isprobavajući različite lokacije, različite kutove snimanja i načine montaže. Naravno, dodatni pritisak stvaraju vrijeme i novac, i niti jedan autor ne dobije baš sve što želi; uvijek postoje kompromisi, područja neodlučnosti, sretno slučajnosti i čiste pogreške. Ipak, kao umjetnik, filmski stvaratelj posjeduje znanje o tome što funkcionira, a što ne. Ovo se znanje prenosi s generacije na generaciju filmskih autora prelazeći tako u umjetničko naslijeđe koje pak pruža sheme, one opetovane uzorke kompozicije kadra, osvjetljenja, pokreta kamere ili montaže, kojima se stvaraju filmovi. Poznavanje shema koje slijede određena pravila čini mi se neophodnim za procjenu umjetnikovih postignuća. Tko bi proučavao kinesko pejzažno slikarstvo bez poznavanja različitih načina prikazivanja prostora (ono što T. C. Lau prevodi kao “kompozicija visoke udaljenosti”, “kompozicija plošne udaljenosti” i “kompozicija duboke udaljenosti”)?<sup>03</sup> Tko bi proučavao Pekinšku operu bez poznavanja različitih vrsta oslikavanja lica (*lianpu*)? Spremno priznajemo kako umjetničku kvalitetu u drugim vrstama izražavanja možemo prepoznati samo kroz svijest o formama koje su umjetnici naslijedili. Pa ipak, primjećujem kako je, kada je u pitanju kineski film, velik broj teoretičara ravnodušan spram zanatskog umijeća koje uvjetuje izgled i zvuk ovih filmova. Pristup njegovom proučavanju kroz poetiku može iznova uspostaviti ovu dimenziju u našem istraživanju, istovremeno odajući priznanje nedvojbenom individualnom umjetničkom daru koje filmski stvaratelji unose u svoj rad.

Istraživanje utemeljeno na poetici postavlja i pitanja koja nije lako identificirati kada istraživački postupak kreće od općenitog prema pojedinačnom, odnosno kad krećemo s općenitom teorijom kulture, društva ili ideologije, pa tek potom tražimo dijelove filmova koji se uklapaju u te teorije. Ovo nije zamjerka kulturalnoj teo-

riji, niti teoriji *tout court* – uvijek će nam trebati teorije različitih razina uopćenosti – već metodološko objašnjenje. Poetika kako je ja zamišljam jest induktivna empirijska disciplina koja se prvenstveno bavi pojedinačnim filmom, osobitostima filmskog medija, te povijesnim procesima unutar institucija koji su doveli do izbora određenih formi. Poetičar mora poznavati cijeli niz teorija upravo kako bi prepoznao njihovu relativnu vrijednost u objašnjavanju individualnih slučajeva. Poetika bi mogla pretresti brojne kulturalne teorije kako bi objasnila ponavljanja i osebjnosti koje nalazimo na razini samih filmova.<sup>04</sup>

Poetika je inherentno komparativna disciplina. Izdvajanjem principa stila ili dramaturgije, opisivanjem kako određeni film izaziva gledateljsku aktivnost, pokretanjem rasprave o povijesnim utjecajima ili inovativnosti ne možemo izbjeći traženje razlika i sličnosti u nizu autorskih praksi. Nije riječ o tome da je hongkonška kinematografija bila pod utjecajem holivudske; možemo, obratimo li pažnju, pronaći razlike, i velike i male – usprkos svim sličnostima. Što je još važnije, iz komparativne smo perspektive pripremljeniji pridati jednaku važnost srodnostima i razilaženjima. A upravo je ovo od naročite važnosti u proučavanju kineskog filma. Naime, u današnjim se filmskim studijima često automatski koncentriramo na specifičnost, čak i jedinstvenost kulture unutar koje je film nastao. Uobičajeno je, na primjer, u filmskoj produkciji Hong Konga već od početka ‘80-ih tražiti elemente koji se tiču njegovog povratka u okrilje Kine u 1997., ili pak promatrati tajvanski film kao dio složenog procesa priznavanja suvremenog tajvanskog identiteta. Nije mi namjera tražiti zamjerke ovakvim interpretacijama koje rasvjetljuju brojne aspekte filma. Htio bih samo reći da smo, u pristupanju filmu od pojedinačnog prema općem, u mogućnosti sagledati neke druge aspekte koji nas mogu odvesti do prilično drugačije perspektive – nazvat ću je “transkulturalnom”. Drugim riječima, kultura je jednako značajna zbog srodnosti koje nalazimo među društvima, kao i zbog razlika koje ta društva čine posebnima. Zapravo, te razlike često dolaze od izražaja upravo na podlozi srodnosti.

Želim reći sljedeće: filmskim sredstvima i tehnikama kojima se koriste, različite tradicije “kineskog filma” (kinematografija kontinentalne Kine, hongkonška i tajvanska kinematografija) upućuju na moduse kojima fil-

01 Yueh-yu Yeh, “The poetics of Hou Hsiao-Hsien’s Films: Flowers of Shanghai”, u *Cine-dossier: The 35th Golden Horse Awards-Winning Films* (Taipei: Golden Horse Film Festival, 1999.), str. 94-97; James Udden, “Hou Hsiao-Hsien and the Poetics of History”, *CinemaScope 3* (proljeće 2000.): str. 48-51

02 Za primjere ovakvog pristupa, pogledati David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1985.); David Bordwell, Janet Staiger i Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985.); i Bordwell, Ozu and the Poetics of Cinema (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1993.). Preporučujem i apstraktnije štivo o filmskoj poetici u *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1989.), str. 263-274.

03 T. C. Lai, *Understanding Chinese Painting* (Hong Kong: Kelly & Walsh, 1980.), str. 91-94

04 Za primjere kako kulturalni procesi mogu biti relevantna objašnjenja umjetničkih aktivnosti, vidi Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, poglavlja 3 i 8, i *Cinema of Eisenstein*, str. 33-39. str. 164-168, *et passim*.



**23. travnja 1945.** U Jananu se održava 7. partijski kongres na kojem sudjeluje 544 delegata. *Mao Ce Tung* je prihvaćen kao neupitni vođa Komunističke partije Kine. Prihvaćen je ustav Kominističke partije Kine, a *Maove Misli* prihvaćene su kao vodilja pokreta. Određen je izgled kineske zastave. Idući kongres bit će održan tek 1956.

**9. rujna 1945.** Nakon kapitulacije Japana opet se rasplamsao građanski rat između komunističke i nacionalista.

movi mogu nadići nacionalne i kulturalne granice. Ovaj bi proces mogli proučavati razmatrajući kinesku kulturu kao raseljeničku, a kinesku kinematografiju kao svojevršni pankineski kulturalni fenomen. Ovo mi se čini kao pristup koji bi sigurno dao rezultate, ali ne vjerujem da ga mogu ovdje slijediti. Umjesto toga, počevši s pojedinim osobinama filmova, želim razmotriti kako određene stilističke uzorke možemo pripisati transkulturalnim procesima.

Ovi faktori uključuju i neka međunarodna pravila filmskog stila i neke općenite – usudio bih se čak reći univerzalne – zakonitosti samog stvaranja filmova. Kineski su filmovi, prije svega, kineski. Oni su uz to i filmovi, a film je moćni transkulturalni medij koji se koristi ne samo lokalnim znanjem, već i nizom ljudskih vještina zajedničkih mnogim kulturama. Ovladavši nekolicinom transkulturalnih filmskih konvencija, kineski je film izašao iz nacionalnih granica i postao prihvaćen širom svijeta. Nije riječ o tome da svatko “iščita-va” ove filmove na isti način; konvencije koje ja ovdje želim istražiti djeluju na elementarnijoj, ali svejedno vrlo snažnoj i prodornoj razini.

Pogledamo li samo filmove iz kontinentalne Kine, Hong Konga i Tajvana, pronaći ćemo, u prilično dalekoj prošlosti, njihovo zajedničko stilističko izvorište: klasični sistem kontinuiteta koji se javlja u Hollywoodu već krajem dvadesetih godina 20. stoljeća.<sup>05</sup> Nekoliko teoretičara ističe oslanjanje kineskog filma na osnovne elemente ovoga stila: uporabu širih planova koji informiraju gledatelja o prostornom rasporedu; analizu prostora sredstvima analitičke montaže, plana/kontraplana i poštivanja rampe; pokreti kamere kojima se likovi kadriraju tako da se gledatelj kreće paralelno s njima ili kako bi se fokusirao određeni detalj. Pojavom zvučnog filma kadrovi postaju duži, pokreti kamere složeniji, a sve više filmskih autora privlači uporaba širih planova. Usporedo s ovim promjenama, lokalne filmske industrije diljem svijeta razvile su približne ekvivalente holivudske podjele rada. Ovo nas ne bi trebalo iznenađivati: na osnovu onog što smo dosad naučili, klasični kontinuitet postao je *lingua franca* filmskog stila za komercijalnu filmsku industriju diljem svijeta.

Postaviti temu na ovaj način znači i postaviti pitanje označava li ovakav sustav nametanje “zapadnjačkog” koncepta kinematografije, kao i ljudske aktivnosti i identiteta, kulturama koje nemaju takvih koncepcija. Za

neke teoretičare, to je pitanje od jednake važnosti kao i ono je li način prikazivanja poznat kao “renesansna perspektiva” distinktivno zapadnjački način viđenja, nametnut drugim tradicijama reprezentacije. Ja se s ovim ne slažem u potpunosti, ali za objašnjenje bi mi trebalo previše prostora, pa mi stoga dopustite da jednostavno kažem da, iako je sustav klasičnog kontinuiteta definitivno pravilo, to je pravilo koje se puno brže usvaja od alternativnih o kojima bismo mogli teoretizirati. A brže se usvaja dijelom i zato što uključuje nekoliko međusobno ovisnih elementarnih ljudskih iskustava. Ovaj sustav koristi, između ostalog, našu sposobnost identificiranja drugih članova naše vrste; sposobnost da im “čitamo misli” iz držanja tijela, pogleda i izraza lica; da ih smjestimo u svijet postojanih predmeta srednje veličine; da podrazumijevamo kako se radnja odvija kao niz sekvenci u vremenu.<sup>06</sup> Jednako kao što su određena fonološka i sintaktička pravila teoretski moguća, ali se u praksi nisu pojavila ni u jednom od svjetskih jezika, možemo zamisliti druge sisteme prikazivanja (npr. snimanje svake scene okrenute naopako ili kadriranje likova tako da im nikad ne vidimo izraze lica) koji se nikad nisu pojavili u svijetu popularne kinematografije. Osim toga, sistem kontinuiteta, nakon što se usvoji, omogućuje učinkovitu i predvidljivu produkciju filmova – što predstavlja veliku prednost u svakoj filmskoj industriji.

Ne kažem da je sustav kontinuiteta upisan ili genetski programiran u naše mozgove.<sup>07</sup> Nije riječ ni o nekakvom kinematografskom Svetom Gralu do kojeg su poduzetni filmski autori došli upornom potragom.<sup>08</sup> Riječ je o međusobno ovisnim otkrićima do kojih se došlo sistemom pokušaja i pogrešaka jednog moćnog, lako usvojivog sredstva vizualne komunikacije. Da je povijest bila drugačija, možda bi zaživjeli neki drugi filmski formati, poput “filma atrakcija” ili *tableau* filma s početka 20. st.<sup>09</sup>

Dakle, klasične konvencije prikaza prostora i vremena jesu konstrukcije, ali su konstruirane od ljudskih sklonosti, a velik je broj njih – veći no što smo obično spremni priznati – zajednički mnogim kulturama. Želio bih dokazati kako je, iz povijesnih razloga, sistem kontinuiteta postao transkulturalni mostobran. Većina kineskih filmova, kao i indijskih ili argentinskih, na ovoj su razini razumljivi gledateljima diljem svijeta. Zašto? Zato što već nakon kratke izloženosti filmu i minimuma

05 Vidi Kristin Thompson, “The Formulation of the Classical Style, 1909–1928” u Bordwell, Staiger i Thompson, *Classical Hollywood Cinema*, str. 155–240

06 Proširio sam raspravu o mostobranu među kulturama u “Convention, Construction and Cinematic Vision”, u David Bordwell i Noel Carrol, *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison: University of Wisconsin Press, 1996.), str. 87–107.

07 Ne bi mi palo na pamet ulagati prigovor da ova tvrdnja ne biva uporno pogrešno shvaćena. Za uobičajeno pogrešno tumačenje vidi, Miriam Bratu Hansen, “The Mass Production of the Senses: Classical Cinema as Vernacular Modernism” u Christine Gledhill i Linda Williams, *Reinventing Film Studies* (New York, Oxford University Press, 2000.), str. 339.

08 Ne slažem se s ovakvim esencijalističkim razmišljanjima u *On the History of Film Style* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997.) str. 149–157.

09 Vidi Tom Gunning, “The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde”, u Thomas Elsaesser, *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (London: British Film Institute, 1990.), str. 56–60. Za sažetak rasprave vidi Bordwell, *On the History of Film Style*, str. 125–128.

**S**vaki komunist treba shvatiti istinu: “Politička moć izlazi iz pušćane cjevovi”. — “Problemi rata i strategija” (6. studeni 1938)

filmskog odgoja, upravo niz pravila čini filmski svijet mašte lako dostupnim zrelim gledateljima, pripadnicima bilo koje kulture.

Stoga ne iznenađuje što je, kao i većina drugih nacionalnih filmskih industrija tijekom ‘20-ih i ‘30-ih godina 20. st., i ona šangajska prihvatila sustav kontinuiteta. Chris Berry, Leo Ou-fan Lee i drugi kritičari detaljno su razložili ono što potvrđuje čak i letimičan pregled ove kinematografije: cijeli niz autora brzo je usvojio i često rabio principe kontinuiteta.<sup>10</sup> Zahvaljujući konvencijama kuta snimanja i poštivanja rampe, stan u kojem se događa glavnina filma *Ulični anđeo* (*Malu tianshi*, 1937) Yuana Mu-jiha, uspijeva ostati jasan i uvjerljiv iako prostorija nikad nije prikazana u cijelosti. A dosjetke s dječacima koji izvode predstavu za ženu preko puta u cijelosti se temelje na istim principima koje Hitchcock poslije koristi u *Prozoru u dvorište* (*Rear Window*, 1954). U ovom smislu, unatoč izvrsnoj izvedbi glumice Ruan Lingyu, ona je ipak potpomognuta standardiziranim sustavom snimanja i montaže koji služi naglašavanju njezinih izraza lica i položaja tijela.

Kako bi trebala izgledati daljnja komparativna stilistika kineskog filma s obzirom na ovaj transkulturalni mostobran? Razmotrit ću detaljnije hongkonški i tajvanski film, uz kinematografiju kontinentalne Kine, koju ne poznajem toliko dobro. Prije svega moje je nastojanje propitati koliko ovo filmsko naslijeđe duguje transkulturalnim normama, kao i vlastitom, osobitom prerađivanju ovih normi.

Proučavanje međunarodnog filmskog stila zapravo tek počinje, ali vidljivo je kako su filmski autori spomenutih država, nakon što su prihvatili klasični kontinuitet, također shvatili kako ga ne moraju ropski slijediti. On se može proširiti, preraditi, i dalje istraživati. Možda je najbolji primjer Japan, gdje se redatelji koriste pravilima kontinuiteta na izuzetne načine. Manje očit, ali ne manje zanimljiv primjer nalazimo u hongkonškom filmu ‘80-ih i ‘90-ih.

Ovdje nalazimo umanjeni model popularne filmske industrije koja djeluje izvan Hollywooda. Ovdajšnja je filmska industrija lokalnog karaktera, s djelomičnom vertikalnom integriranošću, obiljem radne snage, dobro razvijenom tehnologijom, monopoliziranim distribucijom i izvorima financiranja primjerenima niskobudžetnoj razini lokalnih produkcija. Hongkonška filmska industrija osim toga distribuirala filmove na tržišta izvan

vlastitih granica – u Singapur, Tajvan, Maleziju, Indoneziju, Tajland, Južnu Koreju, donekle i u Japan, te kineske četvrti širom svijeta. Također, ova je filmska industrija zauzela određeno mjesto i u europskim i američkim *mainstream* kinima, ponajprije tijekom ‘70-ih, kad je interes za kung fu koji je simbolizirao Bruce Lee bio ogroman, a onda i krajem ‘80-ih i tijekom ‘90-ih zahvaljujući subkulturi filmskih fanova, naročito onih okupljenih oko Wooovih saga o revolveraškim obračunima.

Zbog njegove industrijske strukture, oslanjanja na sustav zvijezda i žanrovski sustav, odnosno, zbog njegove srodnosti s američkom kinematografijom, mogli bismo se složiti s Peterom Chanom Ho-sunom, koji hongkonški film naziva “holivudskijim od samog Hollywooda”.<sup>11</sup> Na dubljoj razini, priznat ćemo ono što poklonici već znaju: ovo je visceralni film. Bol, puštanje krvi, puštanje vjetrova, curenje iz nosa, masni prsti i grimase koje pravimo dok žvačemo hranu – ovakva univerzalna ljudska iskustva nalaze se u središtu pozornosti ovih filmova. Tko od nas nije u stanju shvatiti dosjetku u sceni iz filma *Lukavci* (*Jing gu jyun ga*, Jing Wong, 1991) u kojoj Stephen Chow nudi svom ocu komad toaletnog papira umjesto maramice, objašnjavajući, dok otac briše lice: “Korišten je, ali očistio sam ga.”? Tko se od nas ne savija od bola dok Anthony Wong vrišti tijekom policijskog mučenja u *Neispričanoj priči* (*Baat sin faan dim ji yan yuk cha siu baau*, Danny Lee i Herman Yau, 1993)? Jednako tako, tko se među nama, kroz određenu vrstu Lippsove empatije, ne lecne u svakom trenutku u kojem majstor borilačkih vještina zadaje naročito snažan udarac, i ne dižemo li svi s naporom stražnjicu dok Jet Li bez muke skače u nebo u natjecanju u kung fuu u *Legendi o Fong Sai Yuku* (*Fong Sai yuku*, Corey Yuen, 1993)? Ovdje vidimo očiti način na koji film može biti transkulturalan: kada nam se obraća na razini čiste simulacije, bilježeći torzije tijela *in extremis*, nukajući nas na, kako je Ejzenštejn rekao, “refleksno ponavljanje, premda u oslabljenom obliku” izvornog ekspresivnog pokreta.<sup>12</sup>

Pa ipak, poetični pristup dopušta nam da ovdje prepoznamo više od pukog filma krvoprolića, sirovog humora i bezumnih vratolomija. Hongkonški film pokazuje određenu dozu istančane prerade klasičnog postavljanja scene, snimanja i montaže, a ovi elementi doprinose jedinstvenosti navedene kinematografije. Hongkonški su filmski stvaratelji, vjerojatno crpeći inspiraciju iz autohtonog naslijeđa kineskog teatra i borilačkih

10 Chris Berry, “Sexual Difference and the Viewing Subject u Li Shuangshuang and The In-Laws”, u Chris Berry, *Perspectives on Chinese Cinema* (London: British Film Institute, 1991.), str. 33–37; Leo Ou-fan Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930–1945* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1999.) str. 96–106.

11 Intervju s Peterom Chanom, 28. studenog 1996.

12 Sergej Ejzenštejn i Sergej Tretyakov, “Expressive Movement”, *Millenium Film Journal* 3 (zima/proljeće 1979.): 38. Esej je izvorno napisan 1923.



**1946.** Predsjednik SAD-a Henry Truman poslao je generala George C. Marshalla u Kinu da pomogne dogovoriti primirje između komunističkih i nacionalističkih snaga.

vještina, razvili ritmičku koncepciju izražajnog kretanja izgrađenu na čisto tjelesnom aspektu privlačnosti filma. Postavljajući precizno definiranu akcijsku scenu, uokviruju na početku i na kraju kratkom pauzom, hongkonški su autori stvorili naročiti *staccato* ritam. Njega dodatno naglašavaju bojom, glazbom, kadriranjem i drugim filmskim tehnikama. Ali, ne pokazuju samo scene borbe tendenciju ritmičnosti. Kad jednom njime ovladaju, redatelji su sposobni osmisлити dramatične i komične scene koje posjeduju izraziti ritmički uzorak.<sup>13</sup>

Još se nešto zbiva u ovim filmovima što ne možemo u potpunosti razumjeti ne učinimo li komparativni odmak. I sam je Hollywood donekle promijenio svoja stilistička pravila tijekom '70-ih i '80-ih, i to ne, kako neki tvrde, prihvaćajući fragmentaciju i diskontinuitet, već sužavajući određene stilističke izbore i birajući neka druga rješenja.<sup>14</sup> Ovaj novi pristup nazvan je "intenziviranim kontinuitetom".

Što sadržava ovaj intenzivirani kontinuitet? Najočitija je uporaba kratkih kadrova. Američki filmovi prešli su s prosječne duljine pojedinačnog kadra (ASL – *average shot length*) od pet do osam sekundi u '70-ima na otprilike tri do šest sekundi sredinom '90-ih. Krajem '90-ih pak, velik je broj filmova imao ASL od dvije do tri sekunde. Uz korištenje kratkih kadrova, naglasak je na korištenju relativno užih planova. Naravno, krupni planovi koristili su se u svim razdobljima povijesti filma, ali se tijekom '80-ih i '90-ih pristup promijenio: korištenje srednjih, blizih i krupnih planova postalo je učestalije od korištenja polutotala i totala u '50-ima. Nakon što su, tijekom '60-ih, redatelji usvojili metodu smještanja krupnih planova u široki format, stavlja se veći naglasak na krupne planove lica, a scena više ne počiva na širokom planu koji se sada rabi tek kao naglasak unutar scene. Zbog omjera širokog formata, krupni plan pruža dovoljno informacija o prostoru, uslijed čega tradicionalni širi planovi nisu više obvezni. Kao posljedica ovakve usredotočenosti na krupni plan javlja se i više preoštravanja, u kojima jedno lice izlazi iz fokusa, a drugo, u prednjem planu ili pak u pozadini ulazi u nj. Koначно, redatelji koji rabe intenzivirani kontinuitet rabe i različita pokrete kamere – naročito ono što bismo mogli nazvati "prikradajućom kamerom". Tijekom '70-ih dolazi do pojave lagane snimateljske opreme (primjerice, Panaflex i Steadicam) koja omogućuje raznovrsne načine snimanja kretanja. Danas gotovo svaki američki film

uključuje virtuozne snimke kretanja, polagane vožnje prema likovima unutar plana ili kontraplana, ili kameru koja klizi, ili se kreće po polukružnom faru, kružno, ili se pak obrušava. Nema ovdje dovoljno prostora za objašnjavanje mogućih povijesnih razloga za razvoj intenziviranog kontinuiteta, ali odgovor vjerojatno djelomično leži u naporima redatelja da prilagode klasične principe svojoj koncepciji onog što bi najbolje odgovaralo krajnjem odredištu filma: videoekranu.<sup>15</sup>

Od '70-ih do '90-ih godina, dok je Hollywood uspostavljao intenzivirani kontinuitet kao svoju glavnu stilističku normu, hongkonški su ga redatelji također prihvatili, izmijenivši ga na zanimljive načine. Najpoznatiji primjer jest rad Johna Wooa koji je, čini se, majstorski ovladao svim aspektima intenziviranog kontinuiteta u svojim filmovima iz sredine '80-ih. Zaboravimo koreografiranu pucnjavu na trenutak; čak i u scenama dijaloga on pokazuje koliko dobro vlada ovom tehnikom konstantnim kretanjem kamere po polukružnom faru i njezinim obrušavanjem popraćenim preoštravanjem i naglim izmjenama užih i širih planova.

Ovakve sekvence nalazimo i u radovima Tsuija Harka, Coreyja Yuena, Sammoa Hunga Kam-Boa, Johnnieja Toa i mnogih drugih koji dokazuju da su filmski redatelji, unajeni u naslijeđe izražajnog pokreta, znali prilagoditi promjenjive internacionalne norme svojim ciljevima.

Intenzivirani kontinuitet, iako razvijen u američkim multimilijunskim produkcijama također nudi određene prednosti redateljima niskobudžetnih filmova. Rasvjeta za krupne planove brže se postavlja i jeftinija je od one za šire planove; oslanjanje na montažu omogućava redatelju fleksibilnost u postprodukciji. Dinamična kamera dozvoljava filmskim autorima da brže izmjenjuju setove i općenito ubrzaju snimanje na lokaciji (naročito kada se, kao u Hong Kongu, zvuk dosnima-va poslije). Zahvaljujući studiju Salon Films koji iznajmljuje Panaflex sustav za snimanje iz ruke, te montiranju preko 1500 pojedinačnih kadrova, hongkonški redatelji uspijevali su proizvesti filmove koji su ostavljali dojam produkcijske kvalitete i vizualnog stila američkog filma.

Analizirajmo jedan dio filma *Veliki metak* (*Chung fung dui liu feng gaai tau*, Benny Chan, 1996.) snimljenog u vrijeme kada su se filmski budžeti u Hong Kongu počeli smanjivati. Bill i njegova kolegica Apple moraju ući u ured telefonske kompanije koji je pod nadzorom zašti-

<sup>13</sup> Vidi Bordwell, "Aesthetics in Action: Kung Fu, Gunplay, and Cinematic Expressivity" u Law Kar, ur., *Fifty Years of Electric Shadows* (Hong Kong: Urban Council/Hong Kong International Film Festival, 1997.), str. 81-89; i Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000.) poglavlje 8.

<sup>14</sup> Za primjer vidi nekoliko eseja u Steve Neale i Murray Smith, ur., *Contemporary Hollywood Cinema* (London: Routledge, 1998.), pretpostavka dramaturške fragmentacije vlada novijim hollywoodskim filmovima. Vidi naročito James Schamus, "To the Rear of the Back End: The Economics of Independent Cinema", str. 91-105., i Thomas Elsaesser, "Specularity and Engulfment: Francis Ford Coppola and *Bram Stoker's Dracula*", str. 191-208. Smith pruža korisna objašnjenja teme u "Theses on the Philosophy of Hollywood History", str. 3-20.

<sup>15</sup> Ovaj stilistički trend istražujem u "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film", *Film Quarterly*, 55-3 (proljeće 2002.), str. 16-28.

**R**at je najviši oblik borbe za rješavanje proturječja između klasa, naroda, država ili političkih grupa, kada se ona razviju do određenog stadija. Rat postoji od trenutka nastanka privatnog vlasništva i klasa.

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



Grad tuge (*Bei qing cheng shi*, red. Hou Hsio-hsien, 1989)

**siječanj 1949.** Komunističke snage osvojile su *Beiping* i ubrzo ga preimenovala u *Beijing* (*Peking*).

**1. listopada 1949.** Nakon građanskog rata između komunističke (Kine) i nacionalističke (*Guomindang*) koji u Kini traje od 1927. g., Kini traje od 1927. g., a s relativnim zatišjem od 1937. - 1945. g. zbog ujedinjenja fronte protiv Japana, *Mao Ce Tung* na Trgu nebeskog mira (*Tiananmen*) proglašava osnivanje Narodne Republike Kine.

**BORDWELL, DAVID**  
*Transkulturalni prostori: prilozi poetici kineskog filma*

UP&UNDERGROUND  
 Proljeće 2009.

tara, pa fingiraju pokušaj pljačke kako bi zaštitarima odvukli pažnju. Iako je prosječno trajanje pojedinog kadra u cijelom filmu 4.1 sekundu, što je tipično i za američki film istog razdoblja, ova je scena snimljena u samo jednom kadru s glatko povezanim jako krupnim planovima i naglašenom uporabom preoštravanja. Apple uključuje alarm. Bill zaklanja nadzornu kameru i daje znak Apple da krene prema njemu. Kamera švenka udesno, a njih se dvoje saginju i bježe ulijevo izlazeći iz kadra. Zaštitar otvara vrata ureda, kreće prema kameri (dok za njim izlazi drugi zaštitar) i zaustavlja se u jako krupnom planu. Kad se okrene, kamera švenka na vrijeme kako bi uhvatila Billa i Apple koji se pretvaraju da su upravo začuli alarm. Utrčavaju u prednji plan, Bill prvi, a Apple ostaje vidljiva po sredini. Dok Bill razgovara s prvim zaštitarom, ona u pozadini odguruje drugog i zauzima njegovo mjesto stvarajući tako kompaktnu kompoziciju. Dvojica policajaca potom ulaze kroz vrata. Ovakva scena može se brzo i jeftino snimiti zahvaljujući užim planovima i jednostavnim pokretima kamere kojima se naglašavaju dijalozi i izrazi lica.

Čini se kako su, dakle, hongkonški redatelji koji su se već koristili dinamičnom snagom montaže i krupnih planova u mačevalačim filmovima (*wuxia* žanr) i u kung fu filmovima (*wushu* žanr), bili spremni proširiti i preraditi pravila intenziviranog kontinuiteta. Zadatak su im olakšale ne samo nove tehnologije nego i holivudska sklonost tehnikama koje je relativno lako replicirati s manjim budžetom. Općenito, velik dio onog što smatramo “novim hongkonškim filmom” unutar *mainstream* produkcije temelji se na kreativnom preradivanju međunarodnih normi komercijalne filmske proizvodnje – normi koje ovdje često dobivaju oštrinu i energičnost kakvu zapadnjački film rijetko postiže.

Komercijalna *mainstream* kinematografija nije, naravno, jedina mreža kojom protječe svjetski film. Tijekom ‘70-ih i ‘80-ih začeti su brojni filmski festivali koji su pokazali golem apetit za filmove iz svih dijelova svijeta. Danas se u svijetu godišnje održava preko 400 filmskih festivala koji tvore odvojeni distribucijski kanal, budući da prikazuju filmove koje komercijalni kinoprikazivači zaobilaze. Kakvi se filmovi prikazuju na festivalima? Velik dio programa sastoji se od “art filmova”, one vrste niskobudžetnih, često “teških” ili pak formalno odvažnih filmova, koje veliki internacionalni distri-

buteri procjenjuju neprofitabilnima za široko tržište. Ovi se filmovi potom prikazuju u “art kinima”.

Ono što nam brzo upada u oči kod ovakvih uradaka jesu svojevrsna pravila kad je riječ o “brandiranju” i pakovanju. Erotizam je na prvom mjestu: “art filmovi” od ‘50-ih naovamo često se označavaju kao izrazito erotski. Djeca su druga omiljena tema “art filmova”, od *Kradljivaca bicikla* (*Ladri di biciclette*, Vittorio De Sica, 1948), preko *400 udaraca* (*Les quatre cents coups*, François Truffaut, 1959) i *Saalam Bombay!* (Mira Nair, 1988) do filma *Život je lijep* (*La vita è bella*, Roberto Benigni, 1997). Treći je faktor egzotičnost, čemu svjedoči kineski uvoz filmova. Film *Zbogom, moja konkubino* (*Ba wang bie ji*, Chen Kaige, 1993) internacionalno je promoviran kao raskošna kostimirana drama s natruhama seksualne grešnosti. Međutim, pogledamo li dalje od teme, nalazimo da mnogi “art filmovi” dijele određeni pristup pripovijedanju i filmskom stilu pod utjecajem modernističkih kretanja u različitim medijima.<sup>16</sup> Stilistički elementi koji su se pojavili u europskom umjetničkom filmu ‘70-ih i ‘80-ih postaju naročito relevantni za razumijevanje još jednog načina na koji je kineski film postao globalan. Ova strategija protivni se mizanscenskim praksama na kojima počivaju norme klasičnog kontinuiteta.

Tijekom ‘40-ih i ‘50-ih mnogi europski redatelji jednako su se često kao i holivudski koristili širokokutnim dubinskim kadrom za dramatične scene. Ali, iz niza različitih razloga tijekom ‘60-ih javlja se drugačija vrsta slike. U ovakvim kadrovima kamera je smještena okomito u odnosu na stražnji plan, a naročito se izbjegava tročetvrtinski profil ljudskog lika. Umjesto toga, likovi su nam okrenuti licem ili u profilu, a ponekad ih vidimo samo s leđa.

U iskušenju smo takve slike nazvati “plošnima”. Godardovim riječima, “Ovo nije ‘prava slika’; to je samo slika.” Pa ipak, ma kako plošno ovi kadrovi izgledali, oni ipak predstavljaju dubinu. Posudit ću ovdje pojam “planimetrijski” Heinricha Wölfflina kako bih opisao kadrove u kojima se dubina ostvaruje nizom paralelnih ploha. Ponekad u jednom kadru nalazimo priličan broj ovih ploha koje tvore brojne slojeve prostora (pa tako i dubine), ali nedostaje im dijagonalno poniranje u pozadinu kakvo vidimo u izrazitije “dubinskim” kompozicijama. Tijekom ‘60-ih planimetrijska je kompozicija omogućila redateljima stvaranje kvaziapstraktnih kompozicija koje su naglašavale artificijelnost slike. Osim

<sup>16</sup> Bordwell, *Narration in the Fiction Film*, poglavlje 10.

**R**at, ta neman sveopćeg krvoprolića među ljudima, konačno će nestati razvojem ljudskog društva u bliskoj budućnosti. Ali postoji samo jedan način da on nestane: suprotstaviti se ratu - ratom, suprotstaviti se kontrarevolucionarnom ratu - revolucionarnim ratom, suprotstaviti se narodnoj kontrarevoluciji - revolucionarnim klasnim ratom... Kada ljudsko društvo uznapreduje do točke gdje nestaju klase i države, tada više neće biti ratova, kontrarevolucija ili revolucija, nepravde ili pravde; to će biti doba neprekidnog mira ljudske vrste. Naša studija prava revolucionarnog rata izvire iz želje za nestankom svih ratova. U tome leži razlika između komunista i izrabljujućih klasa.

— “Problemi strategije u kineskom revolucionarnom ratu” (prosinac 1936)

toga, u vrijeme kad je Hollywood uvelike koristio piro-tehniku i specijalne efekte kako bi stvorio filmski spektakl, planimetrijski je kadar podario “art filmu” vlastiti, iako prigušeni, slikovni spektakl. Samo mali broj redatelja koji su bili aktivni ‘80-ih i ‘90-ih nije podlegao utjecaju ovakvog kadra, bilo da se radilo o nezavisnim redateljima u SAD-u ili autorima azijske filmske industrije. Japanski redatelj Masayaki Suo koristio se ovom tehnikom u svojim pastišima Ozuovih filmova, a ona je postala i središnji element stila Takeshija Kitana. Rani radovi Edwarda Yanga također se temelje na ovakvoj estetiци, počevši s prvim kadrom u *Očekivanjima* (drugi segment omnibusa: *U naše vrijeme*, *Guang yin de gu shih*, 1982) do prikaza pustolovina Euroazije u *Zastrašivačima* (*Kong bu fen zih*, 1986): u jednom je trenutku, u planimetrijskom kadru, prikazana kako krađe mušterijin novčanik.

Nakon što je ovakva vrsta slike postala važan dio izgradnje filma, redatelji počinju iznova promišljati filmske scene i tražiti nova rješenja u montaži. Sada se kadrovi počinju snimati i montirati s izmjenama planova organiziranima u nizove od 90 stupnjeva. Dobar primjer ovakvog promišljanja dolazi nam iz kontinentalne Kine, a riječ je o filmu *Poštar* (*Youchai*, 1995) He Jianjuna. Dok mladi poštar razvrstava poštu s kolegicom, ubacuje jedno pismo među ostala, a uobičajena kontinuirana montaža prilagođena je strožem ustrojstvu planimetrijske slike.

Započinjemo srednjim planom uredskih polica. Kamera potom klizi udesno i otkriva vrata kroz koja vidimo Xiao Doua kako pečati pisma za slanje. Potom se događa pomak od 90 stupnjeva do junaka kojeg vidimo frontalno, u klasičnom planimetrijskom kadru. Scena mora biti napeta: on izdvaja jedno pismo, ali ne želi da njegova kolegica to vidi. Zato, kada u sljedećem trenutku ugledamo njegovu kolegicu u kontraplanu s pomakom od 180 stupnjeva, u kojem je ona okrenuta licem prema kameri, on ne može nastaviti potragu za pismom. Ona nastavlja s poslom, događa se još jedan pomak od 180 stupnjeva, i žena je sada u prvom planu, u profilu, u slojevitoj planimetrijskoj kompoziciji. Još jedan pomak od 180 stupnjeva postavlja nas iza Xiaoa, a žena u pozadini ustaje od stola. Opet pomak od 180 stupnjeva. Žena uzima rolu toaletnog papira i odlazi dublje u pozadinu, a onda ulijevo, i on ostaje sam. He Jianjun sačuvao je ovaj trenutak za prvi krupni plan unut-

ar scene, kada Xiao Dou vadi pismo iz vreće, a kamera se podiže do njegovog lica. Scena završava kadrom koji prikazuje trenutak njegovog udarca pečatom o pismo.

Nagle promjene orijentacije uključile su u radnju sve strane ureda za razvrstavanje pisama, koji se kroz cijeli film tretira kao zbir prostorija nalik kutijama. Ova je lokacija više nalik rasteru od ostalih viđenih u filmu. No, He Jianjun se oslanja na pomake od 180 stupnjeva i kada prikazuje spavaće sobe u stanu. Središnji blagovao-nički stol tretira kao os, čime si omogućuje rezove koji pokazuju kako u jednoj sobi boravi dečkoXiao Douove sestre sestre, a u drugoj, smještenoj s druge strane, Xiao Dou sam.

U Chen Kaigeovom *Kralju djece* (*Hai zi wang*, 1987) planimetrijska slika komunicira s prilično drugačijim načinima prikaza prostora. Svaki film u kojem se pojavljuje scena u učionici obično se koristi ptičjom perspektivom jer je tako najlakše pokazati što je napisano na školskoj ploči. Ali Chen na isti način snima i samu školsku zgradu pretvarajući je u uske trake boje i teksture: kadrovi koji postavljaju u ravninu učitelja i grafit koji ga prikazuje, plohe zemlje i drveća koje mijenjaju boju ovisno o dobu dana, kompozicije koje naglašavaju nadvijeni slammati krov i golu žučkastu zemlju koja okružuje školu. Čini mi se da se Chen ovom tehnikom koristi u ekspresivne svrhe kada želi izolirati Lao Gara ili naglasiti njegovu usamljeničku misiju. Ovome suprotstavlja najmanje tri druge vizualne strategije: konvencionalniju uporabu dubinskog kadra unutar učionice kada su u njoj učenici, te osvjetljenje i scenografiju kako bi zaklonio ključne informacije (ne vidimo Lao Gara kada ga vođa tima pošalje u školu u prvoj sceni); uporabu ruba slamatog krova za prikrivanje lica; i naravno, ekspresivne, pa čak i ekspresionističke pejzaže prikazane kadrovima raskošne dubine. Stilistički, Chen se uvijek činio prilično pluralističkim, a u *Kralju djece* spaja planimetrijsku sliku s cijelim nizom tehnika.

Volio bih da sam u stanju objasniti, ili makar naznačiti uzroke priče koja bi nam objasnila kako je planimetrijski kadar postao ključnim sredstvom izražavanja ambicioznih kineskih filmskih autora. Možda su Chen i njegovi suvremenici gledali europske filmove za vrijeme studija na filmskoj akademiji. Ili ih je možda privukla takva vrsta kadra uslijed konkretnih zahtjeva produkcijske prakse. U Europi je sve veća dominacija teleobjektiva, koji prostor pretvara u niz tankih ploha potičući ko-

<sup>17</sup> Vidi Bordwell, *On the History of Film Style*, str. 261-263.

**3. listopada 1949.** Sovjetski savez prva je zemlja koja priznaje NR Kinu.

**4. listopada 1949.** NR Kinu telegramom je priznala i Jugoslavija, no zbog kineskog slaganja s Informbiroovom kritikom Jugoslavije, odgovor na priznanje neće stići prije kraja 1954. g. Službeni datum uspostave diplomatskih odnosa između dvije zemlje bio je 2. siječnja 1955. g.

**BORDWELL, DAVID**  
*Transkulturalni prostori: prilozii poetici kineskog filma*

rištenje plošnih kadrova, ukazala filmskim autorima na mogućnosti planimetrijskog kadra.<sup>17</sup> Isti je proces možda bio na djelu među filmskim autorima u matičnoj Kini. Prisetimo se samo važnosti teleobjektiva u Chenovoj *Velikoj paradaj* (*Da yue bing*, 1986), koji slaže lica i tijela u slojeve tanke poput kartona. A možda su u pitanju bili i još neki faktori. Ono što mi se čini nedvojbenim jest konvergencija, razvoj nevjerovatno sličnog načina gradnje prostora u različitim kulturama, a ovakva je konvergencija možda više nego slučajna; možda ukazuje na šira područja transkulturalne stilističke prakse.

Jednako važni u festivalskom krugu bili su sukcesivni valovi tajvanskog novog filma od ranih '80-ih do danas. Ovdje ideja festivalskog prikazivanja filмова tek poprma posebnu važnost budući da samo malen broj tajvanskih filmova doživi *mainstream* kino distribuciju na Zapadu. Kao u inat holivudskom "intenziviranom kontinuitetu" mnogi tajvanski filmovi '90-ih oslanjaju se na neobično dugačke, često prilično statične kadrove. Neki kritičari tvrdili su kako je dugi kadar izrazita tradicija kineskog filma, ali ne nalazim dokaze ovoj tvrdnji; filmovi iz '30-ih i '40-ih godina 20. st. koje sam pregledao, imaju prosječnu duljinu kadra gotovo jednaku onoj drugih nacionalnih filmskih industrija, uključujući i onu Sjedinjenih Američkih Država.

Međutim, suvremeni se tajvanski film u ovom oštrom razlikuje od suvremenih *mainstream* praksi. Uzmimo samo nekoliko primjera iz '90-ih: Yangova *Konfucijanska smetenost* (*Du li shi dai*, 1994) ima prosječnu duljinu kadra od četrdeset osam sekundi, *Živjela ljubav* (*Ai qing wan sui*, Tsai Ming-liang, 1994) trideset šest sekundi; *Otok slomljenih srca* (*Qu nian dong tian*, Hsu Hsiao-ming, 1995) pedeset dvije sekunde; *Slatka degeneracija* (*Fang lang*, Lin Cheng-sheng, 1997) četrdeset sekundi; *Žamor mladosti* (*Mei li zai chang ge*, Lin Cheng-sheng 1997) trideset četiri sekunde i *Rupa* (*Dong*, Tsai Ming-liang, 1998) pedeset tri sekunde. Većim se dijelom ovi filmovi i dalje oslanjaju na norme kontinuiteta, ali na prilično oskudan i selektivan način. Scena može predstavljati samo jedan prilično jednostavan insert ili samo nekoliko izmjena kadar-protukadar, rijetko se koristeći filmskim konvencijama koje kod drugih autora obično vidimo u većem broju, gdje čine glavne elemente konstrukcije prostora.

Kao što je slučaj s planimetrijskom slikom, tako ni ova druga vrsta slike nije bez presedana ili paralele; kod Angelopoulasa i nekolicine japanskih filmskih autora

nalazimo kadrove slične duljine. Ono što je, vjerujem, zanimljivo studentu međunarodnog filmskog stila, jest način na koji početna odluka u korist uporabe kadra dugog trajanja rezultira osobitim mizanscenskim rješenjima, koja su obvezala mnoge tajvanske redatelje na uporabu filmskih konvencija gotovo zaboravljenih na Zapadu. Ovdje ne možemo govoriti o utjecaju ove ili one tradicije koje razdvaja 60 godina i pola svijeta, a koje se suprotstavljaju određenim ograničenjima ugrađenima u film kao medij reprezentacije.

Od 1908. pa sve do 1920., dok se uobličavao stil kontinuiteta, filmski autori u Njemačkoj, Francuskoj, Italiji i Skandinaviji razvili su bogate i domišljate uzorke postavljanja scene unutar vrlo dugog kadra. Studenta poetike jamačno će iznenaditi analogije između ovog naslijeđa i nekoliko tajvanskih filmova iz '80-ih i '90-ih. Kako bismo razumjeli kako je do toga došlo, moramo ispitati neke osnovne elemente filmske reprezentacije. Ako proscenij u kazalištu čini široko ali plitko područje, onda prostor za igranje filma čini uski zašiljeni trokut. Razlog ovome je zakon optike, odnosno, način na koji se svjetlosne zrake fokusiraju u leći kamere.

Filmski autori drugog desetljeća 20. stoljeća izvukli su ključnu pouku iz ovog trapezoidnog prostora scene. Kazališna pozornica mora biti široka i plitka kako bi radnja bila lako vidljiva iz mnogih točaka dok filmska pozornica mora biti uska i duboka, jer je jedino oko koje je važno - ono filmske kamere. Redatelji su shvatili da se ovo nepomično oko može kreativno iskoristiti. Scena se mogla razvijati preciznim zaklanjanjem i otkrivanjem važnih informacija - radilo se o koreografiji koja nije bila utemeljena samo na likovima u kadru, nego i likovima i objektima koji su nam priječili pogled na određeni lik ili objekt sve do točno određenog trenutka.<sup>18</sup> Na primjer, u *Revolucionaru* (*Revolutioner*, 1917.) Jevgenija Bauera naš pogled na obitelj koja doručkuje za stolom stalno se mijenja ovisno o tome tko je od likova u određenom trenutku važan, a samovar na stolu te jedan od likova u prvom planu zaklanjaju pogled na kćer u strateškim trenucima.

Čak i danas vizualni trapezoid definira filmski scenski prostor, ali razvoj montaže i pokreta kamere pred kraj drugog desetljeća dvadesetog stoljeća donekle prikriva ovu činjenicu, budući da su spomenute tehnike omogućile filmskim autorima stvaranje konstantno promjenjive dramske arene. Kao rezultat, uporaba slo-

<sup>18</sup> Za raspravu o uporabi precizne mizanscene u ranim filmovima, vidi *ibid.*, str. 174-198.

**R**evolucije i revolucionarni ratovi neizbježni su u klasnom društvu i bez njih je nemoguće postići skok u razvoju društva i svrgnuti vladajuću reakcionarnu klasu, kako bi narod dobio političku moć.

— "O proturječjima" (kolovoz 1937)



*Revolucionar* (*Revolutioner*, red. Jevgenij Bauer, 1917.)

žene mizanscene unutar statičnog kadra postaje izgubljeno umijeće. Vrlo mali broj današnjih redatelja može zamisliti organizaciju kadra na način na koji je to radio Bauer - iako bi to danas, uz tražilo, bilo mnogo lakše.

Redatelj koji bi opet mogao aktualizirati ovu opciju jest Hou Hsio-hsien, pravi virtuoz u uporabi precizne mizanscene - Hou, stalno iznova, hrabro otkriva djeliće prostora i u njih postavlja važne dijelove priče. U *Gradu tuge* (*Bei qing cheng shi*, 1989), u dom Linovih upadaju vojnici u potrazi za Wen-heungom, a djed Lin dočekuje ih u mračnom *chiaroscuro* kadru. Uskoro mu se pridružuje Mio koja zauzima središte kadra. Nakon toga, vojnički se pretres stana počinje odvijati u neznatnom otvoru u udaljenom srednjem lijevom planu, oživljenom u trenutku kada Mio napušta središte kompozicije i odlazi otraga - djed se izmiče u stranu kako bi njezin izlazak bio vidljiv. Djed Lin nastavlja svađu s jednim od časnika, a zakoračivši ulijevo postaje samo obris u otvoru, zaklanjajući događaje u pozadini, ali se potom opet izmiče u stranu u trenutku kad su u daljini ponovno oživjele aktivnosti (Hou je čak pomakao časnika iz desnog dijela kadra u sredinu, i tako zaklonio vitraj koji bi gledateljima mogao odvlačiti pažnju). Hou nam postavlja zapreke u vidljivosti na dvije razine: likovi koji razgovaraju u prednjem planu gotovo su samo obrisi, a časnik povremeno zaklanja oca; u daljini je važno događanje toliko umanjeno da je jedva vidljivo.

Houovo ponovno oživljavanje principa precizne mizanscene najbolje ćemo razumjeti analizirajući filmsku scenu jedenja za stolom. Filmski autori sa Zapada uvijek nastoje izbjeći snimanje scena u kojima ljudi sjede za kružnim ili pravokutnim stolom. U takvim se scenama javljaju problemi kontinuiteta, poštivanja rampe, pokreta i rekvizita (djelomično pojedene hrane i djelomično ispražnjenih čaša). Ali upravo kako i Bauerova scena u *Revolucionaru* pokazuje, naslijeđe precizne mizanscene moglo bi promijeniti ove susrete za stolom vještom uporabom zaklanjanja i otkrivanja, viđenih kiklopskim okom kamere.

Hou zapravo iznova izmišlja ovu tehniku. U jednoj sceni u *Gradu tuge*, dok intelektualci sjede okupljeni za stolom, minimalna pomicanja likova u prednjem planu (koji su nam okrenuti leđima) i likova u pozadini (koji su nam okrenuti licima) mijenjaju središta interesa, što kulminira otvaranjem prozora s pogledom na grad kada sudionici u sceni zapjevaju. Druga scena, u kojoj se

Wen-heung sastaje sa šangajskom gangsterskom obitelji, ovisi o minimalnim kretanjima njegovog lika u prednjem planu i laganim okretanjima lica gangstera kojima usmjerava našu pažnju.

Čini se kako je trend dugog kadra u tajvanskom filmu, zajedno s nepomičnom kamerom, potaknuo filmske autore na njegovanje vještina koje su gotovo nestale na Zapadu. Ali, što je sve ove redatelje uopće nagnalo na usvajanje dugog kadra? Presudilo je vjerojatno nekoliko faktora. Dugi kadrovi snimani iz udaljenosti smanjuju troškove snimanja: pažljivim uvježbavanjem troši se manje filmske vrpce – na kojoj se moralo štedjeti u niskobudžetnim filmovima '80-ih, no također smanjuju pritisak na glumce amatere: Hou je priznao kako je duge kadrove snimane iz udaljenosti u filmu *Dečki iz Fengku-eia* (*Feng gui lai de ren*, 1983) upotrebljavao upravo iz ovog razloga.<sup>19</sup> Možda je, osim toga, ovaj stil razvijen i kao način odvajanja novog tajvanskog filma od komercijalne konkurencije. (Jedan moj prijatelj voli kazati kako su tajvanski "art filmovi" sve ono što hongkonški nisu – polagani, profinjeni i sugestivni.) *In sum*, izvori ove estetike nesumnjivo su lokalni, ali njezin krajnji vizualni oblik djeluje transkulturalno. Jednom kada filmski autor počne upotrebljavati dugi kadar kao svoje izražajno sredstvo, optička ograničenja filmskog prikaza čine preciznu mizanscenu značajnim načinom razvijanja dramaturgije scene, a nakon što autor uvidi bogate mogućnosti takve mizanscene, ona postaje cilj kojem vrijedi težiti – nije više, dakle, riječ o nusproizvodu ili ograničenju, već o izvoru istančanosti i napetosti, iznenađenja i drugih umjetničkih efekata.

Kineski film '80-ih i '90-ih pokazuje, dakle, tri glavna načina na koja su međunarodni trendovi u stanju oblikovati nacionalno filmsko naslijeđe. Kao prvo, tu su filmske konvencije vidljive u, primjerice, utjecaju međunarodnih normi kontinuiteta na komercijalni film Hong Konga. Upečatljivost ove kinematografije podsjeća nas da prihvaćanje utjecaja ne znači pasivnost; umjetnici uzimaju ono što im je dostupno, i potom to isto mijenjaju, čineći ga osobnim, pokoravajući ga vlastitim umjetničkim konceptima. Hongkonška verzija intenziviranog kontinuiteta nije tek kopija holivudske – zapravo, možemo je smatrati intenziviranim intenzitetom, "holivudskijim od samog Hollywooda".

Na drugoj razini, možda je i planimetrijska slika europskog "art filma" donekle utjecala na filmske auto-

re u kontinentalnoj Kini, prikazivanjem na Pekinškoj filmskoj akademiji ili cirkuliranjem videovrpici. Ali, možda je riječ o nečem drugom, ne utjecaju, već zajedničkoj stilističkoj težnji koja je odvela kineske filmske autore u samostalno istraživanje mogućnosti ove vrste slike. Nakon što su autori počeli koristiti teleobjektive, planimetrijska se slika možda pojavila kao kompozicijsko sredstvo. Ovo daje naslutiti da postoji prilično ograničen broj osnovnih sistema snimanja i postavljanja scene i da se oni ponovno otkrivaju i prerađuju u različitim razdobljima filmske povijesti.

Naš treći primjer nudi još jedan način sagledavanja transkulturalnih stilističkih srodnosti. Nema sumnje da nije bilo nikakvog utjecaja, direktnog ili indirektnog, europskih "redatelja dubinski kompozicija" iz drugog desetljeća 20. stoljeća na Hou Hsiao-hsiena i njegove kolege. Dogodilo se jednostavno da su tajvanski filmski autori, krenuvši iz iste točke – statičnog dugog kadra – otkrili zajedničke karakteristike medija: trapezoidni prostor radnje te mogućnosti koje pruža zaklanjanje/otkrivanje. Otkrili su, mogli bismo to tako reći, slična rješenja zajedničkog problema: kako usmjeravati pažnju gledatelja unutar statičnog kadra snimanog iz udaljenosti? Naravno, njihovi razlozi usvajanja statičnog dugog kadra razlikuju se od onih Bauera i njegovih suvremenika, ali nakon što su krenuli tim putem, vizualni je trapezoid objema grupama postavio jednaka ograničenja i otvorio jednake mogućnosti.

Kako najbolje možemo razumjeti ove povijesne čimbenike na apstraktniji način? Nisam ih htio povezivati s apstraktnom teorijskom doktrinom (hibridnost, kreolizacija, globalizacija), već ih proučiti induktivno, od dna prema vrhu, stvarajući koncepte prema ponavljanjima koja primjećujem. Rezultat možda iznenađuje. Nije baš sve što je zanimljivo u filmovima određene kulture kulturalno specifično, niti specifično kulturalno! Da se izrazim manje paradoksalno, pozabavimo li se načinima na koji se filmovi stvaraju, možda ćemo biti ponukani proučiti transkulturalne procese, dijeljenje umjetničkih odluka i stilističkih normi, bilo putem utjecaja ili kroz zajedničku polazišnu točku, oblikovanu umjetničkim naslijeđem ili osobinama samog medija.

Ne želim reći kako kultura ne igra nikakvu ulogu u određenju stila ili pak u konkretnim prostornim tehnikama na koje sam se usredotočio. Želim samo reći da kultura radi s onim što joj je dano, a to su: navike i

<sup>19</sup> Tony Rayns, "The Sandwich Man: Between Taiwan and the Mainland, Between the Real and the Surreal: Tony Rayns Talks to Hou Xiaoxian", *Monthly Film Bulletin* 653 (lipanj 1988.)

**Lj**udi širom svijeta raspravljaju hoće li izbiti treći svjetski rat. Moramo biti psihički spremni i na to pitanje te ga pomno analizirati. Čvrsto smo opredijeljeni za mir, a protiv rata. Ipak, ako imperijalisti nastoje započeti još jedan rat, ne smijemo ga se bojati. Naš stav u vezi tog pitanja jednak je našem stavu o bilo kakvom nemiru; prvo, mi smo protiv nje; drugo, ne bojimo ga se. Prvi svjetski rat pratilo je rođenje Sovjetskog saveza s 200 milijuna stanovnika. Drugi svjetski rat pratio je uspon socijalističkih tabora s miješanim stanovništvom od 900 milijuna. Ako imperijalisti i dalje nastoje zapodjenuti treći svjetski rat, sigurno je da će još nekoliko stotina milijuna ljudi prijeći na socijalizam te više neće ostati mnogo prostora za imperijaliste. Također je izvjesno da će se cijela imperijalistička struktura urušiti iznutra.

— "O ispravnom rješavanju proturječja među ljudima" (27. veljače 1957)

mogućnosti koje nudi umjetnička praksa, a koje potječu iz nacionalnih ili međunarodnih izvora; predrasude i granice ljudske percepcije; kvalitete i ograničenja samog medija u kojem umjetnici rade. Ove datosti nisu tek sirovina koju će kultura u potpunosti apsorbirati. One ostavljaju ključne tragove u samoj teksturi umjetničkog djela – poput nepravilnog zareza tinte, kakvog ostavlja jedna vrsta kista u kineskom slikarstvu. Jedan od zadataka poetike, kako je ja shvaćam, jest usmjeriti našu pozornost na ove teksture, na razotkrivanje i istraživanje razine filmskog umijeća koja prelazi lokalne granice. Kultura nas, osim što nas razdvaja, i spaja. Kineska kinematografija, postavši predvodnicom svjetskog filmskog stvaralaštva, duguje svoju snagu ne samo nacionalnom i međunarodnom naslijeđu, nego i snazi samog filma u rukama kreativnih umjetnika. Uspjesi kineskog filmskog stvaralaštva podsjećaju nas na mnogostruku moć filma: umjetnosti koja je duboko povezana s dinamikom lokalne kulture, a istovremeno kadra dirnuti i zadiviti sve koji znaju gledati.

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



*Očekivanja* (red. Edward Yang, 1982, drugi segment omnibusa *U naše vrijeme / Guang yin de gu shi*)



*Zastrašivači* (*Kong bu fen zih*, red. Edward Yang, 1986)



**veljača 1950.**  
Mao Ce Tung i Josif Staljin u Moskvi potpisali su kinesko-sovjetski pakt o prijateljstvu, savezništvu i međusobnoj pomoći.

**9. svibnja 1950.**  
Švedska je prva od zapadnih nekomunističkih zemalja uspostavila službene diplomatske odnose s NR Kinom.

**BORDWELL, DAVID**  
*Transkulturalni prostori: prilozii poetici kineskog filma*

UP&UNDERGROUND  
Proljeće 2009.