



LU, SHELDON H.

**Tigar, zmaj i anđeli:
Hollywood, Tajvan, Hong Kong i
transnacionalna kinematografija**



LU, SHELDON H.

Tigar, zmaj i anđeli: Hollywood, Tajvan, Hong Kong i transnacionalna kinematografija

134

Pitanje filmskih paradigmi: nacionalno, transnacionalno, globalno

Cjelovečernji igrani film *Tigar i zmaj*, (*Wo hu cang long*, 2000), kojeg je režirao kinesko-tajvansko-američki redatelj Ang Lee, bio je na Zapadu daleko najuspješniji film na kineskom jeziku, suđeci po utršku na blagajnama, broju nagrada za koje je nominiran ili ih je osvojio. Nagrađen je Zlatnim globusom za najbolji film, a Udruga američkih redatelja proglasila je Leeja najboljim redateljem početkom 2001., što je, paradoksalno, značilo da je režirao najbolji film i najbolji strani film. Konačno, film je osvojio četiri nagrade Američke filmske akademije – za najbolji strani film, najbolju kameru (Petera Paua iz Hong Konga), scenografiju i kostimografiju (Tima Yipa iz Hong Konga), i najbolju originalnu glazbu (američkog skladatelja kineskoga podrijetla Tana Duna). Prvi put se dogodilo da je nesinkronizirani kineski film bez titlova prešao u glavnu struju, preskočivši granice umjetničkog filma u Sjedinjenim Američkim Državama. Postao je i komercijalno najuspješniji strani film u mnogim dijelovima svijeta.

Zbog nezapamćena uspjeha filma na kineskom jeziku u Sjedinjenim Državama, središta svijeta u kojem se govori kineski uživala su u trenutku slave. U stvari, da bi ispunio uvjete za natjecanje u kategoriji stranih filmova na dodjeli Oskara, film je bio prijavljen kao tajvanski. Na kraju krajeva, redatelj Lee se i rodio u Tajvanu. Istodobno, film je nominiran za šesnaest, a osvojio je osam nagrada na dvanaestoj dodjeli hongkonških filmskih nagrada u proljeće 2001. Budući da su i Hollywood, i Hong Kong i Tajvan svojatali film, paradigma *nacionalnog filma* u ovom se slučaju dodatno osporavala i ispitala. Politika etiketiranja, imenovanja i kategoriziranja postala je zbrkana i mutna.

Logotip kompanije Columbia Pictures pojavljuje se na samom početku filma, dajući gledateljima do znanja da je riječ o holivudskoj produkciji. Ipak, film donosi i popis mnogih koproducenta, uključujući Good Machine International i China Film Co-Production Corporation. (Osim toga, u produkciji je sudjelovala i japanska kompanija Sony Classics!). Kao što pokazuju fenomenalna zarada od prodanih ulaznica te veliki broj gledatelja i distribucija diljem svijeta, taj holivudski *blockbuster* klasični je primjer *globalnog filma* u doba globalizacije. Kao film američke proizvodnje na kineskome jeziku,

Tigar i zmaj podupire obrazac transnacionalne filmske koprodukcije i distribucije diljem svijeta u nezapamćenim razmjerima. Zato je istodobno jasan izraz i važan primjer *transnacionalnog filma*. Ipak, istodobno, kao *film na kineskom* (*Huayu dianying*), omogućuje nam da preispitamo prirodu nove vrste filmske kulture *Trećega svijeta* i tjera nas da ponovno razmotrimo postojeće (zastarjele) modele kada je riječ o produkciji Trećeg svijeta, kao što su “Treći film”, “nacionalni film”, “film dijaspore” i tako dalje.

Fenomen transnacionalnog filma imao je jedinstvene manifestacije u povijesti kinematografije na kineskom jeziku. Zbog dugogodišnjeg, povijesnog i geopolitičkog komadanja kineske nacionalne države na NR Kinu, Tajvan i Hong Kong, razvile su se tri zasebne kinematografske tradicije. Od 1980-ih godina do danas, sve se više širila koprodukcija i suradnja preko nacionalnih i regionalnih granica između tih triju kineskih kinematografija te između njih i drugih filmskih industrija.⁰¹ Suradnja između filmskih industrija te razmjena filmskih umjetnika, ideja i motiva preko regionalnih i nacionalnih granica, najvidljivija je u slučaju Hong Konga. Štoviše, transnacionalnost, “fleksibilna produkcija” i “fleksibilno državljanstvo” u posljednje vrijeme postaju način djelovanja među hongkonškim filmskim umjetnicima.⁰² Svi ti čimbenici i trendovi kulminiraju u *Tigru i zmaju* upravo na početku novog stoljeća i tisućljeća.

Transnacionalni film, kao nov oblik filmskog stvaralaštva, podrazumijeva prelaženje nacionalnih granica u procesu ulaganja, produkcije, distribucije i potrošnje. Premda takvi filmovi postoje kroz cijelu povijest svjetskoga filma, želim rasvijetliti specifičan povijesni trenutak važan za tu vrstu filma, naime, razdoblje poslije hladnoga rata. Intenzitet i razmjer tog novog vala združene filmske proizvodnje nije viđen u ranijoj povijesti. *Tigar i zmaj* ukazuje na mogućnost komercijalnog transnacionalnog filma za globalnu zabavu.

Smisao fleksibilne filmske proizvodnje u takvoj transnacionalnoj kinematografiji preklapa se s drugim vrstama filmskog stvaralaštva koje prelaze granice, kao što je “kinematografija u egzilu”, “kinematografija dijaspore” i “postkolonijalna etnička kinematografija”, ali ih ipak treba razlikovati. Te razne vrste kinematografije podrazumijevaju prostornu ili psihološku udaljenost između sadašnjeg mjesta prebivanja i domovine u životu redatelja.⁰³ Kao što piše Hamid Naficy, “dijaspore, po-

135

1979. Usvojena politika jednog djeteta kao osnova demografskog planiranja.

veljača 1979. Kao reakcija na Vijetnamsku intervenciju u Kambodži, kineska vojska ulazi u sjeverni Vijetnam, no već nakon mjesec dana se povlači.

put egzila, obično počinje s traumom, raskidom i sputavanjem te uključuje raspršivanje stanovništva na mjesta izvan domovine”. Ipak, bez obzira na to koliko “akcentiran” može biti takav strani jezik, u transnacionalnom filmu poput *Tigra i zmaja* nema patosa izmještanja, otuđenja, beskućništva i traženja. Premda je ambijent druga zemlja (drevna Kina), priča govori o potrazi za izgubljenim predmetom (moćnim mačem), a tema može biti nostalgija za prošlim dobom viteštva, film ne priziva osjećaj modernističke tjeskobe, političkog otuđenja ili kulturnog izmještanja, nego pruža golemo uzbudjenje i užitke gledateljima svih klasa i rasa diljem svijeta.

Jednako tako, takva transnacionalna kinematografija o *Trećem svijetu* ili iz *Trećeg svijeta* ne sadrži revolucionarne, oslobodilačke, opozicijske i antikapitalističke porive kao neke vrste takozvane kinematografije *Trećeg svijeta*, “Treće kinematografije” ili “kontrakinetografije”, u odnosu na glavnu struju Hollywooda i europski film. U stvari, ona uključuje mehanizme holivudske filmske proizvodnje i posve je pomirena s ekonomskim načelima transnacionalnog kapitalizma. Ona iskorištava fluid i mnogostruke kanale financiranja, investiranja i distribucije koje donosi kapitalizam poslije hladnoga rata. Redateljima i distributerima u cilju je povrat kapitala koji su uložili u snimanje takvih filmova i zarada u svjetskim razmjerima, što je bilo nemoguće u godinama poslije hladnoga rata, kada su se obično povlačile zemljopisne i ideološke crte između Istoka i Zapada.

U produkciju filma *Tigar i zmaj* uključeni su umjetnici iz Tajvana, Hong Konga i kontinentalne Kine, pa film postaje predstavom transkineskih talenata. U nje mu glume najveće panazijske zvijezde s filmskog ekrana: Chow Yun-Fat, iz Hong Konga (kao Li Mu Bai); Michelle Yeoh, iz Hong Konga, odnosno Malezije (u ulozi Yu Shu Lien); kineska glumica Zhang Ziyi (kao Yen); tajvanski glumci Chang Chen (Lo) i Lung Sihung (Sir Te); veteran među zvijezdama borilačkih vještina Cheng Pei Pei (kao Jade Fox). Coco Lee pjeva glazbenu temu filma, dok Yo-Yo Ma svira glazbu na violončelu. Unatoč zemljopisnim i političkim podjelama, iz filma izranja osjećaj “kulturne Kine”. A Ang Lee u ovome filmu želi stvoriti upravo tu predodžbu o nestajanju “dobre stare Kine”.

Čini se da napisati novo poglavlje u povijesti i teoriji svjetskog filma, znači adekvatno opisati raznolikost i značajke transnacionalnoga filma. Pojavilo se već neko-

01 Vidi Sheldon H. Lu, “Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896-1996) and Transnational Film Studies”, u Sheldon H. Lu, ur., *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender* (Honolulu: University of Hawaii Press, 1997), str. 1-31.
02 Sheldon H. Lu, “Filming Diaspora and Identity: Hong Kong and 1997”, u: Poshek Fu i David Desser, ur., *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity* (Cambridge: Cambridge University Press, 2000), str. 273-288.
03 Hamid Naficy, *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking* (Princeton, NJ: Princeton University Press, 2001), str. 14.

LU, SHELDON
Tigar, zmaj i anđeli: Hollywood, Tajvan, Hong Kong i transnacionalna kinematografija

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2009.

liko kategorija transnacionalnog. Prosuđuje li se na temelju modela proizvodnje i distribucije, *blocksteri* poput *Tigra i zmaja*, nekih akcijskih filmova, filmova borilačkih vještina Jackieja Chana i sličnih, jasno razgraničuju područje *komercijalne transnacionalne kinematografije*, pa i teren *globalne kinematografije*. Nezavisni redatelji iz zemalja koje imaju problema sa strogom cenzurom čine drugu transnacionalnu kategoriju. Neki redatelji koji žive izvan kineske države zaobilaze domaću cenzuru financiranjem, produciranjem i prikazivanjem svojih filmova izvan Kine. Ti “međunarodni festivalski filmovi” čine kategoriju *nezavisnog umjetničkog transnacionalnog filma*. Latentna politička kritika totalitarne države ponekad ističe te filmove. Brojni su primjeri, poput *Istočne palače, zapadne palače* (*Dong gong xi gong*, 1996) Zhanga Yuana, i u novije vrijeme *Pekinškog bicikla* (*Shiqi sui de dan che*, 2001) Wanga Xiaoshuaija i *Perona* (*Zhantai*, 2000), kojeg je režirao Jia Zhangke. Osim toga, nezavisni redatelji, otuđeni od nacionalne države, primjerice islamske, živeći u egzilu i dijaspori, stvaraju *transnacionalnu kinematografiju* za iseljenike i stranu publiku.

Ang Leejevo otkriće Kine i globalizacija wuxia žanra

Globalizacija filmova na kineskom jeziku iz kontinentalne Kine, Tajvana i Hong Konga odvijala se posljednjih petnaestak godina u nekoliko smjerova. Prvi je umjetnička paradigma. Filmovi kao što su *Podignite crvenu svjetiljku* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991) Zhanga Yimoua i *Zbogom, moja konkubino* (*Ba wang bie ji*, 1993) Chena Kaigea prikazivani su na Zapadu u “art-kinima”. Drugo, filmovi borilačkih vještina Jackieja Chana, ili točnije kung fu filmovi (*gong fu*, tučnjava šakama), naišli su u Sjedinjenim Američkim Državama na bolji odaziv od umjetničkih filmova. Katkada se takvi filmovi sinkroniziraju na engleski za američku distribuciju. *Tigar i zmaj* predstavlja novi val u globalizaciji filmova na kineskome jeziku. U smislu kineskih/hongkonških filmskih žanrova, film pripada dugogodišnjoj tradiciji *wuxia* filmova (s mačevanjem i lutajućim vitezovima), kojoj pripadaju glasoviti autori kao što su Chang Che, King Hu, Tsui Hark i Ching Siutung. Kao što ističe jedan kritičar, “iz povijesne perspektive, *Tigar i zmaj* postaje milenijska sinteza *wuxia* tradicije”.⁰⁴ U filmu se osjećaju utjecaji iz ranijih filmova. No, za razliku od uobičajenih *wuxia* filmova, ovaj se ne bavi smrtnom borbom između dobra i zla ili nekom fanatičnom osvetničkom pričom.

Naprotiv, *Tigar i zmaj* gradi romantičnu, sentimentalnu i filozofsku dimenziju borilačkih vještina i likova. Kao što piše scenarist filma James Schamus, “*Tigar i zmaj* nije kung fu film koji povežujemo s uličnim tučama. Ovaj film se više bavi unutarnjom snagom. Tu nastupaju lebdjenje, romantičnija koreografija i ples”. “Ljudi izražavaju gdje se nalaze, svoje neodređenosti i ambivalencije, sukobe u sebi. U većini borbi u ovome filmu, oni se ne mogu do kraja boriti jer su emocionalno rastrzani. Zato je borba način razmišljanja, osjećanja i kazivanja”.⁰⁵ Film postaje potraga za Kinom ili prikaz imaginarne drevne Kine. Ang Lee kaže: “Taj je film svojevrsan san o Kini, o Kini koja vjerojatno nikada nije postojala, osim u mojim dječaćkim fantazijama na Tajvanu. Dakako, moju djetinju maštu raspalili su filmovi borilačkih vještina s kojima sam odrastao, romani o romancama i očajničkoj odvažnosti koje sam čitao umjesto da pišem domaću zadaću. To što će se ta dva sna sada spojiti, u filmu koji mogu raditi u Kini, za mene je sretna ironija”.⁰⁶

Film spaja borilačke vještine i lirski romantični senzibilitet. Brzometna akcija združena je sa sentimentalnošću (sa snažnim, ali potisnutim osjećajima Li Mu Baija i Shu Lien). Film je “pokušaj mješanja dvaju dominantnih žanrova u kineskoj kinematografiji, ženske operne melodrame, kao što je *Vječna ljubav* (*Qi cai hu bu gui*, Li Tie, 1966) i muške pustolovine s borilačkim vještina, i to na način kojim se ujedno objedinjuju zapadnjačka poimanja psihoanalitičkog razvoja likova”.⁰⁷ Lee idealizira staru Kinu. Peking je bio dom njegove majke, a matična kineska kultura sastavnicom njegova kulturnog odgoja. No, kada je napokon posjetio Peking, Kine iz njegove glave više nije bilo. Lee je više puta isražavao nostalgiju za klasičnom, imaginarnom Kinom koja vjerojatno ne postoji u stvarnosti.

Nisam vidio ono što sam tražio – kao da sam se našao u velikom Taipeiju. Nisam bio uzbuđen, jer Kina više ne postoji, ni u Tajvanu, ni u Americi, ni ovdje: ona je prošlost. Ona je san koji sanjaju svi Kinezi na svijetu, dojam. Zametena vjetro. No, ne može se ukloniti Kina iz dječakovke glave. Zato je sada pronalazim. Zato i snimam ovaj film s ovim ljudima, kako bismo mogli razgovarati o onome što znamo i što praktično više ne postoji. O dobroj staroj Kini.⁰⁸

- 04 David Bordwell, “Hong Kong Martial Arts Cinema”, u: Linda Sunshine, ur., *Crouching Tiger, Hidden Dragon: A Portrait of the Ang Lee Film* (New York: New Market Press, 2000), str. 20.
- 05 James Schamus, citat u: Sunshine, ur., *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, str. 42.
- 06 Ang Lee, citat u: Sunshine, ur., *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, str. 7.
- 07 Rick Lyman, “Crouching Memory, Hidden Heart: Watching Movies with Ang Lee”, *New York Times* (9. ožujak, 2001.)
- 08 Ang Lee, citat u: Sunshine, ur., *Crouching Tiger, Hidden Dragon*, str. 40.

Narodi socijalističkih zemalja trebali bi se ujediniti, narodi zemalja u Aziji, Africi i Latinskoj Americi trebali bi se ujediniti, narodi svih kontinenata bi se trebali ujediniti, sve mirosljubive zemlje bi se trebale ujediniti i sve zemlje podčinjene američkoj agresiji, kontroli, intervenciji ili maltretiranju bi se trebale ujediniti i oformiti najširu ujedinjenu frontu koja se protiv američkoj imperijalističkoj politici agresije i rata, te obraniti svjetski mir.
 – “Izjava podrške pravедnoj rodoljubnoj borbi panamskog naroda protiv američkog imperijalizma” (12. siječanj 1964.); Narodi svijeta, ujedinite se i pobijedite američke agresore i njihove sluge



Tigar i zmaj (*Wo hu cang long*, red. Ang Lee, 2000)

veljača 1979.
 NR Kina je primljena u Međunarodni monetarni fond i Svjetsku banku.

svibanj 1980.
 Šenzen, ribarsko naselje od 30.000 stanovnika na granici s Hongkongom, postaje privredna specijalna ekonomska zona u NR Kini. Danas je Šenzen jedan od najrazvijenijih i ekonomski najproduktivnijih višemilijunskih gradova u NR Kini.

rujan 1980.
 Odlukom proširenog Politbira od kolovoza 1980., Zao Zijang zamjenjuje Hua Guofenga na mjestu premijera.

LU, SHELDON
Tigar, zmaj i anđeli: Hollywood, Tajvan, Hong Kong i transnacionalna kinematografija

UP&UNDERGROUND
 Proljeće 2009.

Film je zapravo prerada žanra borilačkih vještina uz pomoć taoističkog senzibiliteta. Planina Wudan, sveto taoističko središte, predstavlja kulturno izvorište i zaštitni znak filozofije. “Zelena sudbina”, legendarni mač, određuje ton i žanrovsku granicu akcije u filmu. Film otjelovljuje taoistički ideal, odnosno, ideju osobnog i duhovnog oslobođenja. Ipak, veteranski borci Li Mu Bai (Chow Yun-Fat) i Yu Shu Lien (Michelle Yeoh) nisu posve oslobođeni ljudskih odgovornosti i emocionalnih ograničenja. Li Mu Bai i Shu Lien vole se vrlo duboko, a ipak skrivaju svoje osjećaje. Mač “Zelena sudbina”, koji je pod tutorstvom Li Mu Baija, simbol je i falitičke snage i impotencije. Li traži od Shu Lien da ga čuva za njega, ali ga ukrade mladi skorojević. Emocionalnih, obiteljskih i društvenih inhibicija uspijeva ga osloboditi početnica Jen (Zhang Ziyi). Ona otima mač, štoviše, krade i predstavu od starijih kineskih zvijezda Chowa i Yeoh zato što jedino ona postiže potpunu slobodu. Zhang Ziyi mlada je i perspektivna glumica koja je postala zvijezda u “art-filmu” Zhanga Yimoua *Put kući* (*Wo de fu qin mu qin*) iz 1999. Čarobna posljednja scena filma prikazuje njezin let u slobodu, bestjelesnu lakoću postojanja, potpuno fizičko i mentalno oslobođenje od ljudskog zarobljeništvu. Zajedno s likom kojeg glumi Yeoh, nastup Zhang Ziyi daje veću važnost ženama ratnicama i pridonosi sveukupnoj eleganciji filma.

Kao redatelj, Lee se školovao u Sjedinjenim Državama i savršeno razumije holivudske konvencije filmske proizvodnje. U prethodnim filmovima pokazao je vrhunsku sposobnost glatkog i uvjerljivog pripovijedanja. Zbog njegova vladanja formalnim postupcima holivudskog klasičnog načela kontinuiteta gledatelji cijene realizam emocija, osjeta i senzibiliteta koje opisuju u svojim filmovima. U tom smislu, Lee pripada međunarodnoj “transkulturalnoj poetici” filma, nastaloj u Hollywoodu, koju slijede američki, kineski i drugi filmski umjetnici diljem svijeta. Ipak, *Tigar i zmaj* ugleda se i u drugi izvor filmske umjetnosti i predstavlja njegovu novu polaznu točku ne samo u smislu žanra, nego i filmske estetike. Lee se potvrdio kao virtuozni majstor obiteljske i povijesne drame, u filmovima *Svadbena gozba* (*Xi jan*, 1993), *Jelo piće muškarac žena* (*Yin shi nan nu*, 1994), *Razum i osjećaji* (*Sense and Sensibility*, 1995), *Ledena oluja* (*The Ice Storm*, 1997). *Tigar i zmaj* njegov je prvi film borilačkih vještina. Nasuprot kineskom prihvaćanju realističkih narativnih konvencija Hollywooda, teatral-

nost, spektakl, performans i ekspresionizam čine još jedno trajno žanrovsko nasljeđe i estetiku od početka kineske filmske povijesti do danas. Film borilačkih vještina, kung fu, *wuxia* žanr, film o duhovima, dušama i vampirima te operni filmovi, sve su to podžanrovi tog “filma atrakcija”. Ovaj put, Lee u kineskome filmu spaja dvije vrste poetika, a u *Tigru i zmaju* stavlja vlastiti potpis na žanr filma borilačkih vještina.

Estetizacija *wuxia* filma djelomice objašnjava zašto je film vrlo privlačan međunarodnoj publici. Priča se odmiče od raskošnog divnog krajolika južne Kine (od kuća, arhitekture, dvorišta, ulica, rijeka, mostova), prema oporoj, jalovoj, pustoj pustinji Gobi u sjeverozapadnoj Kini (Xinjiang) koja izaziva strahopoštovanje. Likovi i radnja upakirani su u drevne kineske kostime i tradicionalnu istočnjačku glazbu. Savršeno komponirani kadrovi podsjećaju gledatelja na najbolje kineske umjetničke filmove. Elegantna koreografija Yuena Woo-Pinga, baletne borilačke sekvence i plesne akcije prinosu začudnosti filma. No, uspijeva li on u cijelosti? I ako da, za koga?

Recepcijski jaz u transnacionalnom filmu između Istoka i Zapada; ili, pitanje realizma

Pokazalo se da je recepcija transnacionalnih filmova promjenljiva i asimetrična od regije do regije, od kontinenta do kontinenta. Razlozi su različiti stupnjevi kulturalne srodnosti među gledateljima, odnosno, različite razine gledateljskog poznavanja kineskih filmskih žanrova, umjetničkih konvencija i filmske povijesti. *Tigar i zmaj* je snimljen na mandarinskom kineskom, službenom ‘materijalnom jeziku’ Kine i Tajvana (a ne na kantonskom dijalektu), a Ang Lee izjavljuje da je film projekcija njegove vizije stare kineske tradicije. Taj poseban pogled na Kinu, ili dočaravanje stare Kine u Leejevoj filmskoj umjetnosti, izmamљуje drastično različite reakcije gledatelja u svijetu. Na Zapadu, posebice u Sjedinjenim Državama i Velikoj Britaniji, film je postigao nezapamćen komercijalni uspjeh za jedan film na stranome jeziku, a jednako visoko rangirali su ga i kritika i publika. Pljuštanje nagrada svjedoči o Leejevoj popularnosti. Ipak, u matičnoj Kini i Hong Kongu film se čini nespektakularnim, bezbojnim, klišeiziranim i već viđenim.⁰⁹ Kineski gledatelji vidjeli su dosta filmova borilačkih vještina, pa tako i nevjerovatnih trikova kao što su letenje likova na vrhovima krovova i borbe na sta-

⁰⁹ Derek Elley, “Asia to ‘Tiger’: Kung-Fooey – Asia’s Slouching Tiger: ‘Hidden’ Draggin”, *Variety* (5.-11. veljače 2001), str. 1, 85; Mark Landler, “Lee’s ‘Tiger’, Celebrated Everywhere But at Home”, *New York Times* (27. veljače, 2001): B1, B2. James Schamus, Ang Leejev dugogodišnji suradnik i scenarist ovog filma, branio ga je kao najgledaniji film na kineskom jeziku u mnogim dijelovima svijeta. Vidi Stephen Teo, “We Kicked Jackie Chan’s Ass! An Interview with James Schamus”, *Senses of Cinema* (proljeće 2001) [www.sensesofcinema.com/contents/01/13/schamus.html]. Za druge osvrt, od veličajućih do suzdržanih, vidi William Rothman, “New Life for an Old Genre: Ang Lee’s *Crouching Tiger, Hidden Draggon*”, *Persimmon* 2.3 (zima 2002): str. 80-83; Pauline Chen, kritički osvrt na *Crouching Tiger, Hidden Draggon* u *Cineaste*, 26.4 (jesen 2001): 71-72.

Socijalističke zemlje su države sasvim novog tipa u kojima je svrgnuto iskorištavanje klasa i u kojima su radnici na vlasti. Načelo integriranog internacionalizma s patriotizmom praksa je u odnosima između tih zemalja. Zajednički interesi i zajednički ideali blisko nas povezuju.

— “Govor na sjednici Vrhovnog sovjeta SSSR-a na svečanosti povodom 40. obljetnice velike Oktobarske socijalističke revolucije” (6. studeni 1957)



Charliejevi andeli (*Charlie’s Angels*, red. McG, 2000)



LU, SHELDON
Tigar, zmaj i andeli: Hollywood, Tajvan, Hong Kong i transnacionalna kinematografija

UP&UNDERGROUND
Proljeće 2009.



studeni 1980.
Deng Xiaoping dolazi na mjesto predsjednika Centralne komisije za vojna pitanja Komunističke partije Kine, čime vojsku stavlja pod svoju kontrolu.

blima bambusa. Borilačke scene u šumi bambusa na kraju filma ne-kineskim se gledateljima čine izvanrednim i osvježavajućim samo zato što oni ne poznaju ono što se već radilo u prošlosti, primjerice, čuvenu scenu borbe u šumi bambusa, u remek-djelu *Dodir zena* (*Xia nu*, 1969) Kinga Hua. Epizoda borbe u taverni tradicionalni je prizor u žanru i upućuje na ranije *wuxia* filmove kao što je King Huov *Dragon Inn* (*Long men ke zhen*, 1966). Iako je Zhang Ziyi izvanredno odglumila ulogu u toj epizodi, kazališni spektakl čini se odveć običnim za kineske gledatelje. Liričnost filma i orijentalna, taoistička filozofija likova i opet se čine nategnutim. Vrlo zabavan, ali ipak neskladan aspekt filma pojava je pravog akcenta u filmu. ("Film s akcentom!"). Mandarinski kantonskog akcenta hongkonških superzvijezda Chow Yun-Fata i Michelle Yeoh, kao i Chang Chenov tajvanski mandarinski, očigledno su udaljeni od dijalektalnog standarda kineskih regija koje bi trebali predstavljati u filmu. (To je kao da u američkom filmu glumci s jakim južnjačkim naglaskom igraju uloge "jenkija"). Njihovi naglasci narušavaju pravilo uvjerljivosti i vjerodostojnosti i, štoviše, izmamljuju cerekanje kineskih gledatelja. Tijekom prvog kruga prikazivanja u Kini, brojke o prodanim ulaznicama su ispod prosječnih. Kada stigne vijest da je neki film na kineskom dobio neočekivano holivudsko priznanje, kineska kina počnu ponovno prikazivati film u nadi da će privući više gledatelja. Uobičajeno pitanje o uspjehu filmova na kineskom jeziku i opet se postavljalo u vezi s Leejevim filmom: koja je njegova ciljana publika? Je li snimio film na kineskom za kinesko ili za globalno tržište? Je li osjetljiv na optužbe da orijentalistički fantazira o sebi?

Možda je korisna usporedba dviju borilačkih scena u šumi bambusa iz *Dodira zena* Kinga Hua i *Tigra i zmaja*. U prvome filmu ritam borbe je mnogo sporiji, bez brzih pokreta. Gledatelj vidi jasne kadrove o tome kako i gdje mačevi udaraju i čuje zvečanje mačeva kada se međusobno sudare. Ratnički borilački stil mnogo je uvjerljiviji, realističniji i "autentičniji". No, Ang Lee nastupa nakon tehničkih inovacija u filmovima borilačkih vještina u hongkonškom novom valu, od sredine 1980-ih naovamo. Redatelji poput Tsuija Harka i Chinga Siu-tunga potpuno su modernizirali i izmijenili borilački žanr. Široka uporaba specijalnih efekata, novih tehnologija računalne grafike, ubrzani tempo akcije i skraćena prosječna duljina kadra potpuno su promijenili izgled bori-

lačkih vještina u filmu. Sekvenca borbe Li Mubaija i Jen u šumi bambusa, kada slobodno odlete na vrh stabala, prkosi zakonu gravitacije. Nevjerojatne sekvence s likovima koji preskaču krovove i zidove tijekom cijelog filma tvore film koji graniči s "fantastikom".

Junački trio ratnica: *Charliejevi anđeli*

Hongkongizacija, sinifikacija i azijatizacija holivudskog stila na početku novoga stoljeća također se očituje u novim *Charliejevim anđelima* (*Charlie's Angels*, McG, 2000), filmskoj preradbi televizijske serije iz 1970-ih. Film je daleko manje važan i shvaćalo ga se manje ozbiljno nego *Tigra i zmaja*, ali je itekako važan za našu analizu transnacionalnih motiva i stilova. Prikazujući tri žene ratnice/ljepotice/stručnjakinje za borilačke vještine (glume ih Drew Barrymore, Cameron Diaz i Lucy Liu) film ulazi u zamršenu mrežu intertekstualnosti koja okružuje hongkonške filmove borilačkih vještina.

Charliejevi anđeli su u određenoj mjeri holivudska verzija hongkonškog filma *Junački trio* (*Dung fong saam hap*, 1992) i njegova nastavka *Krvnici* (*Xian dai hao xia zhuan*; koji je poznat i kao *Junački trio II*, iz 1993, a oba su režirali Johnnie To i Ching Siu-Tung).¹⁰ Poput junakinja hongkonških filmova, Michelle Yeoh, Maggie Cheung i Anite Mui, američke detektivke postaju kung fu majstoriце koje se razmeću svojom vještinom. Primjerice, dok nanosi poraz svojim zarobiteljima potkraj filma, Barrymore ispušta krikove što prate borilačke vještine kojima se služi, odajući auto-referencijalnu počast dugoj tradiciji kung fu filmova. Film se doima i kao američka ženska verzija filmova Jackieja Chana. Na primjer, junakinje koje se bore viseći iz helikoptera u posljednjoj borbenoj sceni, podsjećaju gledatelje na izvanredan nastup Jackieja Chana u filmu *Superpolicijac* (*Ging chaat goo si 3: Chiu kap ging chaat*, 1992). Nova verzija više djeluje kao hongkongizirani akcijski film nego kao ponavljanje stare američke televizijske serije. Koreografiju akcije i u *Tigru i zmaju* i u *Charliejevim anđelima* ne potpisuje nitko drugi nego redateljski veteran u filmovima borilačkih vještina Yuen Woo-Ping, koji je koreograf akcije i u *Matrixu* (Andy i Larry Wachowski, 1999). Bestežinski akcijski let i uzvišena imaginacija u ovoj holivudskoj produkciji proizlazi djelomice iz ingenioznosti hongkonškog akcijskog filma.

Dodjeljivanjem uloge azijsko-američke "ratnice" glumici Lucy Liu priziva se tradicija hongkonških akcijs-

¹⁰ Vidi Anne T. Ciecko i Sheldon H. Lu, "The Heroic Trio: Anita Mui, Maggie Cheung, Michelle Yeoh – Self-Reflexivity and the Globalization of the Hong Kong Action Heroine," *Post Script* 19.1 (jesen 1999): str. 70-86. (Ovo je tekst iz posebnog broja posvećenog hongkonškom filmu.)

Sve se neprestano razvija. Svega je četrdeset i pet godina od revolucije 1911. godine, ali kineski se odraz sasvim promijenio. U sljedećih četrdeset i pet godina, točnije 2001. godine ili na početku 21. stoljeća, Kina će doživjeti još veću promjenu. Kina će postati moćna socijalistička industrijska zemlja. I tako treba biti. Kina je zemlja s površinom od devet milijuna šest stotina tisuća kvadratnih kilometara i šesto miliona stanovnika i ona mora stvoriti veći doprinos čovječanstvu. Njezin doprinos je vrlo dugo bio premalen. Zbog toga žalimo. Ali moramo biti skromni - ne samo sada, već također i četrdeset i pet godina od sada. Uvijek bismo trebali biti skromni. U našim međunarodnim odnosima, mi, kineski narod, odlučno bismo se trebali riješiti velikodržavnog šovinizma, i to temeljito, potpuno i definitivno.

— "Komemoracija Dr. Sun Jat Senu" (studenj 1956)



Junački trio (*Dung fong saam hap*, red. Johnnie To i Ching Siu-Tung, 1992)

studenj 1980.
Započinje suđenje
Bandi četvero (*Ulang*
Qing, Zang Cundiao,
Jao Wenjuan i Yang
Hongven). Pripadnici
Bande osuđeni su na
dugogodišnje kazne
zbog zločina protiv
države.

LU, SHELDON

Tigar, zmaj i anđeli: Hollywood, Tajvan, Hong Kong i transnacionalna kinematografija

UP&UNDERGROUND

Proljeće 2009.

skih heroína. Michelle Yeoh bila je prva akcijska glumica koja je, primjerice, nastupala u filmovima kao što su *Wing Chun* (Yuen Woo-Ping, 1993), *Superpolicajac i Sutra nikada ne umire* (*Tomorrow Never Dies*, Roger Spottiswoode, 1997). Američki pandan Yeoh bit će Cynthia Rothrock, koja je žestoko glumila i nadmašila mnoge hongkonške filmove borilačkih vještina, poput *Righting Wrongs* (*Zhi fa xian feng*, Yuen Corey, 1986).¹¹

Bivša Miss Hawaii, Kelly Hu, pripremljena je da postane nova azijska junakinja u televizijskoj drami *Izvanredno stanje* (*Martial Law*, 1998-2000), u kojoj je izvela čudesni pothvat uz veterana hongkonških borilačkih filmova, superzvijezdu Summoa Hunga. Prije *Charliejevih anđela*, Lucy Liu pojavila se u filmu *Sangajsko podne* (*Shanghai Noon*, Tom Dey, 2002), s Jackiejem Chanom u glavnoj ulozi. Osim toga, nastupala je u popularnoj televizijskoj seriji *Ally McBeal* (1997-2002), te u mačevalačkom filmu Quentin Tarantina *Kill Bill* (2003), gdje se bori s Umom Thurman.

Lagani film o udaranju, seksi djevojkama i pametnjakovićkama ipak šalje ozbiljnu poruku. Uključivanjem Lucy Liu kao pripadnice manjine, azijsko-američke glumice u inače posve bijeloj ženskoj podjeli, *Charliejevi anđeli* su izmijenjeni. U novu inačicu priče prodrli su “politika identiteta”, “rodna politika” i multikulturalnost. Tobožnji nepogrešivo kineski okus u tom američkom filmu na engleskom jeziku odaje hibridizaciju i transnacionalizaciju filmskih žanrova i konvencija. Zbog posuđivanja i prenošenja motiva, stilova, ideja i umjetnika, postaje sve teže utvrditi i održati granice između nacionalnih filmskih industrija. U proučavanju i holivudskog filma i filma na kineskom jeziku, mješoviti status združene filmske produkcije i pomiješani filmski stilovi u tim slučajevima usmjeravaju pozornost na aspekte filmske kulture onkraj nacionalnog.

Zaključak

Trebalo bi istaknuti da se, u slučaju novih holivudskih filmova kao što su *Charliejevi anđeli* i *Rush Hour 2* (Brett Ratner, 2001, u kojem igraju Jackie Chan i Chris Tucker), enticitet na kraju udaljava od nacionalnosti unatoč navodnom površnom koketiranju sa stranim kulturama. Etnicitet spojen s kulturom postaje prenosi-vi objekt koji putuje preko nacionalnih granica. Etnički identitet (kineskost) odijeljen je i “odcijepljen”, da se poslužimo izrazom Anthonyja Giddensa, od konteksta

zemlje iz koje izvorno dolazi, od dubokog patosa nacionalne države.¹² Premda se nacionalnost i nacionalna država često percipiraju kao prijeteći, demonski entitet – kao što se vidi u filmovima *Crveni ugao* (*Red Corner*, Jon Avnet, 1997), *Kundun* (Martin Scorsese, 1997), *Sedam godina u Tibetu* (*Seven Years in Tibet*, Jean-Jacques Annaud, 1997) i *Xiu Xiu: The Sent-Down Girl* (*Tain Yu*, Chen Joan, 1998) – kultura/etnicitet, u formi kineske kuhinje, borilačkih vještina i sličnog, postaje neškodljiva, bezopasna i benigna. Primjerice, likovi Jackieja Chana i Chrisa Tuckera mogu u Americi uživati u “kineskoj duševnoj hrani”, u filmu *Rush Hour 2*, baš kao što se filmovi Jackieja Chana i kineska hrana svakodnevno troše diljem svijeta, bilo da je riječ o Hong Kongu, Vancouveru, New Yorku ili Seoulu. Azijska kultura postaje plitki postmoderni pastiš etničkih kuhinja i stilova borilačkih vještina. Sve se to vidno razlikuje od nacionalističkih čežnji u starim filmovima borilačkih vještina, snimanim prije 1990-ih, u kojima se nacionalna tradicija nužno povezuje s kineskim identitetom. Zacijelo se sjećamo filmova Brucea Leeja, ranih filmova Jackieja Chana ili filmova Tsuija Harka gdje su se kineski junaci (koje su glumili Bruce Lee, Jackie Chan, Jet Li i drugi), susretali s imperijalistima (Japan, Velika Britanija itd.) i borili se s njima, kako bi obranili čast i suverenitet kineske nacije. Ipak, budući da se *Charliejevi anđeli*, Chris Tucker i Jackie Chan igraju s kineskim borilačkim vještinama u tim novim filmovima, etnicitet se pretvorio u transnacionalnu, pokretljivu, deteritorijaliziranu i humornu praksu, udaljenu od bilo kakvog ozbiljnog utemeljenja u povijesti i nacionalnoj (odnosno, nacionalističkoj) politici u svijetu koji je sve više bez granica.¹³

Kao tipičan primjer globalnoga filma, *Tigar i zmaj* utjelovljuje najtemeljnije unutarnje kontradikcije globalizacije, odnosno, natezanja između lokalnog i globalnog. S jedne strane, filmski umjetnici osjećaju se izazvanim držati se nekontaminirane autentične nacionalne kulture, tragati za izvorima lokalne tradicije, odnosno, nasljeđem kineskih filmova borilačkih vještina i melodrame koje su oblikovali prethodni majstori poput Kinga Hua i Lija Hanxianga. S druge strane, logika globalne zabave prisiljava umjetnike da proizvode homogeni, unaprijed upakirani kulturni *fast food*, koji će bez napora konzumirati publika iz cijelog svijeta. Paradoksalno, nepostojeća imaginarna Kina, kakvu je doduše izmislio Lee, dehistoriziran je entitet na globalnom komercijal-

¹¹ Za detaljnu analizu glumačkih izvedbi Cynthia Rithrock u akcijskim filmovima, vidi David Borwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (Cambridge, MASS: Harvard University Press, 2000), str. 238-243.

¹² Anthony Giddens, *The Consequences of Modernity* (Stanford, CA: Stanford University Press, 1990).

¹³ Neuništiva veza između kineskog naroda i kineskih borilačkih vještina očita je, primjerice, u filmovima Tsui Harka o Huang Fei-hongu. Tony Williams donosi nova čitanja ovih filmova u svjetlu kulturalne i geografske dijaspore u: “Under ‘Western Eyes’: The Personal Odyssey of Huang Fei-hong in Once Upon a Time in China”, *Cinema Journal* 40.1 (jesen 2000): str. 3-24.

nom filmskom tržištu. Ako je kineska povijest, recimo dinastija Ming, sa svom popratnom emocionalnom dubinom i političkom specifičnošću, bila tema starih filmova borilačkih vještina poput *Dodira zena*, Kina u Leejevu filmu postaje plitki fantastični svijet, predmet žudnje, pozornica za globalnu zabavu. Prividni povratak povijesti i vraćanje nacionalnoj kulturi postaje dekor, predstava, suvremeni spektakl.

Svršetak filma je neizvjestan i provokativan koliko to može biti: Jen, lik što ga glumi Zhang Ziyi, skače s mosta i lebedi nebom. “Nepodnošljiva lakoća postojanja”, ta prozračna obrana zakona gravitacije i uvjerljivosti, izaziva suspenziju vjere. Svršetak pretvara dobar film u primjer “fantastike”, kako Tzvetan Todorov definira žanr.¹⁴ Gledatelj se pita je li posljednja scena stvarna ili nestvarna. Ratnica/romantična ljubavnica oslobađa se svega zemaljskog, društvenog, emocionalnog i kreće prema području ništavila. Lebdi iznad zemlje baš kao što film kao transnacionalna roba slobodno putuje i kruži od mjesta do mjesta, od zemlje do zemlje, da bi bio konzumiran. Može li se to uistinu dogoditi? U što treba vjerovati? Zagonetni svršetak je nevjerojatan, prolazan, nezbiljski i lakouman, kao i procesi globalizacije.

Uz dopuštenje autora tekst je preuzet iz Sheldon H. Lu i Emilie Yueh-yu Yeh, ur., *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics* (Honolulu, HI: University of Hawai'i Press, 2005) / s engleskog prevela: Diana Nenadić

¹⁴ Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, preveo Richard Howard (Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1973).



Lucy Liu

142

143

27. lipnja 1981. Šesti plenum jedanaestog Centralnog komiteta usvojio je dokument “Rezolucija o određenim pitanjima iz povijesti naše partije od osnivanja NR Kine” u kojem su kritizirani Mao Ce Tung te u kojem se *Kulturna revolucija* proglašava velikom katastrofom. Hu Yaobang je postavljen za predsjedatelja Komunističke partije Kine.

LU, SHELDON

Tigar, zmaj i anđeli: Hollywood, Tajvan, Hong Kong i transnacionalna kinematografija

UP&UNDERGROUND

Proljeće 2009.