

Chu Yiu Wai

Hibriditás és (g)lokális identitás a posztkoloniális hongkongi filmben*

Hongkongnak a Kínához való, 1997-es visszacsatolását megelőző átmeneti időszakban a hongkongi identitás a legvitatottabb kérdések közé tartozott a térséget érintő kritikai kultúrakutatás területén. A nyolcvanas évek óta Kína hatásának elemzése ebben a tekintetben szinte nélkülözhetetlen bármilyen Hongkong-képzet tárgyalásakor. Kína mint apafigura a nyolcvanas évek óta fokozatosan egyre nagyobb szerepet kapott a hongkongi filmekben.¹ Bár a kilencvenes években a Kína-hatás továbbra is meghatározó szerepet játszott a hongkongi kultúrakutatásban, egy új trend kezdett kialakulni a Hongkong filmiparában megjelenő hongkongi identitás problémájának feloldására. Miután John Woo (Wu Yusen), Jackie Chan (Chan Kongsan), Chow Yun Fat és mások sikerrel megvetették lábukat a hollywoodi filmiparban, új tényezők kerültek a hongkongi filmes kutatások előterébe: a helyi (lokális) identitás kérdése a globális filmiparban és annak viszonya az olyan kényes témákhoz, mint az orientalizmus és a posztkolonializmus. Azóta is gyakran vitatott téma a „kínaiság” szerepe a hongkongi kultúráról alkotott elképzelésben és annak különböző alakváltozásai a globalizáció korában. Azonban az 1997 utáni hongkongi lokalitásképzet egy jelentős aspektusa máig feltérképezetlen maradt.

A posztkoloniális hongkongi film tanulmányozásának egyik meghatározó témája Hongkong identitásának beilleszkedése a globalizációs közegbe. A hongkongi rendezők és színészek hollywoodi sikere új lehetőséget teremtett a hongkongi identitás transznacionális értelmezésére. Másrésztől viszont számos különböző kísérletet láthatunk a hongkongi történelem és/vagy identitás megjelenítésére „lokális” hongkongi filmekben. Bár az előbbi diskurzus több figyelmet vonz, ez a tanulmány az utóbbi aspektust igyekszik megvizsgálni a globális-lokális egymáshatás fényében. Számos olyan hongkongi film készült az utóbbi időben, amely megpróbálja újragondolni Hongkong történelmét és/vagy identitását a visszacsatolás óta. Néhány jelentős példa: Mabel Cheung (Yuen Ting Cheung): *City of Glass* (*Boli zhicheng* [Üvegváros]; 1998), Ann Hui (Xu Anhua): *Ordinary Heroes* (*Qianyan wanyu* [Hétköznapi hősök]; 1999), Fruit Chan (Chen Guo) trilógiája: *Made in Hong Kong* (*Xianggang Zhizao*; 1997), *The Longest Summer* (*Qunian Yanhua Tebieduo* [A leghosszabb nyár]; 1999) és *Little Cheung* (*Xilu Xiang* [Kicsi Cheung]; 2000).** Ha John Woo, Chow Yun Fat és Jackie Chan hollywoodi sikerével felmerül az orientalizmus és a globális-lokális egymáshatás

* A fordítás alapja: Chu Yiu Wai: Hybridity and (G)local identity in Postcolonial Hong Kong Cinema. In: Lu, Sheldon H. – Yeh, Emilie Yueh-Yu (eds.): *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 2005. pp. 312–328. A szöveg először a 2000. ápr. 19–21. között megrendezett Year 2000 and Beyond: History, Technology and The Future of Transnational Chinese Moving Image című, a kínai filmgyártást tárgyaló konferencián hangzott el, melynek a Department of Cinema-TV és a Hong Kong Baptist University voltak a házigazdái. Köszönet illeti Sheldon Lu-t és Emile Yueh-yu Yeh-et értékes segítségükért.

¹ Lásd: Li Cheuk To: „Fuqin di yinying: bashiniandai Xianggang xindianying di Zhongguo mailuo” (*The father's shadow: the China factor in Hong Kong cinema in the 1980s*), In: *Hong Kong Urban Council* (ed.): *The China Factor in Hong Kong Cinema*. Hong Kong: Hong Kong Urban Council, 1990. pp. 77–85. A hongkongi filmben a kilencvenes években megjelenő Kína-hatás részletes elemzése megtalálható: Yau, Esther: *Border Crossing: Mainland China's Presence in Hong Kong Cinema*. In: Browne–G. Pickowicz–Sobchack–Yau (eds.): *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. pp. 180–201.

** A szövegben az ismert hely- és személyneveket a magyar fonetika szabályainak megfelelő átírásban szerepeltetjük, a kínai neveket és filmcímeket azonban pinyin átírásban, ugyanis a szakirodalomban és az interneten így könnyebben azonosíthatóak és kereshetőek. A hongkongi és tajvani nevek annyiban képeznek kivételt, hogy gyakran nyugati módon (utónév + családnév, ahol az utónév angolszász

problémája, akkor Fruit Chan trilógiája az 1997 előtti és utáni hongkongi identitás megítélésének problematikuságát hozza felszínre, méghozzá különböző lokális perspektívákból. Woo, Chow és Jackie Chan sikertörténete túl közismert ahhoz, hogy ehelyütt ismeretetésre szoruljon. E világsztároktól eltérően Fruit Chan arról híres, hogy az általa bemutatott hősök valóság-hűek, csakúgy, mint a helybéli forgatási helyszínnek (a *Made in Hong Kong* bérházaitól a *The Longest Summer* utcajelenetein át a *Little Cheung*ban és azt megelőzően a *Durian Durian*ban [Liulian Piaopiao; 2000] látható Portland Streeten keresztül a *Hollywood Hong Kong* [Xianggang Youge Helihuo; 2001] című filmben látható Tai Hom nyomornegyedig). Mindez azt a határozott benyomást kelti, hogy művei a lokális hongkongi filmet képviselik a globalizáció korában.

Hongkong eme kétféle elgondolásán túl egy furcsa hibridizált hongkongi lokalitásképzet is megjelent olyan filmekben, mint a *City of Glass*, az *Ordinary Heroes* és Sylvia Chang (Zhang Aijia) *Tempting Heart* (*Xin Dong* [Kísértő szív]; 1999) című alkotása, létrehozva egy „középutas” hongkongi identitást. A Hongkong-képzet ezen dimenziója eddig jóval kevesebb figyelmet vonzott. Mint később látni fogjuk, ez a felfogás megrengetheti a „globális mint gazdasági” – amelyre Chow Yun Fat és Jackie Chan hollywoodi sikere a legjobb példa – és a „lokális mint kulturális” – amelyre pedig a Fruit Chan trilógiájához hasonló helyi produkciók szolgáltatják a példát – kettősségét.

Ahelyett, hogy a „lokális” Hongkong „autentikus” ábrázolása mellett kardoskodnék, inkább megpróbálom bemutatni, hogy ezen filmek idegen „nem autentikus” lokalitásképzete fontos kérdéseket vet fel a „kínaiság” fogalma kapcsán ma, a globalizáció korában. E hibridizált lokalitásképzetek vizsgálata, melyeket a transznacionális kínaiság formált újjá, lehetőséget ad arra, hogy megváltoztassuk Hongkongról alkotott koncepciónkat, és alternatív „kínaiságokat” vegyünk észre.

A nem autentikus lokális identitás

Leplezetlenül „tisztátlan” a *City of Glass*, az *Ordinary Heroes* és a *Tempting Heart* látszólagos lokalitásképzete. Elég ha egy pillantást vetünk a *City of Glass* szereposztására. A film főszerepét a tajvani Shu Qi (Shu Kei) játssza, aki a kantoni nyelvet tipikus mandarin akcentussal beszéli.* Kaneshiro Takeshi, a *Tempting Heart* főszereplője félig japán, félig tajvani, és szintén nem beszél tisztán kantoniul. Az *Ordinary Heroes* egyik főszerepét játszó Li Kangsheng szintén tajvani, kantoni kiejtése az utószinkron eredménye. Bár ezek a színészek eredetileg nem hongkongiak, a filmekben született hongkongiakat játszanak. Természetesen az önmagában még nem kirívó eset, hogy külföldi színészek fontos szerepeket játszanak hongkongi filmekben, hiszen ez gyakran előfordul.² Ennél jóval lényegesebb, hogy Shu Qi, Kaneshiro

típusú) használják, illetve valamely nem mandarin dialektusra jellemző formában ejtik/írják őket. Ilyenkor a nemzetközileg legismertebb nevet (pl. John Woo) használjuk, mögötte zárójelben tüntetjük fel az illető születési nevét pinyin átírásban. Ahol egyik névátírás sem lehetséges, ott kizárólag a nemzetközileg ismert változat szerepel. A filmek esetében az első előforduláskor a magyar fordítási cím mellett az angol címet és a mandarin cím pinyin átírását tüntetjük fel, ezt követő alkalmakkor pedig csak az angol címet. Az átírások (így a pinyin átírás) természetesen különös erővel vetik fel a nyelvi gyarmatosítás kérdését (ahogy azt összeállításunkban Ella Shohat és Robert Stam tanulmánya más példákon aprólékosan elemzi), ebben az esetben azonban a szöveg követhetőségét és a nevek, filmcímek visszakeresésének fontosságát tartottuk szem előtt. Köszönjük Selmeczi Nórának a nevek és filmcímek átírásához nyújtott segítségét. (– a szerk.)

* Kína hivatalos nyelve a putonghua (ami a mandarin kínainak Peking környékén beszélt változata), Hongkongban a kantoni nyelvváltozatot használják, Tajvanon pedig az ezektől jelentősebben eltérő min nyelvváltozat dialektusait. E nagyobb eltérés egyben azt is jelenti, hogy a Tajvanon használt nyelvet gyakran nem a kínai egy dialektusaként, hanem önálló nyelvként tekintik. (– a szerk.)

² A 24. Nemzetközi Hongkongi Filmfesztivál (2000. április) retrospektív hongkongifilm-programjának fő témája a „hongkongi filmművészet határátlépései” volt. A retrospektív bevezetőjében olvasható, hogy a „hongkongi filmben a negyvenes évek óta rendszeres a határátlépés jelensége”. Lásd: Hong Kong Provisional Urban Council (ed.): The 24th Hong Kong International Film Festival Programme. Hong Kong: Hong Kong Provisional Urban Council, 2000. p. 82. Bár nyilvánvaló, hogy a vetítéseken szereplő „határátlépő” filmek egyike sem helyez hangsúlyt a lokális hongkongi történetre.

Takeshi és Li Kangsheng olyan filmekben játsszák született hongkongiak szerepét, amelyek egyébként nagy hangsúlyt fektetnek Hongkong történetének valóságghú filmes megjelenítésére.

Mielőtt tovább lépnénk a Hongkong-képzetnek a kínaiság megjelenítésére gyakorolt hatására a globalizáció korában, röviden vizsgáljuk meg sorrendben a három film szereposztását. A *City of Glass*ban Leon Lai Ming (Li Ming) és Shu Qi egy autóbalesetben vesztek életüket Londonban, 1997-ben. A hely és az időpont szimbolikus jelentőségű, ami azt sugallja, hogy kettejük románca is allegorikus. Míg Daniel Wu (Wu Yanzu) és Nicola Cheung (Zhang Shenyue) saját szülei múltját ismerik meg az emlékek felidézése által (Leo Lai Ming Wu apja és Shu Qi Cheung anyja), a film a szerelmi történet felgombolyítása mellett Hongkong történelmét is feleleveníti a hatvanas évek végétől egészen 1997-ig. Alex Law Kai-yui (Luo Qirui) és Mabel Cheung párosa Hongkong történelmét egy románcban ötvözi, ami Hongkong és Kína egyesülésének metaforáját is magában hordozza. Mabel Cheung, a rendező így nyilatkozott a filmről: „Hirtelen ráébredtem, hogy az a tömörked csodálatos dolog, amit örökkévalónak hittünk, pillanatok alatt semmivé fog válni. Egy ragyogó üvegvárosban élünk, amiből a ragyogás és az álmok hamar elillannak.”³ A forgatókönyvíró, Alex Law, hasonló képet fest a filmről, mikor azt mondja: „egy olyan város történetét akartam megírni, amelynek kikötői, épületei, zászlói, látképe, lakói, hiedelmei és fájdalmai jégvirágként mindörökre ráfagytak egy ragyogó üvegfelületre”.⁴ Ha figyelembe vesszük a rendező és a forgatókönyvíró szándékát, mely szerint Hongkong történetét szeretnék volna filmjükben visszaadni, a *City of Glass* szereposztása több mint meglepő. A két főszerepet alakító színész, Leon Lai Ming és Shu Qi nem született hongkongiak. Bár Leon Lai Ming pekingi származású, a hongkongiak befogadták, és maguk közül valónak ismerik el. Mindamellett egy hasonló filmben, mely szintén a történelmi

Hongkongot használja fel egy szerelmi történet háttereként, Peter Chan Ho-san (Chen Kexin) *Comrades: Almost a Love Story* (Tian Mimi [*Eltársak: csaknem egy Love Story*]; 1996), Lai Ming egy, a kontinensről nem régen érkezett bevándorlót játszik. Róla tehát elmondható, hogy nem autentikus a született hongkongi szerepében. Ezzel szemben a *City of Glass*ban Lai Ming egy, a hatvanas évek Hongkongjában az ottani egyetemre járó helybéli diákot játszik. Shu Qi esete ennél is több kérdést vet fel. A hatvanas években egy elit egyetem diákja volt, s tipikus mandarin akcentussal beszél a kantonit ebben a hatvanas évektől a kilencvenes évekig tartó történetben. A kiejtése rögtön felhívja a közönség figyelmét a színész nő tajvani származására. (A mellékszerepek egyikét játszó Daniel Wu szintén furcsa kiejtéssel beszél, de az általa játszott szereplő Angliában nőtt fel, ezért az ő esetében a kiejtés nem vet fel problémákat.) Egy olyan film esetében, ami arra törekszik, hogy hitelesen mutassa be Hongkong történetét, ez a fajta szereplőválasztás mindenképpen élesen felhívja magára a figyelmet.

Az *Ordinary Heroes* még a *City of Glass*nál is erőteljesebben törekszik Hongkong történetének hí bemutatására. A film a hetvenes és nyolcvanas évek hongkongi politikai mozgalmait ábrázolja drámai erővel, egy olasz pap (Anthony Wong) igaz történetén keresztül, emellett bemutatja egy fiatal nő (Rachel Lee Lai-Chun vagy másképpen: Loretta Lee) fiktív történetét, aki baleset következtében elvesztette emlékezetét. A valódi és a kitalált szereplők visszaemlékezéseinek keresztül nemcsak a lány múltja, de a hongkongi politikai mozgalmak fontosabb eseményei is megelevenednek a filmben. Ann Hui rendező így vall erről: „a film cselekményének nagy része a nyolcvanas évek valós történelmi eseményein alapul, több főszereplőt mintáztunk valós személyekről, néhányat pedig több valós személy alapján gyúrtunk össze.”⁵ Hui egy másik alkalommal azt is megemlíti, hogy a film fényképezési stílusa „az eleganciát ötvözi dokumentarista

3 Idézet egy Mabel Cheunggal és Alex Law-val készült interjúból. *City Entertainment* (October 1998) no. 510. p. 38.

4 *Ibid.*

5 *Hong Kong Provisional Urban Council* (ed.): *The 23rd Hong Kong International Film Festival Main Catalogue*. Hong Kong: Hong Kong Provisional Urban Council, 1999. p. 15.

jegyekkel”.⁶ Ráadásul vannak színészek, akik önmagukat játsszák a filmben (például Mok Chiu Yu), ennek ellenére a rendező által kiválasztott két főszereplő, Li Kangsheng és Anthony Wong Chau-Sang, nem erősítik a film valóságosságát. Az talán vitatható, hogy a kínai-brit származású Anthony Wong a legkitűnőbb választás-e a kantoniul folyékonyan beszélő olasz barát (Kam atya) szerepére, Li Kangsheng viszont kétségtelenül szereposztásbeli melléfogás. Ebben a „féldokumentarista” filmben Li az egyetlen színész, akit szinkronizálni kellett, mégis egy született hongkongit játszik, aki semmiben sem különbözik a Rachel Lee és Xie Junhao (Tse Kwan Ho) által játszott szereplőktől. (Az utóbbi időben többször is volt ilyesmire példa, Ren Xianqi dialógusait is szinkronizálni kellett a *Fly Me to Polaris*-ban (Xing Yuan [*Repíts el a sarkcsillagig!*]; 1999).)

A *Tempting Heart* esete más, de szintén ide illik. A filmben, mely egy Kaneshiro Takeshi és Gigi Leung (Liang Yongqi) közötti románcot ábrázol, a rendező, Sylvia Chang nem fektet olyan nagy hangsúlyt Hongkong múltjának epikus megjelenítésére, mint Mabel Cheung vagy Ann Hui. Annak érdekében, hogy a két főszereplő közötti kapcsolat különböző fázisait érzékeltesse, a filmet úgy alakítja, hogy a benne ábrázolt Hongkong történelmi hitelességet sugalljon a nézők számára. Chang szerint „a filmnek három főszereplője van (Kaneshiro Takeshi, Gigi Leung és Karen Mok [Mo Wenwei]), a negyedik főszereplő pedig a környezet, amit művészeti vezetőnk, Man Lim-Chung és operatőrünk, Lee Ping-Bing hoztak létre. Nagyszerű munkát végeztek annak érdekében, hogy kialakítsák azoknak az időszakoknak és helyszíneknek a »valóságosságát«, melyekben a film játszódik.”⁷ Nyilvánvaló, hogy Sylvia Chang szerint a helyszínek „valóságossága” sokat számít a filmben. Ha csak a film cselekményére

koncentrálunk, akkor ésszerű választásnak látszik Kaneshiro Takeshi a főszerepre, hiszen japán származása jól illik az általa játszott szereplőhöz, aki a film folyamán Japánba költözik. Azonban a rendező valóságosság iránti igényével ellentétben a közönség számára idegennek tűnhet – a filmben egy hongkongi férfit játszó – Kaneshiro furcsa kantoni kiejtése (Kaneshiro feltételezhetően folyékonyabban beszél a japánt és a mandarint, mint a kantont). Mindezeket figyelembe véve a hongkongi (helyi) identitás hibriditása nemcsak a *City of Glasst* és az *Ordinary Heroest* jellemzi, de megjelenik a *Tempting Heart*-ban is, s egy nem autentikus lokalitásképzet kialakulását eredményezi.⁸ Ide kívánczik egy rövid anekdota. A 29. hongkongi filmdíjak kiosztásakor (2000) Gigi Leungot, Cecilia Cheung Pak-Chit (Zhang Baizhi) (a *Tempting Heart* és a *Fly Me to Polaris* főszereplőjét) és Rachel Lee-t nevezték a legjobb női főszereplő díjáért folyó versenybe. Ezzel szemben a legjobb férfi főszereplő díjára csak Anthony Wongot jelölték. Ann Hui és Sylvia Cheungot is nevezték a legjobb rendezőnek járó díjra, a *Tempting Heart*-ot és az *Ordinary Heroest* pedig a legjobb film díjára. A két filmet egyértelműen nagyon jól fogadták a kritikusok, Kaneshiro Takeshi, Li Kangsheng és Ren Xianqi mégsincsenek a listán. Ez sokat elárul arról, milyen előnytelen helyzetből indulnak ezek a színészek a „helyi” alkotásokban.

Amikor hongkongi színészek hollywoodi filmekben szerepelnek, szinte kivétel nélkül a „másik” szerepét kell eljátszaniuk, a frissen érkezett bevándorlót vagy a kínai nyomozót, aki egy bűnügy felderítésére érkezik az Egyesült Államokba. Ezáltal nem okoz problémát, hogy akcentussal beszélnek az angolt. Az *Anna és a királyban* (*Anna and the King*; 1999) Chow Yun Fat – akinek sokat dicsérték javuló angoltudását – egy számi királyt

6 Kwong Po Wai (ed.): Xu Anhua suo Xu Anhua [*Ann Hui beszél magáról*]. Hong Kong: Kwong Po Wai, 1998. p. 95.

7 Az idézet a *Tempting Heart* weblapjáról származik, a „rendezői megjegyzések” rovatból [<http://wanita.net/temptingheart>].

8 A hibridizált mozgóképgyártás nem korlátozódik a filmipar hibridizált sztárjaira. A televízióban az utóbbi időben sok hasonló eset szemtanúi lehettünk. Jó példa erre az egyesült államokbeli Michael Wong és a tajvani Nicky Wu közös szereplése a Hong Kong Television Broadcasting Company *The Making of a New Century* című szappanoperájában. A kilencvenes évek végétől a tévé sok külföldi műsrot vett át, például a Huanzhu Gege-t (Huanzhu hercegnő). Ezek némelyike transzregionális alkotás (Hongkong, Tajvan és a kontinentális Kína részvételével), többek között ilyen a Fang Shiyu is. A fenti példák mindegyike az 1997 utáni hongkongi mozgóképi médiumokban megjelenő különös, hibridizált lokalitásképzet irányába mutat.

játszik, így semmi gondot nem jelent furcsa angol kiejtése. Ez a helyzet azután sem változott, hogy Jackie Chan és Chow Yun Fat sikeresen megvetették a lábukat Hollywoodban. A *Londoni csapatásban* (*Shanghai Knights*; 2003) és a *Golyóálló szerzetesben* (*Bulletproof Monk*; 2003) továbbra is külföldieket játszanak. Ezekkel az esetekkel szöges ellentétben állnak azok a – fentebb említett – szerepek, ahol a színészek nem jól beszélnek a kantonit vagy egyáltalán nem beszélnek, így olyan filmekben is szinkronizálni kell a párbeszédet, melyek a hongkongi történelem hiteles ábrázolására törekednek. Érdekes, hogy ezeknek a színészeknek nem kell akcentusukat „idegen” identitással álcáznuk. Ők valóban autentikus hongkongiak a filmekben. Ezekből a példákból világosan kitűnik az a lokalitásképzet, ami valójában „tisztátlan” vagy „hibrid”.

A posztmodern kultúra logikája és a posztkoloniális identitáspolitika

A fenti gondolatmenet azt a látszatot keltheti, hogy itt a „tisztátlan”, „nem autentikus” hongkongi lokális identitás kérdése a tét, ami a „nem egészen helyi” színészek, többek között Shu Qi, Kaneshiro Takeshi és Li Kangsheng szerepeltetésének folyamánya. Ez könnyen arra a következtetésre vezethet, hogy védelmünkbe kell vennünk a „tisza” hongkongi identitást vagy mégjobb, ha elméleti síkon levonjuk a következtetést, miszerint a „lokális” globalizálódott. Bár részben magam is az utóbbi elképzelést támogatom, ebben a fejezetben szeretném egy lépéssel mégis tovább vinni a gondolatmenetet. Ha más szemszögből vizsgáljuk felvetésünket, eltérő

következtetésre juthatunk, a kínaiság és a helyi identitás teljesen új felfogásához a globális kapitalizmus korában. Mint már korábban említettem, a Kína-szindróma alapvetően befolyásolta Hongkong filmgyártását az 1970-es évek végétől az 1990-es évek elejéig. A hongkongi helyi identitással foglalkozó vizsgálódások nem tekinthetnek el a kínaiság problémájától. „Félelem és tisztelet”⁹ – többek között ezek voltak a jellemző érzelmek a hongkongi lakosság és a kontinentális Kína viszonyában. A hongkongi filmek ezeket az érzelmeket gyakran sztereotip kínai figurákon keresztül vezették le, mint az „Ah Chan” (friss bevándorló kínai) vagy a kínai klánokból érkező gengszterek, és a legújabb karakter, a „Biaojie” (a kontinensről érkező női hivatalnok). Ezek a sztereotip karakterek „mimikriként”¹⁰ jelennek meg, démonizálják a kontinentális Kínát, és ezáltal lehetővé teszik, hogy a hongkongi lakosság nevetéssel oldja fel az 1997 utáni kínai kommunista fennhatósággal kapcsolatos félelmeit. A helyzet azonban jelentős változásokon ment át a kilencvenes évek elején. Stephen Teo kifejezéseivel élve: a „*Hongkong mint otthon*”, majd később az „*új optimizmus*” (vagyis hogy „*egy virágzó gazdaság révén azonosulhat legkönnyebben Hongkong Kínával*”) érzései léptek színre.¹¹ Az „*új optimizmus*”, amint azt Teo meggyőzően állítja, vezette át a hongkongi filmgyártást a „posztmodern” szakaszba. (A posztmodern itt azt a kulturális logikát jelöli, ami a fogyasztás kultúráját favorizálja. Nem foglalja magában azokat a „hely megtisztítására irányuló gesztusokat”, amire a kifejezés egyébként utalhat.) Ha a hongkongi film nyolcvanas és kilencvenes években zajló átalakulásának Teo által nyújtott elemzését továbbgondoljuk, elmondhatjuk, hogy az 1997 utáni hongkongi filmgyártás olyan fázisba jutott, melyben a posztmodern kultúra logikája

9 Teo, Stephen: *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. London: British Film Institute, 1997. pp. 207–218.

10 A „mimikri” itt nem a kettős artikulációnak és a beavatkozásnak a posztkoloniális diskurzusban megkívánt hatalmát bizonyítja. A mimikri további elemzéséhez lásd.: Bhabha, Homi: *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. Bhabha mimikriéről alkotott elképzelése kettős látásmódot testesít meg: „a koloniális diskurzus kettősségének felfedése aláássa annak tekintélyét” (p. 88.). Egyes hongkongi filmek a mimikrit ravasz udvariasságként használják, hogy Kína egyeduralgó jelölőként betöltött szerepét aláássák. Például Stanley Kwan munkái is besorolhatók ebbe a kategóriába, aki a mimikrinek ezt a formáját intervenció technikaként alkalmazza. Lásd: Lin Wenchí: *Houxiandai di fengge, houjimin di Xianggang [Posztmodern stílus, posztkoloniális Hongkong]*. In: Jian Yingying (ed.): *Yingtong, chayi, zhutixing: cong nuxingzhuyi dao houjimin wenhua xiangxiang [Identitás, másság és szubjektivitás: a feminizmustól a posztkoloniális kulturális képzeletig]*. Taipei: Lixu, 1997. pp. 175–216.

11 Teo: *Hong Kong Cinema*. pp. 189, 245.

posztkoloniális identitáspolitikával keveredik. A hongkongi lokális identitás feltérképezését át kell haszna a globális kapitalizmus keretei között értelmezett posztmodern fogyasztás kultúrája.

A (nem) autentikus lokális identitás szélesebb körű értelmezéséhez feltétlenül ki kell térnünk a helyi öntudat kifejlődésére a hongkongi filmekben. Martin Turner megállapította, hogy a „polgári identitás”, a „társadalom”, és más rokon fogalmak csak az 1967-es tüntetés után váltak széles körben elterjedtté Hongkongban.¹² A tüntetést követően a hongkongi kormány különböző programokat hozott létre, ezek egyike volt a Hongkongi Fesztivál, melyeknek az volt a célja, hogy megalapozzon egyfajta helyi öntudatot és élet vegye a 1967 utáni hongkongi társadalom antikolonialista/nemzeti érzelmeinek. Korábban Hongkong lakossága sosem volt tudatában saját identitásának. A lokális öntudat hiánya annak is betudható, hogy Hongkong hagyományosan átmeneti menedékként élt a köztudatban, nem pedig otthont adó helyként. A társadalompolitikai háttér radikális átalakulása és a tömegmédia hetvenes években bekövetkezett gyors fejlődése teremtették meg azt a történelmi kapcsolódási pontot, melynek mentén a „hongkongi” öntudat végre kialakulhatott. A hongkongi kultúrában a helyhez kötődő identitás a kora hetvenes években indult gyors fejlődésnek. A hetvenes években – ahogy azt Li Cheuk-To állítja – a hongkongi filmek az „*őshonos nyelvjárás és kultúra újjáélesztésével igyekeztek a valóság benyomását kelteni.*”¹³ A nyolcvanas években, a brit–kínai egyezmény után, Kína hatása vált a Hongkong-képzet sarokpontjává, és ez az állapot egészen a kilencvenes évekig fennmaradt. A fenti sietős történelmi áttekintés tükrében megállapíthatjuk, hogy a „hongkongi” öntudat nem a hongkongi társadalomból eredeztet-

hető, sokkal inkább külső, politikai és gazdasági hatások hívták életre. Ebben nem is az identitás korábbi hiánya a legjelentősebb, hanem ennek a bizonyos „fiktív identitásnak”¹⁴ a létrejötte. Ezt a „fiktív identitást” kezdetben az 1967 utáni politikai megfontolások formálták (az ún. hongkongi identitást használták fel a nemzeti érzelmek helyettesítésére), így paradox módon az identitás megjelenésének elengedhetetlen feltétele volt annak eltűnése (az így létrejött „hongkongi” identitás valójában nem hongkongi, mivel politikai megfontolások hívták életre). Vagyis meghatározásában sokkal fontosabb bizonyos politikai és gazdasági tényezőkhöz való alkalmazkodás, mint a Hongkong lakosságát jellemző közös, pozitív karakterjegyek kinyilvánítása. A közösségi identitásnak ez a formája lényegében negatív. Az elmúlt nagyjából húsz évben Hongkong lakossága naivan kereste helyi identitását a politikai és gazdasági feltételek által biztosított szűk térben. Itt íródik a hongkongi identitás történetének három évtizedet felölelő vaskos fejezete.

Amikor a kilencvenes években a globalizáció témája előtérbe került, a lokális–globális ellentétpár és a hozzá kapcsolódó kritikai kérdések – például az orientalizmus – is megjelentek a színen. Hongkong „fiktív” vagy „negatív” identitása akkor e probléma fényében új értelmezési lehetőségeket kapott. Mint azt máshol már kimutattam, a valamilyen módon a posztkoloniális hongkongi helyi identitáshoz köthető művek, mint *Az elveszett zsaru (Who am I?/Wo Shi Shei; 1998)*, a *Young and Dangerous V (Jiu Ba Gu Huo Zai Long Zheng Hu Dou [Fiatal és veszélyes]; 1998)* és a *The Lucky Guy (Xingyun Yitiaolong [Szerencsés fickó]; 1998)* a posztmodern fogyasztás és a posztkoloniális identitáspolitika keveredését tükrözik a globális kapitalizmus korában.¹⁵ Vagyis ezekben a filmekben a

12 Turner, Matthew: Hong Kong Sixties/Nineties: Dissolving the People. In: Turner, Matthew–Ngan, Irene (eds.): Hong Kong Sixties: Designing Identities. Hong Kong: Hong Kong Art Center, 1994. pp. 13–19.

13 Li Cheuk-to: Postscript. In: Hong Kong Urban Council (ed.): A Study of Hong Kong Cinema in the Seventies. Hong Kong: Hong Kong Urban Council, 1984. pp. 127–131.

14 Ez a kifejezés az Etienne Balibar alkotta „fiktív etnicitás” fogalmából ered. Lásd: Wallerstein, Immanuel–Balibar, Etienne (eds.): Race, Nation, Class: Ambiguous Identities. London: Verso, 1991. p. 96.

15 Chu Yiu Wai: Who Am I? Postcolonial Hong Kong Cinema in the Age of Global Capitalism. In: Cheung, Esther–Chu Yiu Wai (eds.): Between Home and World: A Reader in Hong Kong Cinema. Hong Kong: Oxford University Press, 2004. pp. 39–58.

posztkoloniális öntudat formálódása egy olyan tiszta helyi identitás irányába mutat, ami a múltban elveszett. Ez azt a benyomást kelti, hogy Hongkong lakosságának 1997 után vissza kellene szereznie rég elveszett tiszta helyi identitását. Ez az elképzelés azonban nem vesz tudomást arról, hogy a globális kapitalizmus megjelenése óta a hongkongi identitás is változásokon ment keresztül. A nyolcvanas évektől kezdődően a posztmodern fogyasztói kultúra összeolvadt a hongkongi posztkoloniális identitáspolitikával, ezáltal helyet adva egy jóval összetettebb „lokálitás”-elképzelésnek. Mint korábban arról szó volt, ezen a „lokálitás”-elképzelésen nyomot hagyott a globális kapitalizmus. Ha a „tisztátlan” lokális karakterjegyeket pusztán a fogyasztói kultúra tükrében szemléljük, akkor Li Kangsheng, Shu Qi és Kaneshiro Takeshi szerepeltetése a helyi alkotásokban egyértelműen a filmek külföldi – tajvani és japán – piaci sikerét szolgálja, legalábbis részben. E gondolatmenetet követve, a hongkongi identitás kevert ábrázolására a piaci érdekek magyarázatot nyújtanak – ahogy Teo posztmodernfogalma is a fogyasztói szempontokat hangsúlyozza. Mondanunk sem kell, a filmipar természetéből adódóan kereskedelmi jellegű. Ennek ellenére túlzott általánosítás volna a fent említett filmekben tapasztalt hibridizált helyi identitás kizárólagos okaként a posztmodern fogyasztói kultúra befolyását megjelölnünk.

A globális kapitalizmus korában a nemzetközi tőke sikeresen (újra) kisajátította a „lokálitást”, ami így a globalizációs folyamat részévé vált. A hatalmas bevásárlóközpontokban például rengeteg „helyi” specialitást kínálnak a boltok. Ha csak a szinte minden bevásárlóközpontban jelen lévő éttermi részlegeket vesszük, azt látjuk, hogy egyaránt árulnak kínai, amerikai, vietnami, thai, francia, olasz és sok más egyéb ételt. Azonban a legtöbb „eredeti” helyi specialitásokat kínáló éttermet (például a Shanghai's

Delight vagy a Delifrance) multinacionális vállalatok üzemeltetik. Közben Kínában egyre több élménypark épül (például etnikai kisebbségeket bemutató skanzenek), amelyekben az őshonos kultúrát árusítják. Liu Kang erről így ír: „a lokális színtereket a turizmust szolgáló globális terekké alakítják át”.¹⁶ A „multilokális” külső valójában a globális kapitalizmus szellemében funkcionál. Más szóval ezek a „globalizmus lokalizmusai”.¹⁷ Azért tértem el röviden a hongkongi filmipar tárgyalásától, hogy egy fontos kérdésre hívjam fel a figyelmet. Ha a fogyasztói kultúra jelentős erőfeszítéseket tesz, hogy a lokálitás élményét „szimulálja”, akkor mi akadályozza meg a korábban tárgyalt „Hongkong-filmeket” abban, hogy hasonló stratégiákat alkalmazzanak? Amint arra korábban utaltunk, amikor a hongkongi színészek Hollywoodban vendégszerepelnek, a kontinentális Kínából érkező kínait kell eljátszaniuk (Chow Yun Fat a *Gyilkosok gyilkosában* [*The Replacement Killers*; 1997], Michelle Yeoh (Yang Ziqiong) *A holnap markában* című filmben [*Tomorrow Never Dies*; 1997] és Samo Hung Kam-Bo (Hong Jinbao) a *Martial Law* [*A harc törvénye*] című tévésorozatotban) vagy éppenséggel egy sziámi szereplőt is játszhat hongkongi színész (Chow Yun Fat az *Anna és a királyban*). Így nem okoz gondot hibás angolságuk. Ezek után fel kell tegyük a kérdést, hogy hasonló esetekben a Li Kangsheng, Shu Qi és Kaneshiro Takeshi által játszott szerepeket miért nem kell idegen identitással felruházni? Miért játszhatnak ezek a színészek született hongkongiakat olyan filmekben, amelyek különben nagy hangsúlyt fektetnek Hongkong történelmének valószerű ábrázolására?

E kérdések megválaszolásához Li Kangsheng esetének további vizsgálata szükséges. Bár Li különbözik Shu Qitól és Kaneshiro Takeshitől abban az értelemben, hogy dialógusai teljesen szinkronizáltak, az általa megjelenített hongkongi lokálitás nem problémamentes. Ahogy az imént említettem, Li az egyetlen,

16 Liu Kang: *Is There an Alternative to (Capitalist) Globalization? The Debate about Modernity in China*. *Boundary 2* (Fall 1996) no. 23. p. 196.

17 Ezt a kifejezést Dana Polantól kölcsönöztem. Lásd: Dana Polan: *Globalism's Localisms*. In: Dissanayake, Wimal–Wilson, Rob (eds.): *Global/Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1996. pp. 255–283. Polan a „globalizmus lokalizmusai” alatt azt érti, hogy „minden lokális helyzetet a globálisra adott – Jameson kifejezését használva – »szimbolikus válaszként« értelmezhető.” (p. 259.)

akit szinkronizálni kell. Egy, a hongkongi társadalmi mozgalmak dokumentarisztikus bemutatását célzó filmben egy „idegen” szereplő jelenléte az autentikusság kérdésének felvetését követeli. A rendezőnek bizonyos jó oka volt feladni a filmi valóságosság iránti igényét. Választásának első és legfontosabb oka az új transznacionális kínai filmkultúra beköszöntével hozható kapcsolatba. A kilencvenes évektől Hongkongban és néhány más ázsiai országban a filmkészítés transzregionális/transznacionális iparrá alakult. Kína egész területén egyre több a közös produkció (Chen Kaige *Isten veled, ágyasom!* című filmje jó példa a kilencvenes évek elejéről), amelyek új lendületet adnak a Kínában kibontakozó transzregionális/transznacionális filmkultúrának.¹⁸ Ezen régiók és országok kreatív egymásrahatása elősegíti az ázsiai filmipar fejlődését. A transzregionális/transznacionális filmkultúra új fejleményeinek köszönhetően a lokális hongkongi kultúra megjelenítése az *Ordinary Heroes* című filmben magában foglalja a kínai filmipar transzregionális/transznacionális működésének logikáját. Tehát Li Kangsheng kiválasztása a szerepre filmipari keretek között értelmezhető a globális érásban. Más szavakkal az ő szerepe a filmben a tajvani és a hongkongi film egymást megtermékenyítő voltát képviseli. Amellett, hogy ez kölcsönös előnyöket szül, például új piacok kiépülését, ez a fajta együttműködés a globális-lokális dinamikát is megtestesíti. Amennyiben Kaneshiro Takeshi és Shu Qi szerepeltetését piaci megfontolások irányították, úgy Li Kangshengé a transzregionális/transznacionális kínai filmipar működési mechanizmusát hangsúlyozza.¹⁹ Mindkét eset a globalitás jeleit mutatja a lokálisban.

Ha Li Kangsheng szerepeltetése mögött csupán filmipari okok húzódtak volna meg, úgy az úgy kevésbé lenne komplikált – ám nem így történt. A rendező Hongkongról alkotott elképzeléseinek ismeretében

más szemszögből is megközelíthetjük Li Kangsheng szerepeltetését. A film szereplőgárdájára vonatkozó kérdésekre válaszolva Ann Hui úgy nyilatkozott, hogy azért választotta Li Kangshenget a szerepre, mert „idegennek” látszik.²⁰ Li Siu Tung figurája (akit Li Kangsheng alakít) egy valóságos személy történetén alapszik, aki született hongkongi. Ann Hui szerint ez a figura különleges tulajdonságokkal bír, melyek az őshonos hongkongiakra nem jellemzőek: Li Siu Tung a kontinentális Kínában nevelkedett, majd később csatlakozott a hongkongi demokratikus mozgalmakhoz. Hui nem árul el további részleteket arról, hogy miért esett a választása külföldi kinézetű színészre, így magyarázata homályos marad. Ahhoz a valós személyhez hasonlóan, akin Li Kangsheng szerepe alapszik, Hui olyasvalakit keresett, aki részben helyi, de nem egészen. Vajon miért? Talán a kontinentális Kínában való neveltetése és a demokráciáról alkotott elképzelései teszik „idegenné”. Vagyis Huinak már a kilencvenes években megvolt a saját elképzelése a „lokális hongkongi” identitásról. Bár Hui aktív szerepet vállal az új transzregionális/transznacionális kínai filmipar alakításában, mégsem tűnik elégedettnek a kilencvenes évek Hongkongjának megújult társadalmi légkörével. A film alapján nyilvánvalóvá válik, hogy Huinak a kilencvenes évek Hongkongjáról alkotott képét a pénzhétség és a társadalmi igazságtalansággal szembeni érdektelenség jellemzi. Az üzenet, amit a *City of Glass*ból is kiolvashatunk, a következő: a hongkongi kereskedelmi szellem fokozatosan átformálta a társadalmi megmozdulások légkörét a hetvenes években, majd a kilencvenes években kialakította a globális kapitalizmus mítoszát. Úgy tűnik, a rendezőnek nincs ínyére ez az újabban megjelenő jellegzetes „Hongkong”, és a filmjében szereplő „nem igazán hongkongi” hősöket tekinti valódi „hétköznapi hősöknek”. Mindent egybevetve, nem számít, hogy Li Kangsheng szerepeltetésének oka a

18 A hongkongi és tajvani filmben megjelenő transznacionalitás részletesebb tárgyalását lásd: Sheldon Hsiao-peng Lu: Historical Introduction: Chinese Cinema (1896–1996) and Transnational Film Studies. In: Sheldon H. Lu (ed.): Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997. pp. 12–19. Lásd még: Yeh Yueh-yu: A Life of Its Own: Musical Discourses in Wong Kar-Wai's Films. Post Script 19 (Fall 1999) no. 1. p. 135.

19 Ennek az interpretációnak az ötletét Emile Yueh-yu Yehnek köszönhetem.

20 Idézet egy Ann Huival készült interjúból. City Entertainment (April 1999) no. 521. p. 29.

tengerentúli piacok felé való orientálódás, esetleg az elnyerhető filmes elismerések (Hui később megkapta a legjobb rendezőnek járó Arany Ló Díjat a tajvani filmfesztiválon) vagy a „nem igazán helyi” hangulat ábrázolása, mindenesetre észlelhetjük a különös, hibridizált lokális Hongkong-képzetet ebben a szereplőben. Összességében levonhatjuk a következtetést, hogy ez a szereplő jelképezi a transzregionális/transznacionális filmipar iránti globális figyelem és a hongkongi (avagy a „nem igazán hongkongi”) identitás iránti lokális érdeklődés keverékét.

Helyi identitás és hibridizált képzetek

A felsorolt példák azt mutatják, hogy a hongkongi helyi identitás jelentős mértékben hibridizálódott. Azt jelentené ez, hogy a hibriditás fogalmára összpontosítva kellene szemügyre vennünk a hongkongi identitást? A posztkoloniális diskurzusban a hibriditást általában alkalmasnak tartják arra, hogy aláaknázza az uralkodó kultúra narratíváját és újfajta kozmopolitizmus felé mutasson.²¹ A hibrid kozmopolitizmus „nem vesz tudomást a nemzetállamok szükségességéről, mivel a kulturális tevékenységet kötetlennek és viszonylag függetlennek tekinti a kultúrát létrehozó materiális erőktől.”²² Ez könnyen alkalmazhatónak tűnik a hongkongi kultúrára, azonban, ahogy Pheng Cheah megállapítja, „bár a neokolonialista kultúra jelentése és szimbólumai motiválatlanok, az egyenlőtlen globális rendben belüli megjelenésük az intézményes politikai és gazdasági struktúrák révén azt mutatja, hogy nem fordíthatók le, fogalmazhatók vagy olvashatók újra a hibriditás elméletei által javasolt módon.”²³ Ennélfogva a „nemzet” még mindig fontos szerepet játszik a globális gazdaság

kulturális alakzataiban, és a „posztkoloniális nemzet a globális tőke kísértete (és megfordítva: a globális tőke a posztkoloniális nemzetet kísérti).”²⁴ A „kísértetszerű nemzetiség” fogalma lehetővé teszi, hogy a lokális Hongkong-képzetet új szemszögből vizsgáljuk meg. Más posztkoloniális nemzetek önképéhez hasonlóan, a Hongkong-képzet is egy „kísértetszerű nemzetiség” rabja volt, amit ebben az esetben a Kína-tényező jelentett. Ahogy azt a nyolcvanas évek hongkongi filmjeinek lokalitáselképzelése tükrözi, Kína hatása szellemként kísért, akárhogy is igyekszik Hongkong saját helyi identitását kialakítani. Még az 1997 utáni hongkongi filmgyártásban is a Hollywoodba kívándorolt színészek szerepe a legvitatottabb téma. Kérdés, hogy egyrészt a hongkongi filmsztárok áruként exportálják-e nyugatra a „kínaiságot”, másrészt, hogy előmozdítják-e a hollywoodi filmek Ázsiára is kiterjedő globalizációját. A posztmodern állapot más nemzet-képzeteivel ellentétben Hongkongnak háttérbe kell szorítania a nemzeti szempontokat, hogy újra önállóságra tegyen szert – még akkor is, ha önállósága csak fiktív lehet. Egy a Kína-tényező dominanciájától mentes elképzelés kialakításának érdekében a Hongkong-képzet a múlt egy bizonyos periódusára helyezi a hangsúlyt – azokra a helyszínekre és időszakokra, amelyekben úgy tűnt, hogy Hongkong mentes 1997 és a globális kapitalizmus hatásaitól. Paradox módon Hongkongnak saját lokális arculata kikövetelésekor a hibriditás elméletére – a megőrzés kultúrája helyett a kultúrák közötti közvetítésre – kell hivatkoznia, miközben nem feledkezik meg tiszta és autentikus lokális identitásának kereséséről. Ezt az összetett képzetet nevezem a tiszta helyi múlt iránti „hibridizált” nosztalgiának. Ez azt jelenti, hogy Hongkong kulturális arculata a „hibridizált” kozmopolitizmust hívja segítségül, miközben úgy írja újra a helyi narratívát, hogy egyúttal alá is aknázza ugyanazt a

21 Lásd például: Bhabha: The Location of Culture.

22 Pheng Cheah: *Given Culture: Rethinking Cosmopolitical Freedom in Transnationalism*. *Boundary 2* (Summer 1997) no. 24. p. 173.

23 *Ibid.*

24 Pheng Cheah: *Spectral Nationality: The Living On [sur-vie] of the Postcolonial Nation in Neocolonial Globalization*. *Boundary 2* (Fall 1999) no. 26. p. 252.

kozmetopolitizmust. Ebben a legfontosabb tényező a „lokális” átalakulása egy, a korábbinál jóval összetettebb kulturális térré.²⁵

Edward Said így ír: „Az emlékezés és annak reprezentációi az identitás, a nacionalizmus, a hatalom és tekintély kérdéseivel állnak lényegi kapcsolatban.”²⁶ A múlt felhasználása a lokalitás kialakításában automatikusan felszínre hozza azokat a nosztalgikus érzelmeket, melyek közvetlenül kapcsolódnak az identitásképzés kérdéséhez. Ahogy arra másutt már rámutattam, a *City of Glass* nosztalgiával tekint a hatvanas évek képviselte elveszett régi szép időkre.²⁷ Röviden: úgy tűnik, a múltban minden szebb volt. A Leon Lai Ming és Shu Qi közötti románc az egyszer s mindenkorra elveszett múlt szimbolikus pótlékeként értelmezhető. A romantikus, idealizált múlt iránti nosztalgia nem példa nélkül álló a hongkongi filmekben. Többek között a Filmkészítők Egyesületének munkái – például Peter Chan és Lee Chi Ngai (Li Zhiyi) *He Ain't Heavy, He's My Father* (Xin Nanxiong Nandi [Meghitt társak]; 1993) című alkotása – is gyakran merítenek ihletet a múltból. Ezekkel a filmekkel összevetve a *City of Glass*, az *Ordinary Heroes* és a *Tempting Heart*, melyek a globális megfontolásokat a lokalitás képzetével ötvözik, jóval összetettebbek. A következőkben az *Ordinary Heroes* példáján fogom bemutatni a nosztalgiának azt a speciális típusát, mely meghatározza a lokalitásképzethez kapcsolódó identitásalkotást.

Először is könnyedén kiolvashatjuk a nosztalgiát a film három epizódjának címéből: „Felejteni”, „Tíz év forradalom” és „Ne felejtse!” A három epizód szerkezetében rejlő másodlagos üzenet arra emlékezteti a nézőt, hogy az ideált a „Ne felejtse!” képviseli, ami értelem-

szerűen nosztalgikus – a régi szép időkre, a hetvenes évek forrongó időszakára való emlékezés. Az *Ordinary Heroes* az emlékezésről és az emlékek elvesztéséről szól. A film a múlt darabkáinak összegyűjtését állítja a középpontba a Rachel Lee által játszott szereplőn keresztül, aki egy baleset folytán elvesztette az emlékezetét. Emellett az *Ordinary Heroes* a hetvenes évek Hongkongjának forrongásokkal teli, társadalmi megmozdulásokban gazdag időszakát több mozgalmár szemszögén keresztül eleveníti fel. A forradalmi időszak háttérként való használatával hangsúlyozza a kor „hétköznapiságát”, ugyanakkor romlatlanságát. A film címéből következik, hogy a rendező a hősokeket azok hétköznapisága révén határozza meg, ami pedig a mindennapi közösségi életben gyökerezik. A filmben Tse Kwan Ho (Xie Junhao) által játszott szereplő azután keseredik meg, hogy aktívan részt vállal a politikában. Amikor a „hétköznapi” dolgok eltérnek a megszokottól, a hősiesség megszűnik. Hui erről így nyilatkozik: „nagy hatással voltak rám [a film politikai aktivistái], mert miként távol álltak a politikai mozgalmak fősodrától, Hongkong pénzhajhász, anyagi társadalmában is kívülállónak számítottak.”²⁸ Mivel Hui elégedetlen a kilencvenes évek hongkongi fejleményeivel, a jelen demonizálásával a múltat próbálja idealizálni. Egy hongkongi filmkritikus jogosan jegyezte meg, „Tse Kwan Ho kiábrándulása a június 4-i események után, és a jelenet, melyben megerőszkolja Rachel Lee-t, hiteltelenek. Ezekon a pontokon a cselekmény valószínűtlenné válik, ami nyilvánvalóvá teszi a jó és a rossz túlzottan leegyszerűsített szembeállítását a filmben.”²⁹ Ez a sarkított ellentét annak a következménye, hogy a rendező a „hétköznapi” és a „többé nem hétköznapi” közötti

25 Mint azt John Tomlinson kimutatta, a globalizáció által elindított deterritorializáció „nem jelentheti a lokalitás végét”, mivel „a kultúra és lokalitás közötti összefonódást lehetetlen megszüntetni, és a lokalitás az életvilágunk térbeli dimenziójaként folyamatosan befolyást gyakorol ránk.” Lásd: Tomlinson, John: *Globalization and Culture*. Cambridge: Polity, 1999. p. 149. Azonban a lokalitás ebben a szövegekörnyezetben sokkal összetettebb kulturális térré alakult át. Úgy vélem, ebben az értelemben a Hongkong-képzet nem irányulhat kizárólag a globális felé.

26 Said, Edward: *Invention, Memory, and Place*. *Critical Inquiry* 26 (Winter 2000) p. 176.

27 Chu Yiu Wai: *Quanzhuhua dushi di bentu shenhua: Bolijicheng di Xianggang tuxiang* [Lokális mítosz a globális városban: hogyan ábrázolja a City of Glass Hongkongot.] *Chung-wai Literary Monthly* 28 (April 2000) pp. 40–53.

28 Idézet a 23. Hongkongi Nemzetközi Filmfesztivál katalógusából. p. 15.

29 Po Sharp: *Reviewing Ordinary Heroes*. Idézet a Hong Kong Film Critics Society weblapjáról [http://filmcritics.org/hk/ordinaryheroes/review.html].

különbséget akarja hangsúlyozni. A szembeállítás azt sugallja, hogy a tiszta, lokális múlt felé kell törekednünk, amikor még minden romlatlan volt (abban az értelemben, hogy még nem következett be a hibridizáció).

Jó és rossz ilyen szembeállítása nem teljesen tartható. A film Hongkong múltjának ábrázolásán keresztül azt a vágyat fogalmazza meg, hogy a gyökerektől kell újrakezdeni. Sajnálatos módon ezt a vágyódást áthatja mindennek az újbóli megtapasztalásától való félelem. (Például amikor Lee a film végén visszatekint a múltra, azzal magának és Li Kangshengnek is fájdalmat okoz.) A „vágy, hogy újrakezdjünk mindent az elejétől, az első lépéstől” azt a kívánságot hordozza magában, hogy „megtapasztaljunk, megismételjünk egy számunkra ismerős dolgot, amit már korábban átéltünk”, ezért ez a szándék „nem térhet ki az önmön kifejeződésében rejlő eredendő megkettőződés elől.”³⁰ Az előlről kezdés vágya együtt jár az idealizált múlt megromlásának újbóli megtapasztalásával. Más szóval a helyi forrongó múlt idealizált állapotának visszaállítását reménytelenül áthatja a filmben ábrázolt jelen globális, közömbös, romlott állapota. Amikor „szavak és kifejezések tízezei” (a film kínai címe) sem képesek a Hongkong viharos átalakulása által keltett érzelmek összegzésére, akkor az amnézia jobb kiútnak látszik. Talán ezért válik az amnézia a *Longest Summer*-ben is meghatározó motívummá.

Mint arról már szó volt, az *Ordinary Heroes* a kínai filmkultúra régiókon és nemzeteken átívelő új irányvonalába illeszkedik. A „hétköznapi” lokális múlt emléke, amely az *Ordinary Heroes* globális kontextusában megjelenik, ki kellene, hogy fejezze a lokális megkettőződésében rejlő globalitást. Emellett Long Tin

hongkongi filmkritikus arra hívja fel a figyelmet, hogy „*Hui szerint egy korszak hangulatának megragadásához nincsen szükség a kor politikai beállítottságának figyelembe vételére*”. Sajnos azonban a „politika sosem hagyja, hogy megfélemedkezzünk róla.”³¹ A „hétköznapi”, ideális lokális múlt mindenképpen a jelen „többé nem hétköznapi” hatalmi struktúrájában gyökerezik. Ebben az értelemben a „globális mint gazdasági” és a „lokális mint kulturális” ellentéte a – filmben kizárólag csak hibridizáltként megjeleníthető – nosztalgia következtében dől meg. Önmagában sem a „lokális”, sem a „hibridizált” fogalma nem tud számot adni a hongkongi filmnek a globális gazdaságban kialakult jellemzőiről. A korábban tárgyalt filmek egy olyan hibridizált elképzelést mutatnak, amely egész Kínára kiterjed, és nem hajlandó a lokális jövőjét a globális jövője nélkül tekinteni. Ez arra utal, hogy a transznacionalitás korában az identitás kiegészítője rugalmassá válik.

Záró megjegyzések

A fent tárgyalt kérdések összefoglalásaképpen arra szeretném felhívni a figyelmet, hogy a hongkongi filmekben bemutatott lokális Hongkongot problematizálni kell, mielőtt az identitásképzést megtárgyalhatnánk a transznacionalizmus korában. A Fruit Chan trilógiájához hasonló művekben látott hongkongi lokális identitás látszólagos tisztasága és az olyan hollywoodi-hongkongi sztárok, mint Chow Yun Fat és Jackie Chan által megtestesített transznacionalitás- és globalitás-képzet mellett a „glokális” nézőpont a hongkongi identitás természetének további vetületeit tárhatja elélnk.³² Amikor azt firtatjuk, hogy Chow Yun

30 Chow, Rey: *Nostalgia of the New Wave: Structure in Wong Kar-wai's Happy Together*. Camera Obscura 42 (September 1999) p. 36. Chow elemzése Wong Kar-wai *Édeskettes című filmjéről új fényt vethet a posztkoloniális Hongkong-képzetre*. Az *Édeskettesben* megjelenő nosztalgia belső felépítésének megközelítésénél Chow a posztstrukturalista „ismeretelméleti törést” alkalmazza, az „1=1+” formulát, hogy bebizonyítsa, „az 1 már önmagában ismétlés, ami csak az »1+« kiegészítő karaktere által válik értelmessé” (p. 34.). Az „1=1+” formula által megjelenített nosztalgiát „továbbgondolva megadhatjuk az *Ordinary Heroes*-ban megjelenő nosztalgia képletét: *Ordinary Heroes* – „ordinary = ordinary +”.

31 Long Tin: *Reviewing Ordinary Heroes*. Idézet a Hong Kong Film Critics Society weblapjáról [<http://filmcritics.org.hk/ordinaryheroes/review.html>].

32 A „glokális” a dochakuka japán kifejezés fordítása, amely a globális termékek és szolgáltatások adaptálását jelenti helyi piaci viszonyokra. A kifejezés Roland Robertson nyomán vált népszerűvé, aki a globális és a lokális közötti bensőséges, összetett viszony

Fat, Jackie Chan vagy John Woo „exportálják”-e a nyugati közönség fogyasztására szánt kínaiságot Hollywoodnak, azt is figyelembe kell vennünk, hogy eközben a hongkongi film is „importál” kínaiságot nagy-Kína környező régióiból. Ha pedig amellet érvelünk, hogy Chow Yun Fat, Jackie Chan és John Woo nem Hongkongot jelentik és a transznacionális kínaiság elképzelés keretében értelmezhetőek, akkor nem feledkezhetünk meg arról sem, hogy Hongkong lokalitásképzetei sem feltétlen tiszták. Fruit Chan erőfeszítései a kontinens és Hongkong közötti határvonal átlépésére a *Durian Durian* és a *Hollywood Hong Kong* című filmekben ennek bizonyítékai is lehetnek. Egy interjúban megemlítette, hogy a *Made in Hong Kong* óta tudatosan alkalmazza a Hongkongtól való eltávolítás motívumát, ami csak később a *Durian Durian*-ban és a *Hollywood Hong Kong*-ban válik nyilvánvalóvá.³³ Később a *Public Toilet*-ben (Renmin Gongche [Nyilvános vécé]; 2002) fejlődik tovább a Hongkongon való túljutás témája. Amellet, hogy a helyszín globálissá teljesedik ki, érintve a kontinentális Kínát, Indiát, Koreát és az Egyesült Államokat, a szereplők is többnyire hibridizáltak. (A külföldi diák Pekingben *putonghua* [mandarin] nyelven beszél, a Hongkongban tartózkodó fiatal indiaiak pedig kantoniul beszélnek.) Ez azt bizonyítja, hogy a rendező tudatosan vállalta fel, hogy „lokális” képviselője legyen a lokalitáson rég túlnőtt hongkongi filmnek.

A transznacionális kínai filmipar korában a globális, a lokális és a glokális vizsgálata elárulja, hogy szükségszerűen túl kell lépni az eredetiséget (vagy annak hiányát) érintő vizsgálódásokon, hogy a „nem a

nem eredeti Hongkong” megvitatásához jussunk. Vagyis a „lokalitást” problematizálni kell. Az utóbbi időben gyakran írják azt a lokálisról és a diaszporkusról, hogy ezek képesek lehetnek ellenállni a globalizáció gépezetének. Valójában azonban ezek sem problémamentesek. Észre kell vennünk, hogy a lokális sem érintetlen, hatalommentes terület, mely nélkülözne a korlátozó és elnyomó kizsákmányolást.³⁴ S abban sem lehetünk biztosak, hogy „ami diaszporkus, képlékeny, határokon átívelő vagy hibrid, az lényegileg képes aláásni a hatalmi struktúrákat.”³⁵ Még a helybeliek saját kultúrájukról megfogalmazott állításait sem kezelhetjük fenntartások nélkül, hiszen – mint Aihwa Ong fogalmaz – „a félelem, a birtoklás és a reprezentáció gyakorlata beépült a pozicionálás, az ellenőrzés és az irányítás stratégiáiba”.³⁶ Az identitás fogalmának rugalmasnak kell maradnia. „A nemzetközi kapitalizmus, a mozgótőke, a rugalmas tőkefelhalmozás és a globális posztmodern korában a diszpórában élő kínaiak amolyan homo economicusként birkóznak meg az önazonosságukat formáló folyamatban a változékony térbeli, földrajzi és gazdasági tényezőkkel.”³⁷ A hongkongi identitásnak a posztkoloniális hongkongi filmben látott rugalmassága talán egy jövőbeli kínai identitás-elképzelés előképe, ami felszámolja az eredeti kínaiságot mint stabil és megingathatatlan jelöltet.

Ezek után nyilvánvaló, hogy ennek a szövegnek nem áll szándékában egyfajta tiszta hongkongi identitás mellett érvelni. Ehelyett az 1997 utáni transznacionális kínai filmben kialakított helyi identitás globális dimenzióját igyekszik bemutatni, valamint (ön)kritikát gyakorol a hongkongi identitás

leírására használja. Lásd: Robertson, Roland: *Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity*. In: Featherstone, Mike–Lash, Scott–Robertson, Roland (eds.): *Global Modernities*. London: Sage, 1995. pp. 25–44.

33 Shin, Thomas–Lam, Keeto: Fruit Chan: *Life and Death in Global Cesspool* [interjú Fruit Channal]. Hong Kong Panorama, 2002–2003 (*Hong Kong: Hong Kong International Film Festival*, 2003.) p. 90.

34 Dirlik, Arif: *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*. Boulder, Colo.: Westview, 1997.

35 Ong, Aihwa–Nonini, Donald M.: *Toward a Cultural Politics of Diaspora and Transnationalism*. In: Aihwa Ong–Nonini, Donald M. (eds.): *Ungrounded Empires: The Cultural Politics of Modern Chinese Transnationalism*. New York: Routledge, 1997. p. 326.

36 Ong, Aihwa: *Flexible Citizenship: The Cultural Logics of Transnationality*. Durham, N.C.: Duke University Press, 1999. p. 243.

37 Lu, Sheldon H.: *Filming Diaspora and Identity: Hong Kong and 1997*. In: Poshek Fu–Deeser, David (eds.): *The Cinema of Hong Kong: History, Arts, Identity*. New York: Cambridge University Press, 2000. p. 285.

bármiféle rögzített felfogása felett. A korábban elemzett filmeknek egy képzeletbeli helyi identitásról alkotott képe alátámasztotta, hogy „a posztkoloniális nemzeti identitásképzés részben válasz a neokoloniális gazdasági globalizációra.”³⁸ Továbbá, míg a kínaiságnak a globális kapitalizmus korában szükségszerűen plurálissá kell válnia, a hongkongiság a kezdetektől fogva arra figyelmeztetett, hogy az identitásképződés nem is lehet más, kizárólag plurális³⁹ – a hongkongi identitás egyszerre kínai és diaszporikus, ugyanakkor se nem kínai, se nem diaszporikus. Ebben az értelemben kénytelenek vagyunk elutasítani az identitást mint meghatározott „lélet”. Inkább „létrejövés” ez, így a kínaiságot „nyitott jelölőnek”⁴⁰ kell tekintenünk. Amellett, hogy a „kínaiság” fogalmának pluralitását hangsúlyozzuk, arra is emlékeznünk kell, hogy a kínaiság minden egyéb összetevője – Hongkong, Tajvan, Szingapúr stb. – maga is plurális természetű. A (g)lokális öntudatnak ezt a felfogását szeretném hangsúlyozni, különös tekintettel az identitás rugalmasságára a globális kapitalizmus korában. Összességében a nyolcvanas évek hongkongi filmjének helyi identitáskeresése a kilencvenes évekre, a transznacionális kínai film korára átalakult a globális hibrid önfeltárásává. Az autentikus hongkongi lokalitásképzet paradox módon önnön nem autentikus lokalitását bizonyítja. Nem tudhatjuk, hogy mivé alakul majd a jövőben.

Strommer Nóra fordítása

38 Cheah: *Given Culture*. p. 181.

39 Chow: *Introduction: On Chineseness as Theoretical Problem*. *Boundary 2* (Fall 1998) no. 25. pp. 1–24.

40 Hall, Stuart: *Cultural Identity and Cinematic Representation*. *Framework* 36 (1989) pp. 68–81; Ien Ang: *To Be or Not To Be Chinese: Diaspora, Culture, and Postmodern Ethnicity*. *Southeast Asian Journal of Social Science* 21 (1993) pp. 1–19.; *On Not Speaking Chinese*. *New Formations* 24 (Winter 1994) pp. 1–18., és *Can One Say No to Chineseness? Pushing the Limits of the Diasporic Paradigm*. *Boundary 2* (Fall 1998) no. 25. pp. 223–242.