

Bevezető a „Transznacionális film” összeállítás elé

Transznacionalizmus és film

A filmet szokás a leginkább univerzális, nemzetközi művészeti ágazatként értelmezni. Olyan területnek, amelynek az alkotásai széles körben terjeszthetők és értelmezhetők. Az elmúlt évtizede kulturális globalizációja csak erősítette ezt a trendet. A nemzeti keretek fontossága továbbra is egyértelmű, legyen szó akár a gyártásról, akár a filmkultúra értelmezéséről. A nemzeti kereteken és határokon átívelő együttműködések és filmes-kulturális projektek azonban egyre komolyabb jelentőségre tesznek szert. A *Metropolis* Transznacionális film című összeállításában ezért ezt – az európai és a magyar film számára is megkérdőjelezhetetlenül fontos – kérdést tárgyaljuk.

A transznacionalizmus kérdése elég erőteljes vitákat generált, és maga a fogalom is gyakran és sokak által vitatott. Értelmezésünkben a kulturális keresztkapcsolatok problémája a legfontosabb: az, hogy a filmkultúra határon átívelő módon kapcsol össze nemzeteket, alkotókat, témákat és műfajokat. Fontosnak tartjuk kiemelni, hogy a transznacionális filmkultúra nem a nemzeti filmkultúra ellentéte, sőt. A határtalanság, azaz a határokon átívelő kapcsolatok hangsúlyozása épp azt erősíti, hogy majd' mindegyik nemzeti filmkultúra eredendően transznacionális is. Hiszen a kultúrák nem önmagukban állnak, hanem kapcsolatokban léteznek.

Tanulságos mindazonáltal felidézni, hogy a téma két szakértője, Deborah Shaw, illetve Armida De La Garza egy szövegükben mely témákat jelölte meg a transznacionális film fő kutatási kérdéseiként¹:

- Gyártási, forgalmazási és bemutatási módok
- Koprodukciónak és együttműködési hálózatok
- Új technológiák és változó fogyasztási minták
- Transznacionális filmelméletek
- Migráció, utazás és a határátlépés egyéb formái
- Száműzött és diaszpórikus filmkészítés (hazájuk el-

hagyására kényszerült alkotók)

- Film és nyelv
- A szerzők és a sztárság kérdései
- Kulturális csere
- A többségi társadalom filmjei, valamint az etnikai kisebbségek filmes specifikumai
- Kulturális politika
- A transznacionalizmus etikája
- Történelmi transznacionális gyakorlatok
- A helyi, a nemzeti és a globális kapcsolatok közötti kapcsolatok
- Transznacionális és posztkoloniális politika

Látható, hogy a transznacionalizmus hívószava szinte minden területet és regisztert meg tud termékenyíteni. Világos, hogy épp ezért az esszencializmus és a parttlanság kettős kihívásával minden, a transznacionális megközelítés mellett érvelő (elméleti) szövegnek meg kell küzdenie. Ezért is tartjuk fontosnak a téma egyik legismertebb, leginkább elfogadott elméleti bevezető tanulmányának magyar nyelven való megjelentetését. Ezen kívül pedig néhány fontos, és kiemelten két, a kelet-közép-európai régiót tárgyaló esettanulmányt közlünk összeállításunkban.

Az összeállítás nyitószövege Will Higbee és Song Hwee Lim bevezető tanulmánya a problémába (mely egyben a transznacionális filmkultúrával foglalkozó vezető angol nyelvű folyóirat első számának is programadó írása volt). A lapszám többi szövege magyar kutatók tanulmánya, melyek a magyar, a közép-európai, valamint a dél-kelet-ázsiai és a latin-amerikai filmkultúra példáin keresztül elemzik a témát. Árva Márton a hazánkban méltatlanul kevésbé ismert latin-amerikai filmkultúra példáit elemzi. Fábics Natália a hazai és nemzetközi porondon egyaránt kultikus státuszt élvező dél-koreai rendező, Park Chan-wook friss alkotásának vizsgálatával tárja fel a helyi, régiós és nemzetközi értelemzések dinamikáját. Gerencsér Péter a szlovák filmtörténet és filmkultúra

¹ Shaw, Deborah - De La Garza, Armida: Introducing Transnational Cinemas. *Transnational Cinemas* (2010) no.1. pp. 3-6.

határokon átnyúló karakterét és kapcsolatait mutatja fel (kiemelten természetesen a magyar-szlovák kapcsolatokra és kötődésekre). Varga Balázs pedig a HBO közép-európai televíziós sorozatainak produkciós és kulturális összefüggésrendszerét elemzi.

Lapszámunk elemzései a (film)kultúrában régóta létező, ám az elmúlt időben egyre markánsabban megjelenő trendekre, illetve a kortárs filmkultúra értelmezésének régi-új perspektíváira kívánják felhívni a figyelmet. Reméljük, összeállításunk elméleti bevezető tanulmánya és esettanulmányai meggyőző példákat mutatnak arra, hogy a transznacionalizmus fogalma releváns és termékeny kerete és hívószava tud lenni a kortárs filmkultúra értelmezéseinek. Ezek a tanulmányok tehát filmek és műfajok vándorlásának, kultúrák kölcsönkapcsolatának, a különböző nemzetek, kultúrák, gyártási szisztémák és műfajok egymással gyakran sokszoros fedésben lévő, illetve egymást folyamatosan formálódó működését, az adaptáció és a hibridizáció sokszínű, komplex kortárs gyakorlatait kívánják izgalmas, új nézőpontból felmutatni.

A szerkesztők

Will Higbee – Lim Song-hwee

A transznacionális filmművészet fogalma Kritikai transznacionalizmus a filmtudományban*

Bevezető

A transznacionális filmművészet koncepciója a filmtudományi diszciplína mostanra egyértelműen elfogadott vizsgálati területévé vált, legalábbis ezt bizonyítja a jelen folyóirat és azon könyvek növekvő száma, melyek címében szerepel a kifejezés: *Transnational Cinema: The Film Reader*¹; *Transnational Cinema In a Global North: Nordic Cinema in Transition*²; *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*³; *World Cinemas, Transnational Perspectives*⁴. Más esetekben a transznacionális kifejezés azon céllal jelenik meg a könyvek alcímében, hogy jelezze a határon átívelő filmművészeti kapcsolatokat⁵. Miközben a filmtörténet alapján egyértelmű, hogy nincs semmi újdonság a filmművészet transznacionális folyamataiban és összefüggéseiben, ez az új keletű elmé-

leti és paradigmaticus elmozdulás felveti a kérdést: mit rejt magában a transznacionális filmművészet fogalma, és miért épp most bukkant fel?

Azonnali válaszként lehetséges erre a transznacionális irányába történő elmozdulásra úgy tekinteni, mint ami kifejezi az egyre inkább összekapcsolt, multikulturális és policentrikus világban a humántudományokban (különösen a szociológia, a posztkoloniális elmélet és a kritikai kultúrakutatás területén) dolgozó tudósok széles körében tapasztalható, a kulturális identitás (mind egyéni, mind kollektív) termelésének, fogyasztásának és reprezentációjának nemzeti alapú értelmezési paradigmájával szembeni elégedetlenségét.⁶ Ugyanakkor történt néhány egyértelmű kísérlet is „a transznacionális” mint konceptuális keret különböző filmekre, filmkészítőkre és filmkultúrákra való alkalmazására. Marsha Kinder már 1993-ban jelezte a

* A fordítás alapja: Higbee, Will – Lim, Song-hwee: Concepts of transnational cinema: toward a critical transnationalism in film studies. *Transnational Cinemas* 1 (2010) no. 1. pp. 7–21.

1 Ezra, Elizabeth – Rowden, Terry (eds.): *Transnational Cinema: The Film Reader*. London: Routledge, 2006.

2 Nestingen, Andrew – Elkington, Trevor G. (eds.): *Transnational Cinema In a Global North: Nordic Cinema in Transition*. Detroit: Wayne State University Press, 2005.

3 Lu, Sheldon Hsiao-peng (ed.): *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997.

4 Durovicová, Natasa – Newman, Kathleen E. (eds.): *World Cinemas, Transnational Perspectives*. Abingdon, Oxon: Routledge, 2009.

5 Chan, Kenneth: *Remade in Hollywood: The Global Chinese Presence in Transnational Cinemas*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009. Hunt, Leon – Leung, Wing-fai (eds.): *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film*. London – New York: I. B. Tauris, 2008. Kaur, Raminder – Sinha, Ajay J. (eds.): *Bollyworld: Popular Indian Cinema through a Transnational Lens*. New Delhi: Sage, 2005. Morris, Meaghan – Li, Siu Leung – Chan, Stephan Ching-kiu (eds.): *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005.

6 Lásd például a következő szerzők munkáit: a transznacionalista állampolgárság kapcsán: Hannerz, szociológus (Hannerz, Ulf: *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London – New York: Routledge, 1996.), Ong, antropológus (Ong, Aihwa: *Flexible Citizenship: The Cultural Logic of Transnationality*. Durham and London: Duke University Press, 1999.), valamint Balibar, Etienne: *We, the People of Europe?: Reflections on Transnational Citizenship* (trans. James Swenson), Princeton: Princeton University Press, 2004.); a diaszpórikus identitás és posztkolonializmus kapcsán: Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: modernity and double consciousness*. London: Verso, 1993. és Hall, Stuart: *Cultural Identity and Diaspora*. In: Jonathan Rutherford (ed.): *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart, 1990. pp. 222–237.); az emberek és a kultúra transznacionális áramlása kapcsán: Appadurai, Arjun: *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*. *Theory, Culture and Society* 7 (1990) nos. 2–3. pp. 295–310.

„nemzeti filmművészet lokális-globális megközelítésű olvasatának” szükségességét.⁷ Négy évvel később, a *Transnational Chinese Cinemas* című tanulmánygyűjteményben Sheldon Lu a „transznacionális, posztmodern kulturális termelés korszakát”⁸ a vitáknak a nemzeti filmművészetről a transznacionálisra való eltolódásának magyarázataként határozta meg, ahol az új telekommunikációs technológiáknak köszönhetően elmosódtak a nemzetek közti határok. Ezzel egy időben pedig Hamid Naficy felvetette a „független transznacionális filmművészet” kategóriáját, mely egyesíti a szerző (a nem nyugati származású, átmeneti vagy menekült filmkészítők, akik az európai és az amerikai filmipar peremén dolgoznak) és a zsáner (mint az emlékezés, a vágy, a veszteség, az elvágyódás és a nosztalgia témáin keresztül összekötött „filmírás”, ikonográfia és önnarratívizálás egy speciális kategóriája) fogalmát.⁹ Újabbban pedig Andrew Higson¹⁰, Tim Bergfelder¹¹, valamint Elizabeth Ezra és Terry Rowden¹² vizsgálták meg a nemzeti fogalmának a transznacionálissal szembeni behatároltságát a filmtudományban.

Jelen tanulmány célja feltérképezni az elmúlt tiztizenöt év során a transznacionális filmművészettel kapcsolatban felmerült különböző felvetéseket, valamint a fogalom alkalmazásának helyzetét és problematikáját. A címmel kapcsolatos döntés során két, a nemzeti filmmű-

vészet fogalmával kapcsolatos, jelentős hatással bíró munkát vettünk alapul: Andrew Higson¹³ és Stephen Crofts¹⁴ írásait. Mindketten elfogadják a nemzeti filmművészet címke összetett, ellentmondásos és támadható mivoltát; de tanulságos módszertani megközelítésekkel is szolgálnak a nemzeti és – ami a mi jelen céljainknak megfelel – a transznacionális problematikája vonatkozásában. Különösen Higson érvel úgy, hogy a nemzeti filmművészet fogalmát gyakran használják „előíróan és nem leíróan, arra hivatkozva, hogy milyennek kellene lennie a nemzeti filmművészetnek, ahelyett, hogy a nagyközönség valós mozi-élményét írják le”.¹⁵ Miközben mind az előíró, mind a leíró jelleg felfedezhető a transznacionális filmművészettel kapcsolatos írásokban, jelen tanulmányban egy diszkurzív megközelítést kívánunk alkalmazni, tekintve, hogy az előíró a diskurzus egyik formája, amelynek politikája gyakran elhomályosítja tárgyának történetét; miközben a leírás a diskurzus egy másik formája, ahol tárgyának története gyakran elfedi annak politikáját. Vagyis bármely megközelítésről is legyen szó, minden narratíva bír egyfajta diszkurzív történetiséggel és a hatalom/tudás bizonyos alakzataiban, illetve sajátos időbeli és térbeli helyzetekben terjed el. Tehát az előíró és a leíró közti különbségtétel mesterséges, legalábbis a diszkurzivitás szempontjából. Egy fogalom tanulmányozása (esetünkben a transznaci-

7 Kinder, Marsha: *Blood Cinema: The Reconstruction of National Identity in Spain*. Berkeley, CA: University of California Press, 1993. p. 7.

8 Lu, Sheldon Hsiao-peng: Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896–1996) and Transnational Film Studies. In: Lu, Sheldon Hsiao-peng (ed.): *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*. Honolulu: University of Hawaii Press, 1997. pp. 10–11.

9 Naficy, Hamid: Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. In: Wilson, Rob – Dissanayake, Wimal (eds.): *Global-Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham – London: Duke University Press, 1996. p. 121.

10 Higson, Andrew: The limiting imagination of national cinema. In: Hjort, Mette – MacKenzie, Scott (eds.): *Cinema and Nation*. London: Routledge, 2000. pp. 63–74.

11 Bergfelder, Tim: National, transnational or supranational cinema?: Rethinking European film studies. *Media, Culture & Society* 27 (2005) no. 3. pp. 315–331.

12 Ezra, Elizabeth – Rowden, Terry: General Introduction: What is Transnational Cinema? In: Ezra, Elizabeth – Rowden, Terry (eds.): *Transnational Cinema: The Film Reader*. London: Routledge, 2006. pp. 1–12.

13 Higson, Andrew: The Concept of National Cinema. In: Williams, Andy (ed.): *Film and Nationalism*. New Brunswick, NJ – London: Rutgers University Press, 2002. pp. 52–67.

14 Crofts, Stephen: Concepts of National Cinema. In: Hill, John – Church Gibson, Pamela (eds.): *The Oxford Guide to Film Studies*. Oxford: Oxford University Press, 1998. pp. 385–394.

15 Higson: The Concept of National Cinema. p. 53. Kiemelés az eredeti szövegben.

onális filmművészeté) nem csupán geneológiájának leíró terminológiát alkalmazó felvázolását vagy az adott politikai szemponton alapuló felhasználási módjainak előírását követeli meg, hanem diszkurzív történetének, fejlődésének és alakulásának önreflexív leleplezését is.

Valójában, amint arra Bergfelder felhívja a figyelmet, a filmtudomány történelmileg „*némiképp lemaradt más akadémiai diszciplínákhoz képest*” a kulturális hibridizáció hatásának elfogadása és az olyan fogalmak, mint a „globális diaszpóra” és a „transznacionalizmus” alkalmazásának terén¹⁶, annak ellenére, hogy ezzel több, az utóbbi időben keletkezett tudományos munka (nem utolsósorban jelen folyóirat létrehozása) is foglalkozott. Széles értelemben véve a transznacionális problematikájának elméleti megközelítésére három fő irányt alkalmaz a filmtudomány. Az első – melyet jól példáz Higson¹⁷ – a nemzeti és a transznacionális binaritására fókuszál, ahol a nemzeti modell „behatárol”, míg a transznacionális árnyaltabban viszonyul a filmművészetnek a kulturális és a gazdasági alakzatokkal való kapcsolatához, melyek ritkán maradnak meg a nemzeti határok között. Egy ilyesfajta megközelítés a gyártás, a forgalmazás és a bemutatás kérdéseire (vagyis a filmek és a filmkészítők nemzeti határokon átívelő mozgására, illetve a filmeknek a gyártásuk eredeti helyszínein kívüli, helyi közönségek körében való fogadtatására) összpontosít. Ennek a megközelítésnek egyik hátránya az, hogy hajlamos elfedni az ezen transznacionális mozgások során felmerülő hatalmi (politikai, gazdasági és ideológiai) egyenlőtlenségekhez kötődő kérdéseket, nevezetesen a migrációval, a diaszpórával és a másság politikájával kapcsolatos témák figyelmen kívül

hagyásával. A második megközelítés a transznacionális mint regionális jelenség elemzését helyezi előtérbe a közös kulturális örökséget és/vagy geopolitikai határvonalat létrehozó filmkultúrák/nemzeti filmművészetek vizsgálatán keresztül. Erre példa Lu transznacionális kínai filmművészetekkel foglalkozó munkája¹⁸, Nestingen és Elkington transznacionális északi filmművészetrel kapcsolatos gyűjteménye,¹⁹ és Tim Bergfelder, Sue Harris és Sarah Street tanulmánya az 1930-as évek európai filmművészetének díszlettervezéséről.²⁰ Akár fel is tehetnénk a kérdést, hogy a fenti esetekben egyáltalán szükséges-e a „transznacionális” kifejezés használata. Például beszélhetnénk helyette szupranacionális kínai filmművészetéről, regionális filmművészetéről vagy pán-európaiáról? Ezzel visszajutunk ahhoz a kérdéshez, hogy pontosan mi is a „transznacionális” fogalmának kritikai hozadéka.

A transznacionális filmművészetrel kapcsolatos utolsó megközelítés a diaszpórikus, a száműzetésben készülő és a posztkoloniális filmművészetekre vonatkozó munkákhoz kötődik, célja a nemzetre és a nemzeti kultúrára, illetve ezek kibővítéseként, a nemzeti filmművészetre vonatkozó nyugati (neokoloniális) konstrukció, annak ideológiai normáiban, narratív és esztétikai formációiban megtestesülő állandóságának és eurocentrikusságának elutasítása a kulturális identitás filmművészeti reprezentációjának elemzésén keresztül.²¹ Ezen vizsgálatokra óriási hatással vannak a kritikai kultúrakutatás, a posztkoloniális elmélet és a globalizációkutatás terén felbukkanó elméleti paradigmák.²² Ezeknek szinte kizárólag a száműzetésben, diaszpórában vagy posztkoloniális helyzetben, a nyugati világban működő filmkészítők állnak a fókuszában, mi-

16 Bergfelder: *National, transnational or supranational cinema?* p. 321.

17 Higson: *The limiting imagination of national cinema.*

18 Lu (ed.): *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender.*

19 Nestingen – Elkington (eds.): *Transnational Cinema In a Global North: Nordic Cinema in Transition.*

20 Bergfelder, Tim – Harris, Sue – Street, Sarah: *Film Architecture and the Transnational Imagination: Set Design in 1930s European Cinema.* Amsterdam: Amsterdam University Press, 2007.

21 Lásd például: Naficy, Hamid: *An Accented Cinema: Exilic and Diasporic Filmmaking.* Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001. Marks, Laura: *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses.* Durham – London: Duke University Press, 2000. Enwezor, Okwui: *Coalition building: Black Audio Film Collective and Transnational Post-colonialism.* In: Eshun, Kodwo – Sagar, Anjalika (eds.): *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective.* Liverpool: Liverpool University Press, 2007. pp. 106–129.

22 Lásd például: Appadurai, Arjun: *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy.* *Theory, Culture and Society* 7 (1990) nos. 2–3. pp. 295–310. Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness.* London: Verso, 1993.

közben teljes mértékben tudatában vannak a centrum-periféria-viszonynak, a beavatott-kívülről közti hatalmi kapcsolatoknak, akár csak a globális és lokális közti folyamatos egyeztetéseknek, melyek a transznacionális vagy diaszpórikus filmművészetben gyakran túlterjednek a befogadó társadalom és az otthon binaritásán. A választott filmeket is a migráció, a veszteség és a helyválttatás jellemző témáin keresztül látják, ami az identitások állandó változásához vezet, és ami – megint csak – ellenszegül a nemzeti állandó és rögzített (hegemonikus) fogalmának. Ezen harmadik megközelítés egyik lehetséges korlátja ugyanakkor, hogy a diaszpórikus vagy posztkoloniális „transznacionális” filmművészet rendre a domináns filmkultúrák peremén vagy a filmipari gyakorlat perifériáján helyezkedik el, így majdhogynem lehetetlen megítélni, milyen hatással lennének ezen filmek a fősodorbéli vagy populáris filmművészetre akár nemzeti, akár transznacionális kontextusban.

Mindhárom, a fentiekben felvázolt, átfogó megközelítésben a „transznacionális film” fogalmát, úgy tűnik, egyre növekvő gyakorisággal használják és alkalmazzák, mind leíró, mind konceptuális jelölőként, ugyanakkor sok esetben adottnak kezelik – mint a filmgyártás egy nemzetközi vagy nemzetek feletti gyakorlatának a rövidítését, melynek hatása és elérése túlnyúlik a nemzeti kötelékein. Ennek az a veszélye, hogy egy ilyen típusú elemzésben a nemzeti egyszerűen lecserélődik és a visszájára fordul, akárha megszűnne létezni, miközben valójában a nemzeti továbbra is kifejti hatását még a transznacionális filmgyártási gyakorlatban is. Mi több, a „transznacionális” fogalmát, alkalmanként, egyszerűen a nemzetközi koprodukció vagy a világ különböző részeiről érkező műszaki személyzet és alkotók közti együttműködés jelzésére használják, ezen transznacionális együttműködések lehetséges esztétikai, politikai vagy gazdasági hatásaival kapcsolatos valós megfontolások nélkül – tehát különbségről beszélnek ott, ahol, mondhatnánk, egyáltalán nem számít a különbség. Éppen a „transznacionális” fogalmának mint potenciálisan üres, megfoghatatlan jelzésnek ezen elburjánzása

miatt kérdőjelezi meg néhány tudós a terminus használatának hasznosságát, vagy akár magát a fogalmat.²³

Jelen tanulmánnyal nem az a célunk, hogy egyszerűen elutasítsuk a „transznacionális” terminusát, sem az, hogy még egy konceptuális szóújítást kínáljunk; hanem, hogy kritikailag viszonyulva ezen konceptuális kifejezéshez, megértsük, miként segíthet nekünk annak a dolognak egy formája, amit mi „kritikai transznacionalizmusnak” fogunk nevezni a globális és lokális, a nemzeti és a transznacionális közti felület termékenyebb értelmezésében, valamint a nemzeti-transznacionális bináris megközelítéstől és a kérdéses filmek eurocentrikus olvasási tendenciáitól való elmozdulásban. Természetesen naivitás lenne azt feltételezni, hogy a transznacionális modell nem tartalmaz sajátosan rá jellemző határokat, hegemoniát, ideológiát, korlátokat és marginalizálást, vagy hogy ne másolná mindebben a nemzeti modellt. Ezért szükségszerű elkerülni a transznacionális filmművészetnek a csupán konceptuális-absztrakt alapon történő elméletbe foglalását, lényeges konkrét-specifikus alkalmazásának vizsgálata is, annak érdekében, hogy minden esetben teljes mértékben megvizsgáljuk és feltárjuk a hatalmi dinamikát.

A következőkben két olyan esettanulmányra fókuszálva mutatjuk be, hogyan vált a transznacionális fogalma egyszerre hasznossá és problematikusá, felszabadítóvá és korlátozóvá, melyek termékeny talajt nyújtanak a fogalom vizsgálatához. Az első esettanulmány a diaszpórákban és posztkoloniális helyzetekben kialakult filmművészetek helyét kutatja a transznacionális keretén belül, például nagyrészt a Franciaországban működő észak-afrikai emigráns és maghrebi francia filmkészítők köréből veszi. Lezárásként a Marks²⁴ és Naficy²⁵ által felállított paradigmákat gondoljuk újra, melyek a diaszpórikus és a posztkoloniális filmkészítést csupán a nemzeti filmművészetek átmeneti és marginális tereiben helyezik el; amivel szemben azt bizonyítjuk, hogy a diaszpórikus filmművészet, miközben áthágja és túllépi a nemzeti határokat, képes hatni a nemzeti és transznacionális filmművészeti terek fősodrára. A második esettanulmány a „transznacionális” fogalmának

23 A 2009-ben Glasgow-ban megrendezett Screen Studies Conference egyik transznacionális filmművészetrel kapcsolatos szekciójában különösen élénk vita alakult ki az előadók és a közönség között annak kapcsán, hogy a „transznacionális” kifejezésnek van-e vagy nincs kritikai haszna a filmelméletben.

24 Marks: *The Skin of the Film*.

25 Naficy: *An Accented Cinema*.

a kínai filmművészet tanulmányozásában való használatát vázolja fel, mielőtt folytatná a vizsgálatot a fogalomnak a transznacionális kelet-ázsiai filmművészetek összefüggésében történő alkalmazásával. Épp az ellenkező irányt választja, mint az első esettanulmány, azzal, hogy megkérdőjelezi azt az ünneplő hangnemet, mely a transznacionális kelet-ázsiai filmművészet, például Hollywoodban zajló, fősodorba illesztését fogadja. Ehelyett azt veti fel, hogy több figyelmet kellene fordítani a transznacionális filmkészítés más módjaira, melyek lehet, hogy kívül esnek a popularitás radarjának hatókörén. A konklúzió kritikai transznacionalizmust javasol a filmtudományban azzal a céllal, hogy a transznacionális filmművészet fogalma továbbra is hasznos maradjon a filmtudományok számára.

A diaszpóra és a posztkolonális helye a transznacionális filmben

Míg a transznacionális kérdéssel kapcsolatos korábbi elméletek (nevezetesen Higson²⁶) inkább a filmeknek és a filmkészítőknek a gyártáshoz, terjesztéshez és bemutatáshoz képest történő mozgására fókuszáltak, az utóbbi idők kutatásai a transznacionális filmművészetek központi elemeit jelentő migráció, száműzetés és helyváltoztatás egyéni és kollektív narratíváit vizsgálják.²⁷ Miközben általában egyetlen protagonistát állítanak a középpontba, ezen gyökeresztési és újraletepedési helyzetek következményei gyakran a diaszpóra kollektív összefüggésében is megjelennek. Csakugyan ezen transznacionális produkciók közül több is egyértelműen diaszpórikus helyzetben születik, ami, közvetve vagy közvetlenül, a befogadó ország és a haza kultúrája közti kapcsolatot artikulálja,

miközben tudatában van a lokálisnak és a globálisnak a diaszpórikus közösségekben tapasztalható, egymással történő összekapcsolódásának. Ez a fajta filmművészet abban az értelemben definiálható transznacionálisként, miszerint előtérbe tolja annak kérdését, hogy a nemzeti filmkultúrával kapcsolatos rögzült elgondolásokat miként alakítja át újra meg újra azon protagonisták (sőt filmkészítők) jelenléte, akik még akkor is, ha annak peremén, de a nemzeten belül vannak jelen, miközben származásuk egyértelműen azon kívül helyezi őket. Naficy amellett érvel, hogy ezen transznacionális folyamatok lehetőséget adnak a nyugati világ diaszpóráiban tevékenykedő filmkészítőknek, hogy miközben a különbözőségüket vagy akcentusukat a nemzeti filmművészetek diszkurzív terén, valamint a hazájuk és a választott ország hagyományos zsánerein belül formálják meg, átalakítják a nemzeti fogalmát.²⁸ Ehelyütt rámutathatunk a populáris vígjátéknak a Franciaországban dolgozó, emigráns algériai filmkészítők körében elterjedt használatára az 1990-es és 2000-es években, melynek során a migráció, az integráció és a multikulturalizmus kérdéseit vizsgálták; a szatíra hagyományaira építettek, ugyanakkor a vígjátékot az arab filmművészetben rendszerint fellelhető, konkrét társadalmi kontextusban helyezték el, miközben elismerték, hogy a vígjáték Franciaország különösen közkedvelt műfaja.²⁹ E tekintetben a transznacionális filmművészetben egyszerre van meg a lehetőség a diaszpórikus tapasztalat megmutatására, valamint a nemzetinek – mint olyan helynek, ahol a kulturális identitás és a képzelte közösségek kialakulnak – a megkérdőjelezésére.

Az 1980-as évek óta a legkülönbözőbb, a diaszpórákban alkotó filmkészítők kulturális produkcióinak jellemzését megkísérlő terminusok (néhány politikailag elkötelezettebb a többinél) láttak napvilágot, többek között: akcentusos, posztkolonális, átmeneti, interkulturális és multikulturális. Ezek mindegyikét akár a „transznacioná-

26 Higson: The limiting imagination of national cinema.

27 Lásd: Ezra – Rowden: General Introduction: What is Transnational Cinema? Higbee, Will: Locating the Postcolonial in transnational cinema: the place of Algerian émigré directors in contemporary French film. *Modern and Contemporary France* 15 (2007) no. 1. pp. 51–64.

28 Naficy, Hamid: Phobic Spaces and Liminal Panics: Independent Transnational Film Genre. In: Wilson, Rob – Dissanayake, Wimal (eds.): *Global-Local: Cultural Production and the Transnational Imaginary*. Durham – London: Duke University Press, 1996. p. 120.

29 Higbee: Locating the Postcolonial in transnational cinema. p. 58.

lis” fogalma is magába foglalhatná, tekintve, hogy a nemzeti határokon átívelő filmkészítési gyakorlatokkal függnek össze, és a nemzeti kulturális diskurzusok szilárdságát kérdőjelezi meg. Maga ez a tény rámutat a „transznacionális film” konceptuális fogalmának egyik lehetséges gyengeségére, különösen azon esetekben, amikor a különbözőségnek és a kisebbségi kultúráknak a nemzetállamban betöltött helyével kapcsolatos kérdésekkel behatóan foglalkozó filmekről van szó. Ekkor ugyanis a fogalom az emberek, a képek és a kultúrák szupranacionális áramlása vagy transznacionális mozgása ünneplésének kockázatával jár, az ezen mozgás sajátos kulturális, történelmi vagy ideológiai kontextusának kárára. Mi több, a diaszpórikus filmművészet bizonyos elemei igazából inkább foglalkoznak a nemzeti, semmint a transznacionális kontextusokkal. Annak ellenére, hogy rutinszerűen a transznacionális filmművészet egyik példájaként utalnak rá, az 1980-as évek beur* filmművészete (az észak-afrikai bevándorlók francia leszármazottai által készített filmek) valójában sokkal inkább foglalkozott a maghrebi-francia fiatalok jogszerűen betöltendő helyével a francia nemzeten belül, semmint a transznacionális kapcsolatok vagy a Franciaország és Maghreb közti, a Franciaországban lévő észak-afrikai diaszpóra által generált interkulturális mozgással. Példának okáért a *Cheb* (Rachid Bouchareb, 1991) című film a maghrebi-francia főhős Algériába történő, kényszerű „visszatérését” egy elnyugatiasodott fiatalnak egy idegen országba és kultúrába való száműzetéseként ábrázolja. Érdekes módon, a maghrebi-francia filmkészítők álláspontja ebben a kérdésben némiképp átalakult a 2000-es évek során az olyan visszatérés-narratívák elterjedésével, mint a *Végrendelet* (*Ten'ja*, Hassan Legzouli, 2004), a *Száműzetés* (*Exils*, Tony Gatlif, 2004) és az *Algériai történet* (*Il était une fois dans l'oued*, Djamel Bensalah, 2005), melyek a Franciaország és Maghreb közti interkulturális dialógus tágabb értelmezését kínálják.

Bergfelder³⁰ indirekt választ kínál a transznacionális kritikai hozadéknak és megfontolatlan homogenizálásának fenti kritikájára. Nagyban alapozva a szociológus, Ulf

Hannerz³¹ munkájára, Bergfelder mellett érvel, hogy a „transznacionális” fogalmának egyik előnye az, hogy alternatívát kínál a „globalizáció” kifejezés általánosító és pontatlan alkalmazására. Miközben a globalizációt rutinszerűen alkalmazzák bármely és minden nemzeti határon átívelő folyamatra vagy kapcsolatra (politikai, társadalmi, kulturális vagy gazdasági), a transznacionális (Hannerz definíciója alapján) sokkal inkább hozzá van hangolva az ezen mozgások és azok helyi szintű hatásainak arányára, eloszlására és sokszínűségére, valamint figyelembe veszi, hogy ezen mozgások hatást érhetnek el a nemzetállamon belül és kívül is. Bizonyos helyzetekben a transznacionális akár ki is térhet a nemzetállam mechanizmusai elől.³² Ebben az összefüggésben gondolhatunk arra, ahogyan az olyan globális, kozmopolita városok, mint London, New York és Párizs a közösség és az identifikáció (nem is beszélve arról, hogy fontos gyártási csomópontok) központjaiként jelennek meg a diaszpórában alkotó filmkészítőknél, melyekkel szemben a befogadó/otthon binaritás kifejezést nyer. Tehát az algériai emigráns rendezők, Merzak Allouache (*Salut cousin!*, 1997), Mahmoud Zemmouri (*100% Arabica*, 1997) vagy Abdelkrim Bahloul (*Le Thé à la menthe*, 1984) filmjeiben Párizs lokális terei és bevándorlók lakta környékei nagyobb jelentőséggel bírnak a diaszpórában élő főhősök számára, mint a nemzetállam (Franciaország).

Annak ellenére, hogy Bergfelder úgy dönt, inkább nem követi tanulmányában a vizsgálat ezen útját, Hannerz érvelése a „transznacionális” mellett a „globális” és a „nemzetközi” ellenében találó leírása annak, hogy a diaszpórikus vagy posztkolonialis, illetve interkulturális filmművészetet miként lehetne hatékonyabban elemezni transznacionális filmművészetként. A politikai egyenlőtlenségekkel, a befogadó-otthon, az individuális-közösségi, a globális-lokális, sőt a nemzeti-transznacionális közötti megbizhatatlan és állandóan változó identifikációknak, valamint azoknak a feszültségeknek a kritikai értelmezésére van szükség, amit mindez a diaszpórákban készülő filmekben előidézik. A maghrebi-francia fiatalnak és öre-

* A „beur/e, beurette” francia szavak jelentése: másodgenerációs, Franciaországban arab bevándorló szülőktől született fiatal. [– A ford.]

30 Bergfelder: National, transnational or supranational cinema?

31 Hannerz, Ulf: *Transnational Connections: Culture, People, Places*. London – New York: Routledge, 1996.

32 Hannerz-et idézi Bergfelder: Bergfelder: National, transnational or supranational cinema? p. 321.

gedő, marokkói bevándorló édesapjának annak ellenére egészen más a pozíciója a Franciaországból Európán át Mekkába tartó utazásuk során *A nagy utazás* (*Le grand voyage*, Ismael Ferroukhi, 2004) című filmben, hogy feltételezhetően egyforma maghrebi-muszlim gyökereik vannak. Minél messzebb jutnak a jó öreg Európától, annál kényelmetlenebbül érzi magát a nyugatiasodott fiú, míg az édesapa egyre ismerősebb terepen mozog. Mi több, a kritikai transznacionalizmusnak figyelnie kell a jellegzetes történelmi, kulturális és ideológiai összefüggésekre is, amelyek jelen vannak egy adott film gyártása és fogadtatása során. A transznacionális filmművészetben belül tapasztalható különbség politikájának egyértelmű kifejezése iránti ezen igényre Okwui Enwezor hívja fel a figyelmet, aki az Egyesült Királyságban működő Black Audio Film Collective (BAFC) 1980-as és 1990-es években született kreatív munkáinak elemzése kapcsán vezeti be a speciálisabb, „posztkoloniális transznacionalizmus” fogalmat.³³ E fogalom lehetővé teszi a leírását annak, ahogyan a BAFC tevékenysége az 1980-as évek konzervatív brit kormánya által alkalmazott faji alapú politika és az etnikai kisebbségekkel szembeni rendészeti fellépések harcos kritikáját kínálta; miközben ezzel párhuzamosan, egyrészt elismerte a gyarmatokról a háború utáni időszakban a nyugat-európai nagyvárosokba érkezett migránsok (és azok posztkoloniális leszármazottai) körében érzékelhető közös birodalmi örökséget, másrészt pedig intellektuális, politikai és művészeti párbeszédet indított a szélesebb körben vett fekete-afrikai diaszpórával.

A Nyugaton kialakult diaszpórikus és posztkoloniális filmművészetek transznacionális összefüggéseire vonatkozó teoretizálásban a vita egy következő pontja ezen filmeknek és filmkészítőknek az otthont adó nemzet fősodorbeli filmművészetével való kapcsolata. Vitathatatlan, hogy mind ez idáig, a nyugati diaszpórikus filmművészetrel kapcsolatos elméletekre vonatkozó két legfontosabb intervenció Hamid Naficy-től³⁴, illetve Laura Markstól³⁵ származik. Munkájukban egyértelműen a transznaciona-

litással foglalkoznak, a határátlépésnek, a transzkulturális folyamatoknak és a Nyugaton diaszpórikus/posztkoloniális helyzetekben dolgozó filmkészítők lehetőségeinek kérdéseivel, miközben elutasítják a nemzeti kulturális identitás eurocentrikus konstrukcióit. Ugyanakkor mindketten tartózkodnak a „transznacionális” fogalom alkalmazásától, és inkább az „inter-” (interkulturális vagy intersticiális), semmint a „transz-” előtagot használva gondolkodnak ezen filmekről és filmkészítőkről. Hasonlóképpen, amikor ezen diaszpórában, száműzetésben és posztkoloniális helyzetben született filmek közös esztétikai jellemzőit leíró terminust keres, Naficy az „akcentusos filmművészet” kifejezést választja, megszüadulva saját korábbi megfogalmazásától, a „független transznacionális zsánertől”.³⁶ Végül mind Naficy,³⁷ mind Marks,³⁸ a maga tanulmányában stabilan a transznacionális filmgyártás peremén helyezi el a diaszpórikus és posztkoloniális filmművészetet művészeti és gazdasági szempontból egyaránt. Marks és Naficy megfontolt fókuszálása a kísérleti és az interszticiális filmkészítésre, miközben reflektál arra a tényre, hogy az etnikai kisebbségek és a diaszpórikus filmkészítés továbbra is marginalizált helyzetben van Nyugaton, nem tudja megmagyarázni az olyan, diaszpóra vagy posztkoloniális rendezők, mint Britanniában Gurinder Chadha vagy Merzak Allouache, Franciaországban Rachid Bouchareb és Djamel Bensalah utóbbi időben tapasztalt fősodorba kerülését.

Mindezek kapcsán Bouchareb *A dicsőség arcai* (*Indigènes*, 2006) című filmjének példája különösen tanulságos. A film francia-algériai-marokkói-belga koprodukcióban készült, egy algériai származású, francia filmkészítő rendezte, a főszerepet Jamel Debbouze (maghrebi-francia színész, jelenleg az egyik legnagyobb francia sztár) játszotta. Több mint *három millió nézőt vonzott* Franciaországban, nemzetközi terjesztésbe került, és Oscar-díjra jelölték. A második világháborúban játszódó *A dicsőség arcai* az észak-afrikai gyarmati katonák Európa *nácik uralma alóli, szövetségesek által vezetett felszabadításában való közreműködésének rejtett*

33 Enwezor: *Coalition building*. pp. 117–120.

34 Naficy: *An Accented Cinema*.

35 Marks: *The Skin of the Film*.

36 Naficy: *Phobic Spaces and Liminal Panics*.

37 Naficy: *An Accented Cinema*. p. 10.

38 Marks: *The Skin of the Film*. p. 18.

történetét helyezi a középpontba. Miközben a film egyértelműen a gyarmati múlthoz tér vissza azzal a céllal, hogy Franciaország posztkoloniális jelenével foglalkozzon, egymagában a posztkoloniális kifejezés nem tudja megfelelően visszaadni Bouchareb *történelmi eposzáinak* (transz)nacionális kapcsolatait a fősodorbéli francia nemzeti filmművészettel (az örökségfilm formájában), sem a film Atlanti-óceánon átívelő párbeszédét a hollywoodi háborús filmmel. Ugyanakkor a film felhívja a figyelmet arra a máig tapasztalható igazságtalanságra és kirekesztettségre, melyet a volt francia gyarmatokról származó háborús veteránok szenvednek el, és hozzájárult a törvényi változásokhoz ezen a téren. Tehát *A dicsőség arcai* a transznacionális, diaszpórikus vagy posztkoloniális filmkészítés egyik példája, mely nem csupán a franciaországi fősodorbéli kultúrára van nyilvánvaló hatással, hanem a tágabb értelemben vett közvéleményre, sőt a kormányzati politikára is – és csak a diaszpórikus, az akcentusos vagy interkulturális filmművészetnek, a Naficy vagy Marks által ajánlottnál szélesebb körű interpretációját alkalmazva érthető meg. Modelljünkben a diaszpórikus filmkészítésre alkalmazott szűkebb fókusz ugyancsak korlátozottan használható más, szélesebb vonzerővel bíró, a fősodorban biztos helyet elfoglaló, transznacionális filmkészítési gyakorlatok elemzése kapcsán is, mint például a kelet-ázsiai filmek esetében, melyeket a következő szakaszban tárgyalunk.

A kínai és kelet-ázsiai filmművészet transznacionalizmusának elmélete

Tekintve, hogy „kevés helynek van összetettebb kapcsolata a nemzetivel, mint a [Kínai] Népköztársaságnak, Hongkong-

nak, Tajvannak és a kínai diaszpórának”,³⁹ nem meglepő, hogy a kínai filmművészeteket kutató tudományos munka a transznacionalizmussal kapcsolatos elméletalkotás élvonalába tartozik. Elsőként azzal, hogy az egyes szám helyett többes számot használva⁴⁰ elismeri a kínai „nemzeti” filmművészetek fogalmának pluralitását,⁴⁰ másodsorban pedig a transznacionális koncepciójának mobilizálásával,⁴¹ a több földrajzi területen zajló, mégis valahogy a „kínaiság” bizonyos nyelvészeti és kulturális jellegzetességeiben osztozó filmkészítési gyakorlatok megragadására való alkalmazásával. A *Journal of Chinese Cinemas* című lap transznacionális filmművészetet tárgyaló különkiadásának bevezetőjében, Chris Berry és Laikwan Pang vendégszerkesztők utólagos bölcsességgel megjegyzik, hogy Lu 1997-ben *Transnational Chinese Cinemas* címmel szerkesztett kötete „vívóváltó volt a kínai filmművészettel kapcsolatos kutatásokban”, mivel mind a „kínai filmművészetek” (többes számban), mind a „transznacionális kínai filmművészetek” kifejezéseket Lu könyvét megelőzően ritkán használták, azonban mára „meghatározzák az általunk kutatott területet és rutinszerűen alkalmazzuk őket”.⁴²

A kínai „nemzet” definíciója körüli vita és a kínaiság jelentése határozza meg azt, hogy a „transznacionális” kínai filmművészetek fogalmát, míg egy lépéssel elmozdul a „nemzetitől”, nem tudjuk egyszerűen leírásra alkalmazni, de előíró céllal történő használata is vitatható. Lu azon törekvése ellenére, hogy elmozdítsa a „Kína” és a „kínai” címke használatát a filmművészet viszonylatában, Kína, Tajvan és Hongkong filmművészetének egybevonása a „transznacionális kínai filmművészetek” ernyője alatt nem igazán iktatja ki a nemzeti fogalmát, inkább egy nagyobb, pánetnikai vagy szupranacionális keretben helyezi el újra.⁴³ Chris Berry és Mary Farquhar felhívja a figyelmet Lu állításának egy

39 Berry, Chris – Farquhar, Mary: *China on Screen: Cinema and Nation*. New York: Columbia University Press, 2006. p. 14.

* Angolul „cinemas”, amely forma használata ezen összetételekben – ellentétben a magyarral – helyes. Jelen tanulmány esetében, tekintve, hogy annak egyik alapvetése a „filmművészet” többes számban való használatának fontossága, magyarban is használjuk a „filmművészetek” kifejezést, ahol szükséges. [– A ford.]

40 Lásd például: Browne, Nick: Introduction. In: Browne, Nick – Pickowicz, Paul G. – Sobchack, Vivian – Yau, Esther (eds.): *New Chinese Cinemas: Forms, Identities, Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. p. 1.

41 Lu: Historical Introduction: Chinese Cinemas (1896–1996) and Transnational Film Studies. pp. 10–11.

42 Berry, Chris – Pang, Laikwan: Introduction, or, What’s in an “s”? *Journal of Chinese Cinemas* 2:1 (2008) p. 3.

43 Lim, Song Hwee: *Celluloid Comrades: Representations of Male Homosexuality in Contemporary Chinese Cinemas*. Honolulu: University of Hawaii Press, 2006. p. 5.

másik, hasonló veszélyére, miszerint „a területileg meghatározott nemzetállam és a nemzeti filmművészet mint a kínaiság helyszíne, elhomályosul az egység és a koherencia egy magasabb szintje, nevezetesen a transznacionális kínai kulturális rend mellett”.⁴⁴ Ehelyett egy alternatívát kínálnak, mely szerint a transznacionálist „nem egy magasabb rendként, hanem a különbséget összekötő, nagyobb színtérként” értelmezzük „ahol a különféle regionális, nemzeti és helyi jellegzetességek, az együttműködéstől a versengésig, különböző kapcsolódási formákban hatnak egymásra”.⁴⁵ Mindazonáltal nehéz belátni, hogy Berry és Farquhar alternatív modelljének alkalmazása a kritikai gyakorlatban miként különbözhet a Lu-féltől, kivéve ha a nemzeti és transznacionális közti kapcsolat kerül minden, a kínai filmművészetekkel kapcsolatos vita középpontjába, és ily módon a nemzetiről a transznacionálisra való elmozdulás, mi több az, hogy mit jelent „kínainak” lenni, nem marad ki.

A közismert nevén Nagy Kína (Kínai Népköztársaság, Tajvan, Hongkong) és a „kulturális értelemben vett Kína” (amibe beletartozik Szingapúr is) földrajzi határvonalán kívül, a transznacionális kínai filmművészetek fogalma utal a diaszpórákban alkotók kínai nyelvű filmjeire is, akik (főként) Nyugaton élnek (például Ang Lee az Egyesült Államokban és Dai Sijie Franciaországban), vagy olyan országokban, ahol a kínai lakosság, bár jelentős kisebbséget alkot, politikai szempontból marginalizált helyzetben van. Ez utóbbi esetben, a transznacionális képzelet alternatívaként alkalmazható, ha mondjuk, egy kínai-malajziai filmes filmkészítői gyakorlatát a transznacionális kínai filmművészetekkel állítaná egy sorba, nem pedig a malajziai nemzeti filmművészetrel. Ez a helyzet például Tan

Chui Mui és James Lee rendezőkkel, akiknek a kínai nyelvű filmjeiben több a közös vonás Tsai Ming-liang és Wong Kar-wai alkotásaival, mint a maláj nyelvű filmekkel.⁴⁶ A képviselő kérdés egyértelműen fontos ebben az esetben, tekintve, hogy a transznacionális másfajta szövetségek (ez esetben pánetnikai) kialakítására is mobilizálható, ami felhívja a figyelmet az identitás egy bizonyos aspektusának elnyomására a nemzetin belül. Ezen transznacionális szövetségek természetesen kialakíthatóak a nemzeti hagyományos konstrukcióit figyelmen kívül hagyó vagy visszautasító identitásképzések összefüggésében is,⁴⁷ mint például a gender (női vagy feminista filmművészet) és a szexualitás (queer filmművészet), vagy az eurocentrikus világgépet megkérdőjelező filmművészetek (a harmadik világ filmművészete).

Miközben a kínai filmművészetekkel kapcsolatos kutatások, különösen a populáris műfajokkal foglalkozók, továbbra is a transznacionális kapcsolatokat hangsúlyozzák,⁴⁸ a transznacionalizmus alapfogalomává válik a kelet-ázsiai filmművészet tárgyalása kapcsán,⁴⁹ ahogy egyre több japán, koreai és hongkongi filmnek készül nagy horderejű hollywoodi remake-je. Az akcióthrillerektől a horrorfilmekig a kelet-ázsiai filmművészet feltűzelte a kritikusokat, akik csodálják őket, amiért képesek legyőzni Hollywoodot a „saját játékában”.⁵⁰ Mi több, Hollywood nemcsak elkészíti a kelet-ázsiai filmek remake-jeit (például Hideo Nakata *A kör* [Ringu, 1998] című filmje, melynek Gore Verbinski készítette el remake-jét *A kör* [The Ring, 2002] címmel), de egyre nagyobb számban hívja meg azok rendezőit, hogy megalkossák saját filmjeik remake-jeit Hollywoodban és Hollywood számára (Nakata maga rendezte meg *A kör 2. – A félelem* [Ringu 2, 1999] című filmje hollywoodi

44 Berry, Chris – Farquhar, Mary: *China on Screen: Cinema and Nation*. New York: Columbia University Press, 2006. p. 5.
45 ibid.

46 Raju, Zakir Hossain: *Filmic Imaginations of the Malaysian Chinese: „Mahua cinema” as a Transnational Chinese Cinema*. *Journal of Chinese Cinemas* 2 (2008) no. 1. pp. 71–72.

47 Lim: *Celluloid Comrades*. p. 6.

48 Chan, Kenneth: *Remade in Hollywood: The Global Chinese Presence in Transnational Cinemas*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2009. Morris, Meaghan – Li, Siu Leung – Chan, Stephan Ching-kiu (eds.): *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005. Lo, Kwai-cheung: *Chinese Face/Off: The Transnational Popular Culture of Hong Kong*. Champaign: University of Illinois Press, 2005.

49 Hunt – Leung (eds.): *East Asian Cinemas*.

50 Cousins, Mark: *The Asian Aesthetic. Prospect* (November 2004) p. 20.

remake-jét *A kör 2.* [*The Ring Two*, 2005] címmel). Ráadásul a transznacionalizmus nem csupán a filmek áttelepítését teszi lehetővé, de a rendezőket is: például John Woo, követve az európai, emigráló rendezők hagyományát – akik még a 20. század elején tettek hasonló utazásokat –, Hollywoodban angol nyelvű filmeket készítve második karrierjét futotta be. (Woo példája éles kontrasztban áll a Naficy és Marks által tárgyalt rácsponthoz [intersticiális] és kultúrák közötti [intercultural] filmkészítőkkel, tekintve, hogy ő egyértelműen fősodorbelti pozíciót tölt be egy olyan filmiparban, mely nem a sajátja – sőt globális dominanciával bír.) Még egy olyan jól beágyazott amerikai auteur is mint Martin Scorsese, sokat köszönhet „a csodálatos ázsiai filmművészetnek”, amit meg is tett, amikor 2007-ben átvette első rendezői Oscar-díját (Andrew Lau és Alan Mak *Szigorúan piszkos ügyek* című trilógiájára [*Infernal Affairs*, 2002–2003] utalva, melyen díjnyertes filmje *A téglá* [*The Departed*, 2006] alapul).⁵¹

Követve a kelet-ázsiai filmművészetek transznacionális röppályáját, különösen a filmkritikusok körében érzékelhető egyfajta tendenciózus ünneplő hangvétel, mintha csak ezen filmművészeti tevékenységek a peremvidéknek a központra irányuló ellentámadását reprezentálnák, ami a kelet-ázsiai filmművészet előnyére szolgál. Még ha el is fogadjuk ezen transznacionális folyamatok látható előnyét Kelet-Ázsiára nézve a piaci részesedés és filmkészítőinek szélesebb körű elismertsége tekintetében, a hatalmi egyenlőtlenség valósága azt mutatja, hogy a kelet-ázsiai filmes tehetségek (a szereplőktől a stábig) hollywoodi rendszer által történő kiválasztása vagy a nagy munkai igényű folyamatok (az animálástól a koncepciófejlesztésig) outsourcingja Kelet-Ázsiába pénzügyi szempontból elsősorban a hollywoodi stúdiók és kulturális brókerek számára jelent előnyt.⁵² Emellett Hollywood Kelet-Ázsiával kapcsola-

tos transznacionális fantáziája, amit jól példáznak az olyan filmek, mint az *Egy gésa emlékiratai* (*Memoirs of a Geisha*, Bob Marshall, 2005) és *Az utolsó samuráj* (*The Last Samurai*, Edward Zwick, 2003), gyakran az angol át nem gondolt nyelvi hegemoniáját alkalmazzák a globális profit maximalizálása érdekében, miközben az etnikai és faji különbségek figyelmen kívül hagyásával (például amikor kínai színésznőket választottak japán gésák szerepére) geopolitikai feszültségeket okoznak.⁵³

Az *East Asian Cinemas: Exploring Transnational Connections on Film* című kötet bevezetőjében a szerkesztők, Leon Hunt és Leung Wing-fai jelzik különös érdeklődésüket a „transznacionalizmus mutálódó valutái – a remake, a művészfilm, a kultuszfilm/-zsáner/-auteur, a blockbuster – iránt”.⁵⁴ A remake, a művészfilm, a kultuszfilm/-zsáner/-auteur és a blockbuster, tekintve a mozipénztáraknál elért sikereiket és közkedveltségüket, jelentős értékre tettek szert a transznacionális kelet-ázsiai filmművészetekkel kapcsolatos kutatásokban, miközben a művészfilmes gyártás transznacionális folyamatai általában figyelmen kívül maradnak. Pedig a transznacionalizmussal kapcsolatos nehéz kérdések a populáristól távol merülnek fel, mint mondjuk a (poszt)kolonializmusra vonatkozóak, ámbar (vagy különösen) kelet-ázsiai kontextusban – például a tajvani auteur, Hou Hsiao-hsien által jegyzett japán nyelvű *Kôhi Jikô* (*Café Lumière*, 2003) esetében.

A *Café Lumière* egy transznacionális projekt, melyet Ozu Yasujiro japán rendező születésének századik évfordulója alkalmából kezdeményezett a Shochiku Stúdió 2003-ban. Hou filmje nem csupán tematikai szempontból a nemzedékek közti családi kapcsolatok tárgyalásával visszhangozza Ozut, hanem a Tajvan és Japán közti összetett (poszt)koloniális kapcsolatot is beleszővi a narratívába. A film narratívájának ez utóbbi

51 A beszéd megtekinthető: <http://www.youtube.com/watch?v=YbbzaS8rcak> (utolsó letöltés: 2018. március 14.).

52 Például Roy Lee, a koreai-amerikai, aki leginkább felelős a kelet-ázsiai filmek remake jogainak hollywoodi stúdiók számára történő értékesítéséért (amiért a „remake-ek királyának” nevezik), a haszonkulcson túl szemlátomást nem érdeklődik különösebben az ázsiai horrorfilmek iránt (Xu, Gary G: Remaking East Asia, Outsourcing Hollywood. In: Hunt – Leung (eds.): *East Asian Cinemas*. pp. 191–202.)

53 Lásd Lim kritikáját az *Egy gésa emlékiratai* című filmről: Lim, Song Hwee: Is the trans- in transnational the trans- in transgender? *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 5 (2007) no. 1. pp. 39–52.

54 Hunt – Leung: Introduction. In: Hunt – Leung (eds.): *East Asian Cinemas*. p. 5. Kiemelés az eredeti szövegben.

történet szála a főhős karakterén, Yoko-n (Yo Hitoto) keresztül valósul meg: egy író alakít, aki Jiang Wenye (japánul Koh Bunya) zeneszerzővel kapcsolatos kutatást végez. Jiang (1910–1983) Tajvanon nőtt fel a japán megszállás (1895–1945) idején, és az 1920-as években Japánba utazott zenét tanulni. Majd visszaköltözött Kínába, ahol 1938-tól zeneszerzést tanított a Beijing Normal University-n (Pekingi Általános Egyetem), majd tajvani–japán háttere miatt megszervezte a *Kulturális Forradalmat* (1966–1976).⁵⁵ A *Café Lumière* jól szemlélteti, hogy a Kína, Tajvan és Japán háromszögön belüli kapcsolatok az elmúlt kétszáz évtől napjainkig éppoly bonyolultak, mint Jiang Wenye összetett identitása és transznacionális karrierje.

Ezen posztkolonialis dinamika korszerűsítése a cselekményben úgy valósul meg, hogy Yoko teherbe esik tajvani barátjától, és úgy dönt, egyedül neveli fel gyermekét Tokióban. A még meg nem született gyermek egyértelműen a Tajvan és Japán közti megbékélés szimbóluma. Mindazonáltal a pillanatot, amikor Yoko felfedi terhessége titkát japán barátjának, Hajimének (Tadanobu Asano), aki úgy tűnik, romantikus érdeklődést mutat irányába, Hou – rá jellemző módon – vizuálisan kitarolja egy oszloppal: a két karakter épp átkel az utcán, hogy megkeresse a kávézót, ahova Jiang rendszeresen járt a gyarmati időkben. Így tehát Hajime reakciója pont akkor nem látszik, amikor a Tajvan és Japán közti kapcsolatok rendezésének szimbóluma napvilágra kerül. Hou korábbi filmjei tematikai és esztétikai szempontból is kötődtek Ozuhoz; azzal, hogy épp őt bízták meg a japán rendező századik születésnapjának ünneplésére készülő film elkészítésével, a korábban Ozu filmjeit gyártó japán stúdió elismerte az ilyen típusú transznacionális szerzőiség létezését. Azonban Hou nemcsak arra használta ezt a lehetőséget, hogy lerója tiszteletét egy japán mester előtt, hanem arra is, hogy problematizálja a Japán és Tajvan közti kapcsolatot, jöllehet oly módon, mely határozottan elutasítja a megbékélést és a lezárást, inkább a kétértelműséget és az akadályozottságot helyezi előtérbe. A film

utolsó előtti képén Yoko és Hajime a háttérben állnak a peronon, miközben az előtérben egy vonat halad el a vászon jobb oldalától a balig, a két karaktert szaggatottan mutatva az ablakokon és a vasúti kocsik közti részekén keresztül. Ez az akadályokon alapuló filmművészet kontrasztban áll azzal az ünnepélyes hangnemmel és populáris minőséggel, mely a Kelet Ázsiában zajló és onnan érkező transznacionális filmkészítést övezi, illetve azzal, hogy sok kutató és kritikus egyszerűen úgy tekint a transznacionálisra, mint olyan módszerre, mellyel a nem tipikus együttműködések és bizonyos filmek gyártástörténete a nemzeti diskurzuson belül vizsgálható. Tehát a *Café Lumière*-hez hasonló transznacionális filmek csendben megkérdőjelezik a nemzeti határokon való túllépést mind a filmkészítésben, mind a mindennapi életben.

A kritikai transznacionalizmus felé

Amint azt a két fenti esettanulmány mutatja, a nemzetiről a transznacionálisra való elmozdulás a filmtudományban szilárd alapokon nyugszik és lendületben van. Kiegészítve Lu azon felvetését, miszerint „*a nemzeti filmművészetek tanulmányozása át kell hogy alakuljon transznacionális filmtudománnyá*”,⁵⁶ Berry és Farquhar felteszi a kérdést, hogy „*mit jelent a «transznacionális filmtudományról» mint akadémiai területről való gondolkodás?*”⁵⁷ Valószínűleg nincs alkalmasabb időpont ezen kérdés felvetésére mint egy új, *Transnational Cinemas* címmel megjelenő akadémiai folyóirat indulása, ami visszavisz minket a nyitókérdésre: mit rejt magában a transznacionális filmművészet fogalma, és miért épp most bukkant fel? A nemzetiről a transznacionálisra való elmozdulás vajon lehetővé teszi számunkra, hogy elszakadjunk a transznacionális filmek akadémiai diskurzusban lehetséges olvasatának nemzeti-transznacionális bináris megközelítésétől és eurocentrikus irányzatától?

55 Wu, I-fen: Remapping Ozu's Tokyo? The Interplay between History and Memory in Hou Hsiao-hsien's *Café Lumière*. *Asian Cinema* 19 (2008) no. 1. pp. 175., 180. 3. lábjegyzet.

56 Lu (ed.): *Transnational Chinese Cinemas*. p. 25. Kiemelés az eredetiben.

57 Berry – Farquhar: *China on Screen*. p. 13.

Berry és Farquhar szerint az angol nyelvű kínai filmtudományi kutatásokat és azok „gyakori bűnrészességét az orientalizmussal” „élesen kritizálták” olyan kutatók, mint Yingjin Zhang és Rey Chow. Közülük az utóbbi rámutat, hogy a nyugati kultúrákkal foglalkozó tudósok hajlamosak egyfajta univerzalizmus feltételezésére, míg azoknak a munkáit, akik nem-nyugati kultúrákkal foglalkoznak „általában túl szűk látókörűnek vagy túl specializáltnak tekintik ahhoz, hogy általános érdeklődést garantáljanak”.⁵⁸ Noha Berry és Farquhar a transznacionalista filmtudomány mint kutatási terület kialakulásának bizonyítékaként tekint „a kínai filmművészetet tanulmányozó tudósok nemzetközi körforgásának a különböző akadémiai diszciplínákban” tapasztalható gyors növekedésére,⁵⁹ önmagában ez a tény alapvetően nem zavarja meg az univerzalizmusnak a partikularizmus szembeni feltételezését magán a filmtudomány diszciplínáján belül. Ez azt jelenti, hogy amennyiben a transznacionális filmtudományt akadémiai területnek képzeljük, mely most már saját, dedikált folyóirattal rendelkezik, az intézményi és diszciplináris gyakorlatok *való világán* belül ez legjobb esetben is egy folyamatosan bővülő földrajzi és népességi alapokon nyugvó alterület, legrosszabb esetben pedig egy gettó, melynek sajátos érdekei felismeréséért – és elfogadásáért – továbbra is küzdenie kell, tekintve, hogy általánosabb, sőt univerzálisabb alkalmazással és relevanciával bír (amint arról sok, kisebb csoport tapasztalata tanúskodik, akiknek az identitása multikulturális társadalmi különbségen alapul). Másképpen megfogalmazva, a „transznacionális” kifejezésre fókuszálás azzal a kockázattal jár, hogy egyszerűen átveszi az olyan, már létező terminusok helyét, mint a „világmozi”, és pusztán a nem anglofón filmek jellemzésére használjuk majd?

E tekintetben a transznacionális filmtudomány párhuzamba állítható a transznacionális filmművészet alakulásával és hatalmi dinamikájával: miközben mind a transznacionális filmművészet, mind az arra vonatkozó tudományos munka létezésének alapja a határátlépés, a határokat továbbra is rendszabályozzák, az átjárásnak

pedig gyakran megvan az ára, amit néha meg lehet úszni, ha birtokában vagyunk a megfelelő iratoknak. Ha a transznacionális szubjektumokat csoportokba oszthatjuk, mint „azok, akik »mozgatják a tőkét« és azok »akikért mozgatják a tőkét«”,⁶⁰ a transznacionális filmművészeti áramlás úgyszintén, „ellentétben azzal a metaforával, amit a szó sugall”, nem „spontán természeti erő, hanem különböző társadalmi, gazdasági és kulturális erők terméke”.⁶¹ A transznacionális filmtudomány, legyen bár akadémiai terület vagy alterület, nem légtüres térben létezik, hanem dacolnia kell ezen erővel, ha teret akar nyerni magának. Jelen folyóirat elindítása üdvözlésre méltó kezdet, azonban a transznacionális filmművészetnek még van dolga, mielőtt biztosabb alapokat teremtsen magának mint kritikai fogalom és mint a filmtudományi diszciplína elfogadott kutatási területe.

Ennek megfelelően vitatjuk, hogy a filmekben és a filmművészet tanulmányozásában a transznacionalizmus eleve adott vagy biztosított lenne. A „transznacionális filmművészet” fogalma nem lehet csupán leíró, mivel minden, határokon átívelő tevékenység szükségszerűen magával hozza a hatalommal kapcsolatos kérdéseket; azonban nem lehet tisztán előíró sem, mivel ez gyakran semmi mást nem eredményez, mint ábrándozást. Ezért inkább egy kritikai, diszkurzív álláspontot javasolunk a transznacionalizmus kérdése kapcsán a filmtudományokban, ami megteremti az alapját annak, hogy éberen viszonyuljunk a kihívásokhoz és lehetőségekhez, melyek minden transznacionális irányzatot fogadnak, nyilvánuljon meg az akár egy film narratíváján belül, a gyártási folyamatban, a filmipar bármely részén, vagy akár az akadémiai közegben. A filmek tanulmányozása során a kritikai transznacionalizmus nem különíti el a transznacionális filmgyártást átmeneti és marginális terekbe, inkább azt vizsgálja, hogy ezen filmkészítési gyakorlatok miként viszonyulnak a nemzetihez a különböző szinteken – a kulturális politikától a pénzügyi forrásokig, a különbség multikulturalizmusától addig, hogy miként formálja át a nemzet önmagáról kialakított arculatát. A határokon

58 Chow-t idézi: Berry – Farquhar: *China on Screen*. pp. 13–14.

59 *ibid.*

60 Zizeket idézi: Ezra – Rowden: *General Introduction: What is Transnational Cinema?* p. 8.

61 Berry – Pang: *Introduction, or, What's in an "s"?* p. 6.

átívelő filmkészítési gyakorlatok különböző formáinak vizsgálata során mindig figyelembe veszi a posztkolonializmussal, a politikával és a hatalommal kapcsolatos kérdéseket, valamint, hogy ezek miként fedhetik fel a populáris műfajok vagy a szerzői esztétika álarca mögé bújtatott neokolonialista gyakorlatok új formáit. Tüzetesen vizsgálja a nemzeti és a transznacionális közötti feszültségeket és párbeszédet ahelyett, hogy egyszerűen figyelmen kívül hagyná az egyiket a másik kedvéért. Mi több, nem hajlandó a transznacionális filmművészetben belüli áramlásokra vagy mozgásokra úgy tekinteni, mintha azok kizárólag a nemzeti filmművészetek között zajlanának. Ehelyett érti a helyi, a regionális és a diaszpórabeli filmkultúrákban rejlő lehetőségeket arra, hogy hatással legyenek, felforgassák és átalakítsák a nemzeti és a transznacionális filmművészeteket. Ugyancsak figyelemmel kíván lenni a közönség alkotta, nagyrészt negligált kérdéskörre, és vizsgálni akarja a helyi, a globális és a diaszpórabeli közönségek képességét a nemzetek között áramló filmek értelmezésére (nem csupán a moziban, de DVD-n és online is), a jelentések széles körét konstruálva, az adaptációtól és az asszimilációtól, az ezen transznacionális filmek nagyobb kihívást jelentő vagy felforgató olvasatáig. Végezetül pedig konceptuális kifejezésként, részt kell vennie a más, a transznacionálissal és a posztkolonialissal ugyancsak foglalkozó diszciplinák kutatóival való párbeszédben.⁶²

A kritikai transznacionalizmusnak ránc, filmekkel foglalkozó tudósokra, kutatókra is ki kellene terjednie, akik élvezzük az angolszász akadémiai közeg nyújtotta privilégiumokat: élünk az angol nyelvi hegemonia súlyával, miközben gyakran polifon transznacionális filmekről nyilatkozunk, melyek olyan karaktereket vonultatnak fel, akiknek a helyzete épp a különféle (gazdasági, kulturális, szimbolikus) tőke hiányából fakad. Lehet a transznacionális filmtudomány valóban transznacionális, ha csak angolul szólal meg és angol nyelvű tudományos munkán alapul? Hogyan lehet létrehozni „olyan, egy elemző projekt körül rendeződő, transznacionális tudományos mozgáson és párbeszédén alapuló környezetet, melyről elhisszük, hogy képes és alkalmas oly

módon kibővíteni, hogy magába foglalja más nemzetek, köztük a nyugatiak, filmművészetét is”⁶³ A transznacionális filmtudomány mint a filmművészetrel kapcsolatos transznacionális, transzlingvisztikai dialógus eleven területének felemelkedése csak egy olyan, kritikusabb megközelítés elfogadásán keresztül valósulhat meg, mint amelyet a jelen tanulmány vázol fel.

Fábics Natália fordítása

62 Mint például: Gilroy, Paul: *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. London: Verso, 1993. Ong, Aihwa: *Flexible Citizenship: The Cultural Logic of Transnationality*. Durham – London: Duke University Press, 1999.

63 Berry – Farquhar: *China on Screen*. p. 15.

Megjelent a Metropolis könyvtár első kötete!

Vincze Teréz Szerző a tükörben

Szerzőiség és önreflexió
a filmművészetben

Kiadja:
Kijárat Kiadó – Kosztolányi Dezső
Kávéház Kulturális Alapítvány

Terjedelem: 296 oldal

Ára: 2600 Ft

A könyv megvásárolható az alábbi helyeken:

Írók Boltja – Budapest 1061, Andrásy út 45.
Gondolat Könyvesház – Budapest 1053, Károlyi Mihály u. 16.
Atlantisz Könyvsziget – Budapest 1061, Anker köz 1–3.
ELTE BTK Jegyzetbolt – Budapest, Múzeum krt. 6–8.
Pécsi Tudományegyetem Jegyzetbolt – Pécs, Ifjúság útja 6.

A könyv online megrendelhető a Kijárat Kiadótól (<http://kijarat.hu>)
és a Metropolis folyóirat szerkesztőségétől
(vidékre postaköltség felszámítása nélkül!
– <http://www.metropolis.org.hu/?pid=23&id=237>).

