

JÁRATLAN ÚTON

A HARCMŰVÉSZETI MOZI POÉTIKÁJA FELÉ

KYLE BARROWMAN

I. BEVEZETŐ

„A film az egyik legjellegzetesebb kifejezésforma, és a befolyásolás egyik leghatékonyabb módja napjainkban. Nem csak egyének, de népek, osztályok, és kormányzati formák is résztvevői. A holnap filmkritikusának mindezeket figyelembe kell vennie.”

Rudolf Arnheim, *The Film Critic of Tomorrow*

Közel egy évszázada, a ma „filmtudományként” ismert diszciplína kialakulása előtt néhány évtizeddel, Rudolf Arnheim, az úttörő filmelméletíró a moziban a kultúra és az alkotás axiomatikus metszéspontját ismerte fel. De vajon a 21. században mi lehet ennek az alapvető metszéspontnak a következménye?

A huszadik század eleji csaták után, melyek arról szóltak, hogy vajon a mozi új technológiája művészet vagy sem, a második világháborút követő időszakban jelentőssé váló filmes folyóiratok, mint a *Cahiers du Cinéma* Franciaországban, illetve a *Movie* Nagy-Britanniában, előtérbe hozták azokat az erőfeszítéseket, melyek a filmstílus fejlődésének leírására irányultak, valamint elismerték az olyan mellőzött hollywoodi alkotókat, mint Howard Hawks és Alfred Hitchcock. E századközepi filmkritika filmbaráti irányultsága olyan fogalmak elterjedését hozta, mint a *mise-en-scène* vagy az *auteur*-elmélet. A médiumspecifikummal és a szerzői intencionalitással kapcsolatos kezdeti elköteleződésre válaszul az 1960-as és 1970-es években az elméletírók – a filmtudomány új diszciplínájának együttes tudományosításába/politizációjába belezavarodva – olyan marxista forradalmi lelkületűtől feltűzelve fordultak a mozi felé, mintha egy leküzdendő sárkányra vágyakoznának. Ezek az emancipációs gondolkodók az olyan francia

gondolkodók vezérfényét követve, mint Jacques Lacan, Louis Althusser és Roland Barthes, kardot rántottak a mindenható „burzsoá ideológia” sárkányával szemben, amit állítólagosan a mozi tartott fenn.

Olyan erős fogalmi fegyverzettel, mint amilyen az „apparátus”, a „varrat”, az „interpelláció” és a „Tekintet”, a tudósok egyre inkább lenézték a mozit (különösképpen a hollywoodit), mint valamiféle báránybőrbe bújt farkast, amit hegemonikus törekvések vezérelnek. Sokaknak ez felért egy hadüzenettel; mások számára intellektuális bonyodalomhoz vezetett a politikai robbanás. Az elmúlt évtizedekben sok vér és tinta folyt azokban a csatákban, melyeket a filmtudomány „Elmélet Háborúiban” vívtak. Manapság, a tudomány azon időszakában, amelyet D. N. Rodowick szerint „metakritikai attitűd” jellemez, ezek a régóta fennálló viták, melyek a filmtudomány történetét képezik, továbbra is meghatározók maradnak a kortárs filmtudósok azon törekvéseiben, hogy feltárják a terület történetét, „visszamenőlegesen vizsgálva, mi most, és mi volt a filmelmélet”¹ – úton arrafelé, hogy meghatározzák, mi lehet és minek kellene lennie. Néhány tudós még mindig kiütést kap az „auteur” szótól, és sajnálkozik a „formalisták” gyerekes kitartásán, akik áldott tudatlanságukban és moziszerető izoláltságukban oly tanácstalannak tűnnek, mint Platón barlanglakói, míg mások azon aggódnak, mi lesz a filmtudománnyal, ha a szerző halott, a filmek pedig egy valóságos ideológiai kolbászkészítő termékeivé váltak.

A filmtudomány evolúciójának ezen a fontos pontján, amikor a kultúratudományokkal olyannyira összefonódott, mint még soha – azaz sokkal interdiszciplinárisabb, mint valaha –, a rivaldafény a „Harcművészet-kutatásra” esik, a tudós érdeklődés egy olyan elfeledett területére, mely korábban a tudományos kukába tartozott. Ha – amint azt a harcművészet-kutató és JOMEC folyóirat-szerkesztő Paul Bowman tartja – egy ilyen vállalkozás adott esetben új ösvény kitaposását szükségelteti a filmes stúdiókban, akkor a filmtudomány evolúciójának gondos vizsgálata és a harcművészeti filmek ebben betöltött/betöltendő szerepe segíthet a bölcsészettudomány területeiről érkezőknek, hogy nyomon kövessék azt az utat, melyet a harcművészet beragyogott az évszázadok során. Amint azt Bowman világossá teszi, a diszciplináris különbségekkel való foglalatosság – ami elkerülhetetlen egy olyan vállalkozásnál, mint a harcművészet-

¹ D. N. Rodowick, „An Elegy for Theory”, *October* 122 (2007): 93.

kutatás – „kettős fókusz” követel meg: olyat, „ami nem csupán a »harcművészetre«, hanem a »kutatásra« is irányul”.²

Rodowick azzal a kijózanító emlékeztetővel él, miszerint „az elmélet mindig is egy nehéz, instabil és rendetlen fogalom volt”,³ és egy adott terület „újraterképezésének” folyamatát úgy jellemzi, mint „amikor egy árva gyerek elveszett rokonait keresi”, gyakran „abból a készletéből, hogy megtalálja valódi nevét, hogy létrehozzon és megerősítsen egy képzetes identitást, ami addig nem adatott meg neki” (uo. 210).

Megkockáztatva a filmtudomány történetének és evolúciójának egyoldalú, romantizált jellemzését, „ami visszaköveteli a »hagyományokat«, miközben alaposan átalakítja őket [...] olyan képre, amire vágytak” (uo. 210-11), jelen tanulmány a filmtudomány néhány olyan kiemelkedően fontos, a jelen pillanathoz vezető útját kívánja bejárni, amiben a harcművészet-kutatás egy potenciálisan új „eltűnő közvetítőként” [*vanishing mediator*] tűnik fel a filmtudomány és más tudományágak között, miközben néhány lehetséges kutatási irányt is felkínál a harcművészeti mozi vizsgálatát illetően.

² Paul Bowman, „Martial Arts Studies and the Disciplines”, <http://martialartsstudies.blogspot.co.uk/2014/03/martial-arts-studies-and-disciplines.html>.

³ D. N. Rodowick, *Elegy for Theory* (Cambridge: Harvard University Press, 2013), xi.

II. FILMTUDOMÁNY: A PSZICHOLOGIA TŐL A POSZT-ELMÉLETIG⁴

A rendkívül meghatározó *The Sublime Object of Ideology* második kiadásának előszavában Slavoj Žižek összeveti a ptolemaioszi pseudo-forradalmakat a radikálisabb kopernikuszival. Ezt a tárgyalást az akadémiaira vonatkoztatja, ahol amint az egyes tudományágak „krízisben” vannak, kísérleteket tesznek vagy arra, hogy a tudományág alapvetéseit megváltoztassák, illetve kiegészítsék, vagy, ami sokkal radikálisabb megoldás, „az alapvető keretet alakítják át”.⁵ Amint a filmtudomány intézményesült, ideje volt elhatározni, mi a kutatás iránya: a ptolemaioszi út (engedve az auteurista heurisztikának), vagy egy kopernikuszi forradalom (amit a „szerző halála” fémjelez, és új koordináták kijelölését jelenti). Az ellen-drukk dacára az akadémikus filmtudomány kopernikuszi

⁴ Az ebben a részben leírtak sem mélyre hatoló elméleti genealógiát, sem átfogó magyarázatot nem kínálnak mindazon összetett elméletekről, amelyeket különösen változatos filmtudományi területeken dolgozó komoly gondolkodók hoztak létre. A következőkben sokkal inkább csupán a korai tudományos filmelmélet (úgy is mint „Nagy Elmélet”, „Screen Elmélet”, „az 1970-es évek elmélete”, vagy egyszerűen „Elmélet”) legmeghatározóbb tendenciáit vázoljuk röviden, valamint azokat a megközelítéseket, melyeket az ezzel vitatkozó, reakciós mozgalom, a poszt-elmélet térképezett fel. Az intézményes filmtudomány fejlődésének és evolúciójának átfogóbb történeti áttekintéséért lásd: Dudley Andrew, „The Core and the Flow of Film Studies”, *Critical Inquiry* 35.4 (2009): 879-915; kiterjedtebb filmelméleti genealógiáért lásd: D.N. Rodowick, *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory* (Urbana: University of Illinois Press, 1988), uő, *Elegy for Theory*; specifikusan az Elmélet és a poszt-elmélet közötti időszak alapos vizsgálatáért lásd: D. Bordwell, „Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory”, in D. Bordwell és N. Carroll, szerk., *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* (Madison: University of Wisconsin Press, 1996), 3-36, valamint Rodowick, *An Elegy for Theory*; az 1970-es évek Elméletének átfogóbb vizsgálatáért lásd: Andrew Britton, „The Ideology of Screen”, in *Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton*, szerk. Barry Keith Grant (Detroit: Wayne State University Press, 2009), 394-434, Noël Carroll, *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory* (New York: Columbia University Press, 1988) és Matthew Croombs, „Pasts and Futures of 1970s Film Theory”, *Scope* 20 (June 2011); valamint a szerzőség viszontagságainak ebben a politikai-elméleti környezetben való alaposabb áttekintéséért lásd: James Naremore, „Authorship and the Cultural Politics of Film Criticism”, *Film Quarterly* 44.1 (1990): 14-22; uő, „Authorship”, in *A Companion to Film Theory*, szerk. Toby Miller és Robert Stam (Massachusetts: Blackwell, 1999), 9-24, Laurence F. Knapp, *Directed by Clint Eastwood* (Jefferson: McFarland, 1996); uő, „Brian De Palma: Authorship as Survival”, Ph.D. értekezés, Northwestern University (2005) és a harcművészeti mozira vonatkozóan Kyle Barrowman, „Bruce Lee: Authorship, Ideology, and Film Studies”, *Offscreen* 16:6 (2012).

⁵ Slavoj Žižek, *The Sublime Object of Ideology* (London: Verso, 2009), vii.

forradalmat kezdeményezett, ebből emelkedett ki a filmszemiotika.⁶ Stephen Prince elismeri, nehéz eltúlozni a vizuális elbeszélések vizsgálata és a strukturalista/Saussure-féle nyelvészeti modellek kapcsolatából fakadó mélységeket és hosszú távú befolyást (Prince, 87), míg Rodowick még hangsúlyosabban állítja, hogy „a szignifikáció diskurzusát megelőzően nem létezett »filmelmélet«” (Rodowick, *Elegy for Theory*, 171). Barthes kulcsfigura volt abban, hogy ezt a paradigmát alkalmassá tették a művészet vizsgálatára, a *Communications*ben megjelent munkái jelentették „a nyitó sortüzet a strukturalizmus azon igyekezetében, hogy előtérbe hozzák a Saussure által meghatározott szemiológiát” (uo. 132). Amint azt Terence Hawkes magyarázza, Barthes állítólagosan azt bizonygatta, hogy

először is a szöveg (filmek vagy más) nem kínál egy változatlanul „valós” világról pontos képet, másodsor pedig, hogy lehetséges olyan olvasat, ami lerántja a leplet, feltárva a jelölő-jelölt kapcsolatot mint nem ártalmatlan konvenciót (bármennyire is politikailag megerősített), és azt az érzetet kelti, hogy [a szöveg] eredendően a sajátunk marad, hogy megteremtjük és újrateremtjük, ha úgy tetszik.⁷

Ezt a saussure-i perspektívát támogatta a lacani pszichoanalízis, melyben úgy tartották, hogy

⁶ A filmszemiotika modelljét Christian Metz alapozta meg és Peter Wollen dolgozta ki (Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, ford. Bertrand Augst [Chicago: University of Chicago Press, 1990]; Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema* [London: BFI, 2013]). Ennek a pszicholingvisztikai paradigmának a kiterjesztéséért/módosításáért/kritikáiért lásd: William Rothman, „Against The System of the Suture”, in *Film Theory & Criticism*, szerk. Leo Braudy és Marshall Cohen (Oxford: Oxford University Press, 2009), 118-24; Nick Browne, „The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of Stagecoach”, in *Film Theory & Criticism*, 125-40; Gilbert Harman, „Semiotics and the Cinema: Metz and Wollen”, in *Film Theory & Criticism*, 78-86; Raymond Bellour, *The Analysis of Film*, szerk. Constance Penley (Bloomington: Indiana University Press, 2000); William Cadbury, *Film Criticism: A Counter Theory* (Ames: Iowa State University Press, 1982); Carroll, *Mystifying Movies*; uő, „Film, Attention, and Communication: A Naturalistic Account”, in *Engaging the Moving Image* (London: Yale University Press, 2003), 10-58; valamint Stephen Prince, „The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies”, in *Film Theory & Criticism*, 87-105.

⁷ Terence Hawkes, *Structuralism and Semiotics* (Berkeley: University of California Press, 1977), 120-21.

Az emberi lény nem lehet immár „oka” vagy „eredete” a nyelvészeti vagy kulturális szimbolizmusnak abban az értelemben, hogy létrehozná ezt a szimbolizmust, és odáig redukálná azt, mintha valami abszolút úr lenne a projektjei számára... Ebből kifolyólag mondhatnánk azt, hogy az emberi lény a jelölő hatása, semmint oka.⁸

Ennek a pszicholingvisztikai perspektívának a hatása a filmtudomány fiatal területére nézve igazán kopernikuszi volt. Elhinni azt a régies elképzelést, miszerint a rendező határozza meg a képek természetét és jelentését, hogy el tudja mondani elbeszélését, merő tudatlanságról árulkodott, minthogy magától értetődő, hogy az auteur csupán egy báb, akin keresztül az „ideológia beszél”. Bowmanal egyetértésben a „kultúratudomány intervenciójának” kérdésében, ez a váltás a filmtudományban szükséges volt (még ha nem is oly gyümölcsöző, mint amennyi haszonnal kecsegtetett).

John Mowittot követve Bowman azt tételezi, hogy az egyetlen lehetséges módja annak, hogy a kultúratudományi projekt sikeres legyen, az lett volna, ha elbukik⁹. Ugyanezen paradoxon alapján a strukturalista szemiotikai váltás (miközben, nem igazán praktikus, még a szerző legrugalmasabb értelmezésének is *minden* kontrollját eltávolította, hogy egy relativizáló nyelvészeti sablont erőltessen a „filmnyelv” vizsgálatára) hasznos korrekciója volt a korai auteur-elmélet „túlzásainak”. A filmtudomány az auteurizmus égisze alatt „született meg”, a kreatív zseni istenítésével, aki a filmi jelentés egyedüli meghatározója. Kicsivel később az auteurizmus „az elfojtott visszatértét” tapasztalhatta meg azon szemiotikusok alakjában, akik azt állították, hogy „egy film igazi szerzője vagy az a kulturális rendszer, amiben létrejött, vagy a néző, aki jelentéssel és szintaxissal ruházza fel a »szöveget«” (Knapp, 1-2). Amint azt Rodowick megfogalmazza legutóbbi – (többek közt) a filmtudomány nyelvészeti örökségének újbóli vizsgálatáról szóló – munkájában, a szemiológia „azzá a platformmá vált, amelyen a filmes diskurzus globális tanulmányozása megtörténhetett”, még akkor is, ha útközben a strukturalista nyelvészetet leváltotta a film strukturális elemzése (Rodowick, *Elegy for Theory*, 167).

Ebbe a zsákutcába ragadt bele a filmtudomány, miközben az 1970-es évekből 1980-as lett, és ami végül is megadta a kezdő lökést és lendületet, az a fentebb említett kul-

⁸ Anika Lemaire, *Jacques Lacan* (London: Routledge, 1977), 68.

⁹ Paul Bowman, *Deconstructing Popular Culture* (London: Palgrave, 2008), 183.

túratudományi intervenció volt.¹⁰ Két ellentétes gondolatvilág által megosztottan (az egyik „naivan” a formával és az elbeszéléssel foglalkozott, néhol az auteurista magyarázatok felé tendálva, míg a másikat a „szubjektum-pozíciók” és a „diszkurzív determinizmus” érdekelte), a filmtudományba érkező kultúratudományi intervenció a két véglet közötti hídként szolgált. Míg a kultúra/létrehozás kettős korábbi elgondolásai, amint azt David Bordwell leírja, „nem szolgáltak kielégítő magyarázattal arra, hogyan tudják társadalmi szereplők kritizálni az ideológiát és szembeszállni vele”, míg az „»ágenciának« nem volt helye egy olyan keretben, amelyben az ideológiai reprezentáció a szubjektivitást áthatóan meghatározta” (Bordwell, in *Post-Theory*, 8), az új felállás igyekezett megváltoztatni ezt a sémát, és úgy tekintett a társadalmi cselekvőkre,

mint akik sok tevékenységben vesznek részt. Egy ágens identitása ennek megfelelően a különböző társadalmi gyakorlatokban és azokon keresztül jön létre. Továbbá [...] az embereket nem „veri át” a Szimbolikus. Szubjektivitásunk nem teljes mértékben a reprezentáció függvénye; nincsenek minden esetben statikus szubjektum-pozíciókba zárva; sokkal szabadabb ágensek.” [*Post-Theory*, 10]

Továbbá egy edzettebb politikai észjárás sokkal kevésbé ellenséges hozzáállást biztosít a mozival szemben. Az 1970-es évek keményvonalas marxista szemszögéből nézve „a filmi reprezentáció főként egy olyan probléma, amit támadni kell”, miközben a korábbi formalista és auteurista hagyományok inkább azzal foglalkoztak, hogy „felszabadítsák a mozi erejét, semmint hogy küzdjenek ellene”.¹¹ Az 1970-es évek horrorjai után a dilemma az lett, hogy folytatódjon-e az 1970-es évek pszicholingvisztikai filmelmélete, ezzel együtt jöjjön Vietnám, a polgárjogi mozgalmak, és a hallgatói tiltakozások korának politikai momentuma, vagy – amint azt egy *Time* magazinban megjelent cikk javasolta – hagyják az 1970-es *Zeitgeist*-ot a múltban, mint valami „történelmi pazuzát, amire emlékezni sem érdemes”.¹² Amint azt Noël Carroll előrevetíti, „[az 1970-es

¹⁰ A Saussure és a strukturalista nyelvészet felől Derrida és a posztstrukturalista kultúratudomány felé történt elmozdulás (aminek fontos kihatása van a nem túl régi harcművészeti mozi tanulmányozására is) részletesebb áttekintését lásd: Rodowick, *Elegy for Theory*, 89-111, 131-60.

¹¹ Todd McGowan, *The Real Gaze: Film Theory after Lacan* (Albany: State University of New York Press, 2007), 173.

¹² Dave Saunders, *Arnold: Schwarzenegger and the Movies* (London: I.B. Tauris, 2009), 36.

évekbeli Elmélet] meghatározó mozgalmi [...] látszólag vagy kimerítették magukat, vagy hirtelen megtorpanak. Nem lehet megjósolni, mi következik”.¹³

III. TÖRTÉNET/ELMÉLET/KRITIKA: AKADÁLYOK A HARCMŰVÉSZETI FILMTUDOMÁNY ELŐTT

A kultúratudományi intervenciótól felélénkülve az 1970-es évek óta a filmtudósok munkáinak nagy hányada pozitív volt; ennek ellenére még mindig számos zombiszerű parazita táplálkozik a kortárs elméletírók agyából. Azok, akik ma a mozi tanulmányozzák, még ha nem is támogatják már az elmúlt évek keményvonalas kulturális konstruktivizmusát, gyakran „nem veszik figyelembe a mozi kultúraközi jellegzetességeit [...] eltúlozva az egyének, csoportok és kultúrák közötti különbségeket és [...] elkerülve a konvergenciák területének vizsgálatát” (Bordwell, in *Post-Theory*, 13-14). További problémás tényező a „felülről lefelé irányuló vizsgálat”, amit az az elképzelés is táplál, hogy csak akkor érvényes egy filmelemzés, ha „a társadalom és a szubjektum kifejezetten egyértelmű elmélethez köthető” (uo. 19). Ami a harcművészeti mozi vizsgálatát illeti, ezek a parazita maradványok már eleve jelentős akadályt jelentenek. Valójában már önmagában a harcművészeti mozi kategóriája is gyakran kizárólag a Hong Kongban készült filmekre használatos, és még ez is tovább szűkíthető nagyjából azokra a filmekre, amiket a Shaw Brothers és a Golden Harvest készített az 1960-as évektől az 1980-as évekig. Eredetileg a filmtudomány „történeti fordulatának”¹⁴ részeként a harcműv-

¹³ Noël Carroll, „Film in the Age of Postmodernism”, in *Interpreting the Moving Image* (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998), 332.

¹⁴ Az 1970-es és 1980-as évek filmtudományának történeti fordulatát jelenítik meg Douglas Gomery, Tino Balio, and Tom Gunning munkái: D. Gomery, *The Coming of Sound: A History* (New York: Routledge, 2004); uő, *The Hollywood Studio System: A History* (London: BFI, 2008); uő, *Shared Pleasures* (Madison: University of Wisconsin Press, 1992); *The American Film Industry*, szerk. Tino Balio (Madison: University of Wisconsin Press, 1985); uő, *United Artists. Volume 1, 1919-1950: The Company Built by the Stars* (Madison: University of Wisconsin Press, 2009); uő, *United Artists, Volume 2, 1951-1978: The Company That Changed the Film Industry* (Madison: University of Wisconsin Press, 2009); Tom Gunning, „The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde”, *Wide Angle* (Fall 1986): 63-70; uő, „An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator”, in *Film Theory & Criticism*, 736-50; uő, *D.W. Griffith & the Origins of American Narrative Film* (Urbana: University of Illinois Press, 1991). A történeti fordulatról (és visszatéréséről) továbbá lásd: David Bordwell, „Film and

szeti moziról szóló tudományos művek meglehetősen komolyan foglalkoztak azzal, hogy vázolják a műfaj történeti evolúcióját az irodalomtól a színházon át egészen a filmig, valamint hogy azonosítsák a formai és tematikai sajátosságokat/konzisztenciát.¹⁵ E korai próbálkozások óta, melyeket követően a harcművészeti mozi minden korábbinál gyorsabban kezdett fejlődni és valóságos globális jelenséggé vált, a harcművészeti mozi történeti vizsgálata sajnálatosan lesoványodott.¹⁶

Amennyiben a harcművészet-kutatás hozzá kíván járulni a filmtudomány folyamatos evolúciójához, és fordítva, a tudósoknak mélyebbre kell hatolniuk a harcművészeti mozi történetében. A világ archívumaiban és egyetemeken sokkal nagyobb kutatási anyag áll rendelkezésre, mint valaha; a korai kínai némafilmre irányuló kutatás, mely a 20. század első néhány évtizedében a harcművészeti mozi kezdeti népszerűsítését eredményezte, azzal a lehetőséggel kecsegtet, hogy friss perspektívákat kínál az általános kodifikáció folyamataival kapcsolatban, amikor – a század közepén – a harcművészeti mozi a Wong-Fei Hung filmekben ismét megjelenik. Továbbá az a műfaji kutatás, amely nem kizárólag a kínai *wuxia* örökséget, hanem a hollywoodi western, a japán szamurájszereplők és a kínai harcművészeti filmek keresztbeporzását is hangsúlyozza, rávilágíthat formai tendenciákra, narratív konvenciókra és tematikai egyezésekre olyan alapvetően különböző filmek esetében is, mint a *Félkezű kardforgató* (1967) (itt az Akira Kurosawa filmjeihez való kapcsolódás, valamint a maskulinitás megjelenítésének hasonlóságai/különbségei Kurosawa és Chang Cheh között nyújthatnak kétségkívül érdekes összevetést), a *Tomboló ököl* (1972) (egy összehasonlító elemzés a Bruce Lee-klasszikus és a japán szamurájszereplők között magában hordozza annak lehetőségét, hogy kiemelje Lee színészi játékának lehetséges inspirációit, csakúgy, mint az ilyen paradigmatiszta bosszúnarratívák és az erőszakmentesség harci terminusai közötti ellentét pszichológiai implikációit) vagy a *Magányos farkas* (1983) (Clint Eastwood poszt-klasszikus westernjeivel párhuzamosan, melyek kapcsán annak vizsgálata, hogyan elegyednek a western és a harcművészeti szabályok – ami annyira

the Historical Return”, *David Bordwell’s Website on Cinema* (2005), <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php>.

¹⁵ Lásd: Verina Glaessner, V. *Kung Fu: Cinema of Vengeance* (London: Lorimer, 1974) és Marilyn D. Mintz, *The Martial Arts Film* (New Jersey: A.S. Barnes, 1978) kötetét heraldikai példaként.

¹⁶ Említésre méltó kivétel ezen a téren Leon Hunt, *Kung Fu Cult Masters: From Bruce Lee to Crouching Tiger* (London: Wallflower Press, 2003) és Stephen Teo, *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009).

szembeszökő Chuck Norris-ikonográfiában – csodálatos felfedezésekre vezethet mindkét műfaj szempontjából).

Továbbá, ha már az ikonikus Chuck Norris-filmet említettük, a *Magányos farkas* olyan elemzések példája is lehet, amelyek összekötik a harcművészeti mozit az akciófilm kapcsolódó filmes hagyományával.¹⁷ Ahogy korábban állítottuk, a „harcművészeti mozi” terminusa a Hong Kongban készült filmekre redukálódik (nem igazán meglepő, ha figyelembe vesszük a nem hollywoodi filmek presztízsét a nyugati tudományos világban, melyet a szinte *a priori* anti-imperialista, anti-kapitalista, anti-hegemonikus stb. attitűdjük okoz), de mi a helyzet a hollywoodi akciófilm evolúciójával James Cagney embrionikus harcművészeti erőfeszítésétől kezdve – amit *A rend katonái* (1935) és a *Vér a felkelő napon* (1945) című filmjeiben produkál – az 1980-as és 1990-es évek hibrid harcművészeti akció rendőrrhilleréig? Milyen műfaji változásokat eredményezett az olyan ikonok érkezése, amilyen Chuck Norris, Jean-Claude Van Damme és Steven Seagal? A nacionalizmus lehetséges magyarázó keretet biztosíthat Norris kedvelt archetípusának vizsgálatához, akinek marcona amerikai hősét ellentétbe lehet állítani Jackie Chan komédiás személyiségével;¹⁸ a gender-megközelítés sémát biztosíthatna Van Damme munkásságának, minthogy összetett keverékét adja a „kemény” és a „puha” maszkulinitásoknak, megidézve ezzel Chang Cheh rejtélyes filmjeit;¹⁹ és Seagal enigmatikus filmjeinek politikai vizsgálata – kiváltképp ha olyan hagyományosabb akció-ikonokkal vetjük össze, mint Sylvester Stallone és Arnold Schwarzenegger – kétség kívül lenyűgöző esettanulmányt eredményezne arról, hogy Seagal személyes har-

¹⁷ Meaghan Morris kitűnő alapot adott az ázsiai (elsősorban Hong Kong, de ide tartozik Japán, Thaiföld és India is) harcművészeti mozi „helyi” hagyományai és az akciófilm „transznacionális diskurzív” formációja közötti kapcsolat vizsgálatához. Lásd Meaghan Morris, „Transnational Imagination in Action Cinema: Hong Kong and the Making of a Global Popular Culture”, *Inter-Asia Cultural Studies* 5:2 (2004): 181-99; uő, „Introduction: Hong Kong Connections”, in *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, szerk. Meaghan Morris, Siu Li és Stephen Ching-kiu (Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005), 1-18.

¹⁸ Ezen az ösvényen az első lépéseket Harvey O’Brien tette meg, aki egy kiemelkedő és nagyrészt értelmes elmélettel támogatott történeti áttekintését adja a hollywoodi akciómozinak, mely tartalmaz egy rövid tárgyalást is arról, milyen fontos helyet tölt be Norris a harcművészet hollywoodi terjedésében. Lásd Harvey O’Brien, *Action Movies: The Cinema of Striking Back* (London: Wallflower Press, 2012), 79.

¹⁹ Egy ilyesféle elemzés magvait Yvonne Tasker vetette el, aki nem csupán beveszi Van Damme-ot az akció- és harcművészeti filmek „látványos testekről” szóló elemzésébe, de nem melleleg a kötet borítóján egy félmeztelen Van Damme is látható. Lásd Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema* (London: Routledge, 1993), 128.

ci/spirituális perspektívája (Tom Laughlin balos Billy Jack-filmciklusára – *Halálfejesek* [1967], *Billy Jack* [1971], *The Trial of Billy Jack* [1974], *Billy Jack Goes to Washington* [1977] – emlékeztetve) miként ütközik össze azzal a reageni ideológiával, amit tipikusan a poszt-vietnámi amerikai akciófilmek osztottak.²⁰ És ezzel semmit nem mondtunk az esztétikai elemzések szégyenletes hiányáról. A filmkészítés és a vágás elméletei – olyan klasszikus fogalmaktól kezdve, mint a varrat, a kortárs „apránkénti” elméletekig, mint amilyenekről Bordwell²¹ és Carroll²² beszél – alkalmazhatóak lennének a harcművészeti mozi vizsgálatában arra, hogy lássuk, ha/hogyan erősödnek meg/forgatódnak fel mind a küzdő és a nem küzdő szekvenciák; míg azok a különböző megoldások, amiket a különböző rendezők/sztárok választanak, hogy a kamerát használják és a küzdő jeleneteket stratégiaileg vágják/szerkesszék, betekintést adnának – már az esztétikán túl, a pedagógiához közelítve – a különböző harcművészeti stílusok és a különböző filmkészítési és vágási stílusok kompatibilitásába/inkompatibilitásába.

Nagyon kevés létező harcművészeti tanulmány vette ezek bármelyikét is figyelembe,²³ amit megmagyarázhat, ha megvizsgáljuk a filmelemzés intézményesülésének/rutinizálódásának mélységeit. Bowman bölcsen állítja, hogy minden analitikus megközelítés, köztük még a tudatosan interdiszciplinárisak is, változatlanul „előnyben részesítenek bizonyos dimenziókat, és alárendelnek, ignorálnak, vagy más módon kizárnak másokat”²⁴. Természetes, hogy a tudós kontextusban „az »interdiszciplinaritás« minden verzióját egy adott diszciplináris vonatkozás vezérli”, és ennek megfelelően „hoznak létre (gyakran egymásnak tökéletesen ellentmondó módon) tudást” (uo. 7).

²⁰ Ilyen bevezetőt kínál Barrowman: „Blockbuster Ideology: Steven Seagal and the Legacy of Action Cinema”, *Offscreen* 17:4 (2013).

²¹ David Bordwell, *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (Cambridge: Harvard University Press, 2000).

²² Noël Carroll, „Toward a Theory of Film Editing”, in *Theorizing the Moving Image* (Cambridge: Cambridge University Press, 1996), 403-19; uő, „Film, Attention, and Communication”; uő, „Moving Images – Cinematic Sequencing and Narration”, in *The Philosophy of Motion Pictures* (Malden: Blackwell, 2008), 116-46.

²³ Példaértékű anomáliák ebben Bordwell, Aaron Anderson és Hunt, lásd David Bordwell, „Aesthetics in Action: Kung Fu, Gunplay, and Cinematic Expression”, in *Poetics of Cinema* (New York: Routledge, 2008), 395-411; uő, „Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse”, in *Poetics of Cinema*, 413-30; uő, *Planet Hong Kong*; A. Anderson, „Action in Motion: Kinesthesia in Martial Arts Films”, *Jump Cut* 42 (1998): 1-11; Hunt, *Kung Fu Cult Masters*.

²⁴ Paul Bowman, „Enter The Žižekian: Bruce Lee, Martial Arts, and the Problem of Knowledge”, *EnterText* 6:2 (2006), 7.

Ezen felül az intellektuális trendek és az intézményesülés tovább keményítheti az ilyen diszciplináris tendenciák körüli kérget. Röviden: „A mindentudás nem lehetséges” (uo. 7). Elismerve az akadémikusok mindentudás-lehetetlenségét, célul azt a szerényebb célt kellene kitűzni, hogy valamiféle fékek és egyensúlyok rendszerét hozzuk létre attól függően, hogy mely diszciplináris területhez tartozik az adott elemzés tárgya. Jelen tanulmány esetében az elemzés tárgya a harcművészeti mozi, ami a filmtudomány területéhez tartozik. Mivel manapság a filmtudósok elég sűrűn kapják magukat azon, hogy a kultúratudósokkal osztoznak a területen, egy olyan metakritika, ami feltérképezi a „hagyományos” filmelemzés és a kultúratudományi modell néhány problémás aspektusát, hasznos lehet azoknak a tudósoknak – akár a film- és a kultúratudományon belül, akár azokon kívül is –, akik a mozi termékeit szeretnék vizsgálni.

IV. PÉLDAMUTATÁS: STEPHEN TEO ÉS PAUL BOWMAN

Abbéli igyekezetében, hogy megvédje Ludwig Wittgensteint a késői filozófiája ellen intézet kritikától, amit David Pole fogalmazott meg, Stanley Cavell megjegyzi, hogy „a kritika mindig sértés, és igazolása mindig hasznosságában rejlik”.²⁵ Noha a most következő rész a harcművészet-kutatás két vezéralakjának, Stephen Teonak és Paul Bowmannak az alapos kritikáját kínálja, le kell szögezni már az elején, hogy a polemikus támadások kizárólag az írásaikat célozzák, és nem terjednek ki rájuk mint tudósokra. E két fontos és befolyásos harcművészeti mozi területén dolgozó elméletíró kritikája azon žižeki logika mentén fogalmazódik meg, miszerint „el kell árulni Kant szövegét” – vagy ebben az esetben Teo és Bowman szövegét –, ha „hűen követni akarjuk (és megismételni) gondolataik »szellemét«”.²⁶ Simon Critchley amellet érvel, hogy az efféle „gonoszság ökonómiája” egyszerre „intellektuálisan egészséges” és „filozofikus éllel” is bír.²⁷ Hogy Rodowick egyik kifejezését használjuk, egy ilyen polemikus metakritikai attitűd kiemeli „az ellenkezés értékét”, amennyiben „egy értelmezés létrehozása és kom-

²⁵ Stanley Cavell, „The Availability of Wittgenstein’s Later Philosophy”, in *Must We Mean What We Say?* (Cambridge: Cambridge University Press, 2002 [frissített kiadás]), 46.

²⁶ Slavoj Žižek, *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences* (New York: Routledge, 2012), 11.

²⁷ Simon Critchley, „Foreword: Why Žižek Must Be Defended”, in *The Truth of Žižek*, szerk. Paul Bowman és Richard Stamp (London: Continuum, 2007), xiv.

munikálása [egy] publikus és társadalmi esemény, olyan nyitott társadalmi esemény, mely nyitott a megbeszélésre és vitára, egyeztetésre és ellenvetésre, ami aztán a vita alapjait és a befektetett epiztemológiai és axiológiai elkötelezettségeket is átalakíthatja”.²⁸ Ami következik tehát, egy kísérlet arra, hogy létrehozzunk „valamiféle szintézist a múlt és a jövő közt”²⁹ egy metakritikai visszatekintés formájában, mely két úttörő vállalkozásra irányul a harcművészet-kutatás területén. Mindennek a hasznossága remélhetőleg igazolja a két fontos tudós elleni fellépéseket.

Teo és Bowman mindketten más és más készségekkel rendelkeznek, és mindketten más analitikus nézőpontból közelítenek munkájukban. Teo hagyományos filmtudós, történeti és textuális perspektívából dolgozik, lenyűgöző retorikájának ereje pedig a „wuxia-hagyomány” szenvedélyes és hazafias szeretetének eredménye, melyhez az ázsiai filmtörténet enciklopédikus ismerete társul. Ezzel ellentétben Bowman kultúraelmélet-író, aki a mozi – amit bizonyos értelemben adott kultúrák „hoznak létre” – a kultúra, valamint a tágabb kultúra(közi) szférákban megképződő egyes szubjektivitások általános megértésének elengedhetetlen feltételének tekinti. Társadalmi és „szupratextuális”³⁰ perspektívából dolgozik, s éles társadalomelméleti meglátásai, valamint azon képessége, hogy az elméleti meglátásokat nem csupán a kultúrák fejlődésére vonatkoztatva működteti, hanem a kulturális termékek (köztük a film) appropriációjának evolúciója tekintetében is, eklatáns példát kínál a „befogadáselmélet” termékenységére a filmelemzés területén.

Az alább következő metakritikában a cél nem az, hogy diszkreditáljuk ezeket a jelentős tudósokat, vagy hogy élből elveszük meglátásaikat. A tudományos kutatás legnagyobb kerékkötője vitathatatlanul az, hogy a tudósok nem hajlandók saját munkájukat dialektikusan megközelíteni. A tudományterületek, amint Bowman okosan megjegyzi, „elkerülhetetlenül heterogén nyelvi játszmákból” tevődnek össze, „melyek beleragadnak a diszciplináris különbségek hálójába”, olyan tudósokkal, akik megelégszenek azzal, hogy ugyanazt az állítólagos „tudást” terjesszék, ugyanazon „átlagos üzletmenetben” működve (Bowman, *Deconstructing Popular Culture*, 177). Az „Elmélettel” felfegyverkezve, istenített „Autoritások” kegyeit keresve, és a „politikai korrektség” szükséges

²⁸ D. N. Rodowick, „The Value of Being Disagreeable”, *Critical Inquiry* 39.3 (2013): 604.

²⁹ Cassandra Lovejoy, „Deleuze and World Cinemas by David Martin-Jones”, *Senses of Cinema* 65 (2012).

³⁰ A terminus Leland Poague-é, a (poszt)strukturalizmus filmelemzésre gyakorolt hatásának taglalásából származik (Cadbury, *Film Criticism*, 173-79).

mértékét fenntartva az így keletkezett „tudás” állítólagosan feddhetetlen, így szükségtelen akár a belső, akár a külső kritika, ahogy Bordwell logikusan elővezeti. Azonban „az ember saját feltételezéseinek megkérdőjelezése *par excellence* elméleti aktus kellene hogy legyen, ám [a tudósok] ritkán merülnek ebbe bele”³¹. Ezzel ellentétben a vállalkozás kultikus természete miatt azok, akik a harcművészet-kutatás bimbózó területén dolgoznak, csodálatra méltó módon elkerülik az ilyen szűklátókörű perspektívákat. Annak érdekében, hogy a széles látókört fenntartsa – semmint hogy hagyná a harcművészet-kutatást csupán a filmtudomány álcázott gyarmatosításaként működni – , az „alterdiszciplinaritás” Bowman-féle elképzelése azzal a lehetőséggel kecsegtet, hogy a harcművészet-kutatás minden ágát, beleértve a filmtudományt is, kiterjessze ahelyett, hogy hagyná magát a többi tudomány által bekebelezni.

Az [alterdiszciplinaritás] azt jelenti, hogy szükséges a *többiek* nyelvét használni, a *többiek* kontextusában. *Nem* azt jelenti, hogy [észlelt problémákról] kiabálunk [...] kizárólag a saját tudományterületünkön, könyveinkben, folyóiratainkban és konferenciáinkon. Sokkal inkább azt, hogy a többiekkel az *ő* folyóirataikban is foglalkozunk... Gyakorlati értelemben ez egy pofon saját magunknak – feladni saját, kényelmes diszciplináris identitásunkat, feladni „fegyelmezettységünket”. A fegyelmezett ismételtetés helyett az alterdiszciplináris intervenció megkívánja, hogy engedjünk a másik diskurzusnak, a másik protokollnak, a másik nyelvnek, a másik színnek – újult erővel hangsúlyozva a másik *meghallgatását*, a *másikkal* való foglalkozást, a *másikhöz* kapcsolódást azzal a céllal, hogy „dekonstruáljunk”, ahol ez a dekonstrukció számíthat valamit. [*Deconstructing Popular Culture*, 188]

Összegezve, egy alterdiszciplináris harcművészeti filmtudomány beindulásának célja – mely a harcművészet-kutatást is kiegészíti – az, hogy olyan munkák szülessenek, melyek érdemeit más tudósok „saját deklarált standardjaik, értékeik és protokolljaik fényében” (uo. 192) ne tudják azonnal elvetni vagy diszkreditálni. Ehelyett „velük maradjanak” valami olyasmi keresésében, ami olyan közel van az „igazsághoz”, amennyire csak remélni lehet, miközben ragaszkodunk ahhoz, amit Carroll „fallibilista” pozíciónak

³¹ David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 251.

hív.³² A filmelemzés rutinná válása – mely gyakorlatot a filmtudósok s minden más kutató, aki alkalmat talál arra, hogy a mozi valamely termékével foglalatostkodjanak, egyaránt favorizál – ironikus módon az értelmezési *gyakorlat* folytonosságait emeli ki az értelmezési *perspektívában* jól kivehető különbségek ellenére is. A domináns értelmezési ortodoxia csábító ereje – intézményesen elfogadott „Autoritásaival” és „biztonságos”, „politikailag korrekt” metodológiájával – már csak olyan, hogy egy értelmezési börtönné válik, mely olyan különböző tudósokat képes fogva tartani, mint Teo és Bowman, akiket egyaránt beszippantott az a „finalista” örvény, melytől Tzvetan Todorov irtózott, aminek az esetében „a keresett jelentés előzetes ismerete irányítja az értelmezést”.³³

Bruce Lee hatyúdalának, *A sárkány közbelépnek* (1973) a rövid elemzésében Teo a nacionalizmus keretében közelíti meg a filmet, azt bizonygatva, miért kisebb jelentőségű mű Lee többi filmjéhez képest, míg Bowman barthes-i/derridai perspektívából közelítve „dekonstruálja” az alkotást felfedve ideológiai működéseit. Mégis, elfogadva megközelítéseik különbségeit, *A sárkány közbelép* mindkét „olvasata” szimptomatikus interpretációt hoz létre, amely „annak *a priori* kodifikációján alapul, hogy végül is mit kell [a filmnek] jelentenie” (Bordwell, *Making Meaning*, 260). Teo számára a Bruce Lee-filmek csak akkor „működnek”, amikor Lee a nyugati (ti. hollywoodi) ideológia fehér férfijának heteronormativitását kritizálja, mely korábban oly gonoszul használt ázsiai (és minden egyéb faji) sztereotípiákat. Könnyen belátható, hogy Teo egy ilyen elfogult és korlátozó nézőpontból miért nem képes mást látni *A sárkány közbelépben*, mint kapitulációt (ha nem egyenesen prostitúciót), és ezt az álláspontot akkor is fenntartja, ha látszólag „politikai korrekt” nézőpontja – ami végeredményben egy ijesztően rasszista érzelmen alapul –, azzal jár együtt, hogy „a film sok aprósága elvész, hiszen a működő értelmezői optika gyakorlatilag nem tudja észlelni azokat” (uo. 260).³⁴ Bowman nézete szerint *A sárkány közbelép* nem Lee kiválasztásával és korlátozásával tartja fenn a fehér férfi hegemoniáját, ahogy azt Teo tételezi, hanem – talán még ijeszt-

³² Noël Carroll, „Film, Rhetoric, and Ideology”, in *Theorizing the Moving Image* (Cambridge University Press, 1996), 323.

³³ Tzvetan Todorov, *Theories of the Symbol* (Ithaca: Cornell University Press, 1982), 254.

³⁴ A „relativista szkepticizmus” világos kritikájáért, ami részletesebben feltárja a logikátlan, ellentmondásoktól terhes, sőt, rasszista csapdákat, amik gyakran társulnak a politikai korrektségre való törekvéssel, kifejezetten művészeti vizsgálatokban, lásd: Paul Crowther, „Defining Art, Defending the Canon, Contesting Culture”, *British Journal of Aesthetics* 44.4 (2004): 361-77.

több módon – különböző rasszista jegyek sztereotipikus képeit reflexszerűen alkalmazva erősíti meg az ideológia művészet fölötti mindenható befolyását. Ez az „értelmezői optika” is hiányos, a „dekódolás” strukturalista folyamata irrelevánsnak bizonyul, hiszen a dekódolás kiindulópontja már önmagában egy olyan kifigurázott leegyszerűsítés, amit maga a film sehol nem támogat, és így mindez nem segít abban, hogy jobban megértsünk bármit is a vizsgált művészeti tárgyból.

Az, hogy egy Bruce Lee-filmnek mit is kell jelentenie Teo univerzumában, két részre oszlik: Lee vagy hiperbolikusan piederstálra állítja saját nemzetét, vagy egy nemzetlenített hipermaszkulin látványt vesz fel. És ha ez a nacionalizmus/narcizmus ellentétpár nem volna elég korlátozó, Teo csak az érme nacionalista oldalát értékeli; minden olyan pont bármely Lee-filmben, ahol az ázsiai erő és büszkeség felemelkedése nincs előtérben, számára a legjobb esetben is csak triviálisnak bélyegződik, a legrosszabb esetben pedig kifejezetten megvetendő. Mivel a fókusz itt most *A sárkány közbelépen* van, Teo analízisének közelebbi vizsgálata feltárhatja saját történeti jellegű vállalkozásának teljes áruló jellegét, melyhez Lee művészetének hibás megrajzolása társul, melyet folyamatosan csepegtet el a végjáték felé haladva, amikor is kiebrudalja *A sárkány közbelépet* a harcművészeti mozi kánonjából. Mivel ilyen beszűkülten működik, messze nem megfelelő – felidézve Todorov finalista interpretációjának fogalmát –, hogy Teo végül elítéli *A sárkány közbelépet*. Végül is nehéz úgy nyerni, hogy a meccset megbundázták.

A kritika első pontja, amit Teo megragad, ismerős: Lee „kénytelen volt alárendelni magát annak, hogy a Nyugat csupán akcióhősként tekintsen rá”, ezért adja „egy klisé megformálását a visszafogott, kifürkészhetetlen, és fapofa Keleti hős formájában, akit oly gyakran látunk hollywoodi filmekben”, s akinek jelentősége „pusztán mechanikus, semmi több”.³⁵ Hogy pontosan mi a „pusztán Keleti akcióhős”, és hogy milyen *A sárkány közbelépet* megelőző filmek alakítása szolgáltat alapot Lee itteni „klisészerű” alakítására Teo értékelésében, azt találgathatjuk. A legaggasztóbb itt az, ahogyan a történelmi pontosság kap súlyos találatot Teo látszólagos történeti projektjének ezen a pontján. Egyszer sem említi Lee szoros együttműködését Frein Weintraub és Paul Heller producerekkel vagy Robert Clouse rendezővel, hogy miként alakították együtt a forgatókönyvet és a karakter megformálását, hisz ha megtette volna, ütköznie kellett

³⁵ Stephen Teo, *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions* (London: BFI, 1997), 117.

volna saját állításával, miszerint Lee hozzájárulását a klisészerű alakításhoz kierőszakolták, ami több, mint tarthatatlan, minthogy szimplán tévedés.



Bruce Lee mint „Lee” *A sárkány közbelépben* (r. Robert Clouse, 1973)

Továbbá Teo nem érzékeny a színészi alakításra sem, így azt a konzisztenciát és érési folyamatot sem említheti meg Lee karrierjében, mely során néhány szóval élő karaktereit alakította (talán barátja és harcművészeti növendéke, Steve McQueen hatására, aki briliánsan intuitív színész volt, és a non-verbális érzelmek mestere). Valójában Lee alakítása *A sárkány közbelépben* egy sztoikus cselekvő emberé, aki megpróbálja elfojtani belső zűrzavarát azáltal, hogy külső feladatokra koncentrál, ami túlmutat az ázsiai sztereotípiákon, és helyette a korszak olyan hasonló alakításai mellé állítja, mint például McQueen címbéli zsuruja a *Bullit*-ben (1968), Alain Delon aprólékos bérgyilkosa a *Le Samurái*-ban (1967), Lee Martin becsapott tolvaja *A játéknak végében* (1967), Charles Bronson bosszúszomjas párbajhőse a *Volt egyszer egy vadnyugatban* (1968) és Michael Caine megkeseredett gengsztere az *Öld meg Cartert!*-ben (1971). Ez alapján Lee alakítása valójában épp a klisé ellentétét jeleníti meg, azt jelképezve, ami akkoriban friss, éppen fejlődő műfajközi és transznacionalista archetípus volt.³⁶ A másik ok, ami hozzá-

³⁶ Ez az archetípus azóta a kortárs akciómoziban lelt otthonra, ahol tovább fejlődött Sylvester Stallone kísérteteivel küzdő vietnámi veteránja, John Rambo képében, az ikonikus Rambo-franchise-ban (*Rambo* [1982], *Rambo 2* [1985], *Rambo 3* [1988]), Matt Damon pszichológiailag széttöredezett CIA ügynökében, Jason Bourne-ban (*A Bourne-rejtély* [2002], *A Bourne-csapda* [2004], *A Bourne-ultimátum* [2007]), egészen Ryan Gosling aspergerszerű sofőrjéig a *Drive – Gázt!*-ben (2011) és Tom Cruise kemény igazságtévő vándoráig a *Jack Reacher*-ben (2012).

járult ahhoz, hogy Teo ne vegyen észre semmi lényegeset Lee alakításában, ott érhető tetten, amikor arról panaszkodik, hogy az alakítás „áldozata lett a nyugati filmkészítők követelésének, mivel felületes viselkedést kívántak meg félretéve a karakter értelmezését” (Teo, *Hong Kong Cinema*, 118). Azon az aggasztó előítéletes leegyszerűsítésen túl, ami a „nyugati filmkészítők” művészi képességeire vonatkozik, Teo megállapítása egy alapvetően téves álláspontra világít rá, miszerint vannak olyan filmek, amelyek „passzív élvezetet” nyújtanak, és vannak, amelyek „aktív részvételre” sarkallnak, ami sajnálatos módon mára az „agyatlan akciófilm” pejoratív lenézéséig jutott.³⁷ Ebből következik az az elhibázott implikáció, miszerint „a nézői aktivitás ügye a szövegen múlik és nem az olvasón”, holott

az igazi különbség, amin, azt mondják, a filmkritika és a filmtudomány érvényesége alapul, nem a passzív és aktív filmek között, hanem passzív és aktív nézők között húzódik. Ezek a nézők nem kifejezetten perceptuális és más kognitív folyamataik működésében különböznek, hanem abbéli hajlandóságukban, hogy ezeket a folyamatokat élénken használják, hogy részesei legyenek a filmnek, és a filmek reprezentációit szembe állítsák a világgal – annak a közjátéknak a teljes gazdagságával, amit az interpretáció fogalmával szoktunk illetni... Csak ha a cselekvésre való fogékonyság független valamiképp a filmtől, amit látunk, akkor van lehetőség [az interpretációra]... Ha teljes mértékben igaz volna, hogy bizonyos filmstílusok automatikusan vagy zsarnoki módon azonos válaszokat váltanának ki minden egyénben, akkor nem lenne szükség oktatásra és kritikára sem. [*Film Criticism: A Counter Theory*, xvii-xviii]

Elemzésének fennmaradó részében Teo olyan retorikai ugrásokat tesz, amelyek *jóval* túlmutatnak a hihetőség határán (Lee „komoly viselkedése” állítólagosan merev alakításában megmagyarázhatatlanul „a halál előérzetére utal” [*Hong Kong Cinema*, 118]), több olyan állítólagosan történetileg igazolható kijelentést is tesz, amelyek szembeötlően nem azok (megdöbbenő, hogy Lee jól dokumentált, aprólékosan koreografált küzdőjelenetei Teo szerint „improvizáltak” voltak [uo. 119]), és azzal zár, ami úgy tűnik, Lee egész munkásságának elítélése (Teo megemlíti, hogy a „komoly” kritikusok azzal vádolják Lee-t, hogy filmjei nem állnak össze „narratív egésszé”, bármit is

³⁷ Ezt az álláspontot más, hasonló (és hasonlóan tudatlan) állásponttal együtt, melyek a tudományos elfogultságot jelenítik meg, hosszasan kritizálja Barrowman, „Blockbuster Ideology”.

jelentsen ez, és hogy „csak a színész jelenléte és a kung fu értő bemutatása miatt relevánsak vagy érdekesek [uo. 119]). Hiányzik azonban egy olyan válasz, ami látszólag igazolná saját törekvését (végeredményben a harcművészeti filmeknek tényleg nincs „extra dimenziója”?), ahelyett, hogy hagyja, hogy szalmaember „komoly” kritikusok mondják ki az utolsó (tudatlan) szót.³⁸

Ehhez képest Bowman Lee-ről szóló munkája üdvözlendő friss fuvallat. A *Theorizing Bruce Lee*-ben Bowman fejest ugrik nem csupán a filmográfiába, a filozófiába és Bruce Lee posztumusz nemzetközi hatásának vizsgálatába, de mindeközben csodásan világos kritikáját is adja Teo álláspontjának.³⁹ Bowman szupratextuális értekezései mind lenyűgözőek, és még ha van is hely ellenvetésnek, legalább kritikai párbeszédet indítanak be. Látható, hogy projektje nem annyira Bruce Lee és filmjeinek elemzéséről, hanem inkább arról szól, miként használták mások Bruce Lee-t és a köré épülő mítoszokat és reprezentációkat főként a nyugati kontextusban, így az egyes filmek elemzése nem elsődleges cél. Azonban Bowman mind a *Theorizing Bruce Lee*-ben, és különösen az újabb *Beyond Bruce Lee*-ben⁴⁰ mégis belemegy néhány elemzésbe annak érdekében, hogy megvilágítson különböző elméleti pontokat, így ennek implikációit érdemes megvizsgálni, látva azt, hogy értelmezői pozíciója majdnem rögtön ingoványos területre vezet. Míg a „politikai korrektség” textuális vizsgálata, ahogyan Teo is bizonyítja, problematikus lehet, a filmek *ad hoc* „felhasználása” egy szupratextuális vizsgálatban éppúgy problémássá válhat, mint például, amikor Bowman azt állítja, hogy *A sárkány közbelép* „nyugaton kimozdította a harcművészetet a homályból és egy sokkal szélesebb tömegkulturális intertextbe helyezte azt” (*Theorizing Bruce Lee*, 138), amivel figyelmen kívül hagyja Tom Laughlin *Billy Jack*-jének és a *Kung Fu* című televíziós sorozatnak (1972-1978) óriási hatását, hiszen mindkettő hamarabb „lépett be az intertextbe”,

³⁸ Érdemes megemlíteni, hogy az alatt a tizenkét év alatt, ami két, harcművészeti mozival foglalkozó kötetének megjelenése között telt el, Teo jelentősen puhított politikai álláspontján, ami Lee filmi nacionalizmusát illeti, olyannyira, hogy még azt is képes volt elismerni, hogy korábban „túlhangsúlyozta Lee nacionalizmusában a kínaiság faktorát, nem foglalkozva megfelelő mértékben a transznacionális vonzeróval” (Teo, *Chinese Martial Arts Cinema*, 77), ami követendő példa arra nézvést, hogy saját előfeltevéseinket is meg kell vizsgálnunk, Bordwell módjára.

³⁹ Pal Bowman, *Theorizing Bruce Lee: Film-Fantasy-Fighting-Philosophy* (Amsterdam: Rodopi, 2010), 126-30.

⁴⁰ Paul Bowman, *Beyond Bruce Lee: Chasing the Dragon through Film, Philosophy, and Popular Culture* (London: Wallflower Press, 2013).

mint *A sárkány közbelép*, és készítette elő a terepet az észak-amerikai közönség számára, hogy befogadja az érkező „Kung Fu Őrületet”.

Az ahistorikusság problémája túlmutat Bowman filmtörténeti érdektelenségén, és megjelenik a filmelmélet iránt tanúsított érdektelenségében is, abban, ahogy mindkét Bruce Lee-könyvben ragaszkodik az özönvíz előtti barthes-i alapelvekhez a textuális vizsgálat során „Lee filmjeinek »dekódolása« érdekében”.⁴¹ Az alábbi bekezdés a *Theorizing Bruce Lee*-ből *A sárkány közbelép* narratív működéseről igen jellemző:

Ennek a filmes szövegnek a struktúrája, cselekménye és elbeszélői eszközei a domináns vagy „olvasható” módhoz igazodnak: a jó/rossz, hős/antihős, valamint a vélt igazság győzelme az igazságtalanság fölött – még az igazság ellen felgyülemelő esélytelenség (vagy inkább a számok) ellenére is –, hegemónikusan átlátzó, vagy ideológiailag kivehető. [*Theorizing Bruce Lee*, 140]

A textualitás barthes-i fogalmát az éppen kapóra jövő derridai „axiomatikus ellentétpárokkal” (Rodowick, *The Crisis of Political Modernism*, 19) kombinálva Bowman egy tipikusan Lévi-Strauss-i mitikus „olvasatot” kínál, ami elfogadja azt az unalmas alaptételt, miszerint a filmek fantazmatikus tárgymegszállást kínálnak kényelmesen binarizált konfliktusok megoldásán keresztül. A felszínesség, amivel állítólag a filmet vádolják, pedig még pontosabban tükrözi magának az „olvasatnak” a felszínességét, minthogy ez egy nagyobb elméleti apparátus csupán kicsi és bővíthető eleme. Paul Crowther elismeri azt a tagadhatatlan tényt, hogy meghatározása szerint minden vizsgálat „csupán egy relatíve absztrakt szinten képes megfogalmazni tárgyát”, de gyorsan rámutat arra is, hogy „amikor érezhetően vagy elképzelhetően specifikus tárgyról van szó”, mint például a film, „ez különösen torzító faktorrá válik, amit kompenzálni kell” (Crowther, „Defining Art”, 366), nehogy a filmi konstrukció minden tevékenységét megfosszuk történeti/esztétikai konkrétságától, és egy „információs sémává” redukáljuk az Elmélet diskurzusán belül (uo. 367). Az ilyen kompenzáció szükségessége evidens Roper (John

⁴¹ Mivel a *Theorizing Bruce Lee*-ben található Bowman legrészletesebb *A sárkány közbelép* elemzése, leginkább erre vonatkozik a fentebb említett kritika. A *Beyond Bruce Lee* alaposabb vizsgálatáért, ami csodálatos módon minden, csak nem érdektelen a filmelmélet viszontagságait illetően, lásd: Barrowman, „*Beyond Bruce Lee: Or How Paul Bowman Never Learned to Stop Worrying and Love the Movies*”, *Senses of Cinema* 67 (2013).

Saxon) és Williams (Jim Kelly) karaktereinek funkcióit vizsgálva, mely kapcsán Bowman a következőt állítja:

Ez a Williams/Roper-kapcsolat olyan kulturális és faji sztereotípiákat tartalmaz, mint amilyen a fekete/fehér, a promiszkuitás/monogámia, valamint a lelkiismeretesség/frivolitás. Az az ideológiai terület, ahová ezek a karakterek belépnek, látszólag a hős/antihős (Bruce Lee/Han) dialektikát öleli fel; Williams és Roper funkciója viszont az, hogy megalapozzák ezt a furcsa és egzotikus másik világot és egy „ideológiailag ortodox” nyugati „szimbolikus rendben” tartják azt. Ebben a jelképes térben Bruce Lee a „pozitív” és elkülönülő (ázsibarát) komponense ennek az ellentétpárnak. Han pedig a tiszta negativitás Fu Manchu-szerű (orientalista) jelölője. [*Theorizing Bruce Lee*, 141]



John Saxon mint „Roper” *A sárkány közbelépben*

Ahelyett, hogy Saxon és Kelly karakterizációjának sajátosságait vizsgálná, Bowman azt választja, amit Robin Wood „hihető hamisításnak” hív: elméleti narratívájának érdekében belelapátolja őket egy már meglévő, szép kis kategóriába a bizonyíték (ti. a film) ellenére is.⁴² A promiszkuitás/monogámia ellentétpárnak nincs valós alapja az alakítá-

⁴² A „Hawkes De-Wollenized” című tanulmányban Robin Wood kitartó kritikáját fogalmazza meg annak, ahogyan Peter Wollen használja az egyenlő (és egyenlően problémás) strukturalista módszereket Howard Hawkes homályos analízisében. Lásd Peter Wollen, *Signs and Meaning in the Cinema*; Robin

sokban, hiszen az, hogy Roper Ahna Capril hostess-karakterét választja mint a harcművészeti tornán való részvételhez járó extra szolgáltatást – szemben Williams-szel, aki féltucat prostituáltat választ –, kevéssé annak az egészséges fehér férfi monogámiának a jele, melyet Hollywood pozitív fényben tüntet fel Roper annak ideológiai képviselőjévé téve. Sokkal inkább utal Roper játékos mivoltára (ami nyilvánvaló abból, hogy a tornán versenyez, másrészt, hogy könnyen hajlik a szerencsejátéokra, amit a film visszatérően hangsúlyoz), továbbá azt illető céltudatosságára, hogy mindent megkapjon, amit csak akar, és csak magának tartozzon elszámolással (ami megint csak evidens a tornán való részvételből és abból, ahogy Hannal [Shih Kien] kommunikál).



Jim Kelly mint „Williams” *A sárakány közbelépben*

Vele szemben Williams-t elvakítja küzdőszellemével kapcsolatos arroganciája, ami veszélyes (és végül halálos) sebezhetetlenség-érzésben nyilvánul meg, s ami engedi, hogy kiélje nagy szexuális étvágyát, és hogy önhittén mutogassa hatékonyságát a küzdelemben. Ez az utóbbi pont rávilágít a lelkiismeretesség/frivolitás ellentétpár használatának az elégtelenségére, minthogy épp ez a lelkiismeretesség/frivolitás dialektika teszi a karaktereke minden esetben sajátosan ellenállhatatlanná. Williams frivolitása a szexben és a küzdelemben nem zárják ki egymást, lelkiismeretessége a „gettókkal” kapcsolatosan, a faji egyenlőség iránti mély elköteleződése, továbbá társai felé megnyilvánuló kedvessége mind azon tulajdonságok mátrixa, melyek tragikus halálához vezetnek. Ezzel szemben Roper számára szerencsejátékbeli frivolitása és szarkasztikus személyi-

sége csupán mélyen konfliktusos morális érzékének álcája (amit Han „nagyszerűségnek” titulál). Ennek a realizálódása az a motívum, amit Han hoz fel, miszerint van „egy határ, amit [Roper] nem lép át”. Ez akkor kerül először előtérbe, amikor Han első ízben próbálja átállítani Ropert, majd ismét, amikor megpróbálja kényszeríteni, hogy Lee ellen küzdjön.



Roper (John Saxon) és Han (Kien Shih) *A sárkány közbelépben*

Lee karakterizációjára tovább lépve, Bowman üdvözlendő lépést tesz előre, maga mögött hagyva Teo elfogult és pontatlan elgondolását, miszerint Lee az ideológiailag meghatározott „ázsiaiságnak” lenne az alárendelt jelölője. Egy filozófiai gondolkodásmód előtérbe helyezésével és azzal, hogy rámutat a két sztereotipikus reprezentáció, az „Orientális Másik” és Lee morálisan és misztikusan töltött Shaolin bosszúállója közötti összeegyeztethetlenségére, Bowman végül visszalép egyet Lee-re egy relativisztikus kontextust erőltetve, bezárva ezzel „a nyugati szimbolikus rendbe”. Míg Teo szolidaritása Lee-vel mint a pozitív kínai nacionalizmus indítványozójával arra vezette, hogy negatív képet formáljon a „nyugati filmkészítőkről”, akik állítólagosan összeesküdtek annak érdekében, hogy kioltsák Lee ázsiai harcos potenciálját, Bowman „objektívebben” Said-féle orientalista tudatlansággal vádolja azokat a filmkészítőket, akik ideológiai bábokként, tehetetlenül favorizálták a sztereotípiákat és rasszista egyszerűsítéseket az összetett faj/kultúra-kapcsolatrendszerrel szemben. Míg Bowman helyesen tagadja a Teo által implikált rosszindulatú szándékokat, gyakorlatilag ezzel Foucault módjára elveti magát az intencionalitást is. Bowman nem helyezi *A sárkány közbelép*et a megfelelő történeti kontextusba, és nem kutatja a gyártási folyamatokat és azokat a meglátásokat, ahogyan Lee, Clouse és az eredeti forgatókönyvíró, Michael Allin szer-

vezte a karaktereket egymáshoz, valamint a narratívához viszonyítva, ami nagyon más konklúziókat eredményezne és sok karakterre is teljesen más fényt vetne.⁴³

Bármennyire is azt állítja, hogy képes „felfedezni” korábban „zárt” „szövegeket”, ez a zombiszerű szocio-strukturalista perspektíva, ami kitart a filmelemzésben, gyorsabban és alaposabban zárja le az interpretációt, mint sok más modell, így át kell alakítani, ha hasznos akar lenni a harcművészeti mozi számára. Mérföldkövet jelentő kritikájában, ami az ilyen ideológiai analíziseket illeti, Carroll az ellen a mozi elemző, egyetlen érdeklődésükben „az ideológia filmbéli működését azonosító” tudósok közötti konszenzus ellen érvel, mely szerint az ideológia egy „mindenható erő, aminek szorításából nincs menekvés” (*Mystifying Movies*, 87-89), vagy hogy acélosabb (és átlátszóbb) szorításából csak az elmélet és az *elméletírók* szabadíthatják ki.⁴⁴ Az elmélet/elméletíró felértékelődése a művészettel/művésszel szemben talán az akadémiai sárkányölők ideológia fölött aratott győzelmének tűnhet, ám ez csupán pirruszi győzelem, ami csak az önhitt tudásnak hoz hasznot, és nem az elfeledett filmi szövegnek, melynek eredménye a mozi művészetének leértékelése és a mozi mint művészeti forma kannibalizálása, ami nem valami ünneplésre méltó győzelem.

V. KONKLÚZIÓ: POÉTIKAI ALAPELVEK

E rövid metakritikai tanulmány folytán remélhetőleg kellőképpen azonosítottuk a filmértelmezés néhány csapdáját, hogy azok figyelmeztető jelzésként szolgáljanak azon tudósok számára, akik az egyes filmek értelmezésén keresztül minden bizonnyal előre kívánják mozdítani a harcművészet-kutatás vállalkozását. A filmelemzés a filmtudományok legkitartóbb hagyománya, és nem is fog eltűnni egyhamar (nem is kell). De ha a cél a harcművészeti mozi lenyűgöző választékának mélyebb megértése, a jelenlegi szűk

⁴³ Ahhoz hasonlóan, ahogy Teo munkásságában is nyilvánvaló a fejlődés, Bowman munkája sem stagnál. Összehasonlítva a *Theorizing Bruce Lee*-ben olvasható néhány egyszerűbb olvasatot a *Beyond Bruce Lee*-ben kifejtett részletesebb elemzésekkel, világossá válnak a film és a kultúratudományok közötti sokkal dialektikusabb kapcsolat előnyei. Továbbá a „kulturális fordítás” fogalma, amit a *Beyond Bruce Lee*-ben vet fel és dolgoz ki, Bowman talán legtermékenyebb értelmező eszköze, amit a *Theorizing Bruce Lee* óta használt, és az a munkásság, ami ebből származik, talán az egyik legtermékenyebb talaj, amin a film és a kultúratudományok között és azon túl dolgozó kutatók továbbgondolhatják általában véve a harcművészeti mozi, konkrétan pedig Bruce Lee filmjeinek megértését és értékelését.

⁴⁴ A film ideológiájának pragmatikusabb megközelítését lásd: Carroll, „Film, Rhetoric, and Ideology.”

értelmezési területnek jelentősen szélesednie kell, és azokat az elméleti és vizsgálati módszereket, amelyek régóta irányítják a filmtudományt, dialektikus vizsgálatnak kell alávetni, nehogy a már most is sziklaszilárd ortodoxia az elpusztíthatatlanságig megkövüljön. A kultúratudományi intervenciónak köszönhetően a filmtudósok megismerheték az ideológia félelmetes csapdáit, de az azóta eltelt évek során ez az intervenció egy „leüledett dogma” rétegeit hagyta maga után, ami eleve kizárja azt a rendes elméleti tevékenységet, melyet leginkább úgy lehetne definiálni, mint „amellett való elköteleződést, hogy a következtetés és a bizonyítás elérhető legjobb kánonjait használjuk a felmerülő kérdés(ek) megválaszolására”, melynek standardja „meg kell egyezzen a legszigorúbb filozófiai érvelésével, történeti argumentumával, valamint szociológiai, gazdasági és kritikai vizsgálatával, amit csak találni lehet a filmtudományokban vagy máshol” (Bordwell, in *Post-Theory*, xiv).

Bruce Lee Jeet Kun Dojának szellemében ezen alapelvek nem írják elő az elfogadható autoritások listáját, vagy zárnak ki különböző értelmezési módszertanokat *a priori*. Ellenkezőleg, ezek az alapelvek arra készítetik a tudósokat, hogy úgy közelítsék meg kutatási projektjeiket, hogy „nem előre kitaposott utakat követnek”, hogy józanul és nyitottan alkalmazzák a meglévő módszertanokat, csak „azt használják, ami hasznos”, és „dobják ki, ami használhatatlan” az adott elemzett film alapos történeti, kulturális, szerzői és műfaji kontextusában. Bowman megfigyelései a tudományos mindentudás lehetetlenségéről Robin Wood megjegyzéseit visszhangozzák „Ideology, Genre, Auteur” című tanulmányából, ahol megjegyzi, hogy minden diszciplína minden elméletének „pozíciójából adódóan megvan a saját érvénye – amely érvény függ e pozíciótól, és korlátozza is az”. Ez azzal a vággyal jár együtt, hogy a tudósok „képesek legyenek minden egyes elmélet felfedezéseire és adott felfogásaira támaszkodni anélkül, hogy kizárólagosan egy mellett köteleződnének el”.⁴⁵ Gyakran kritizálták idealizmusuk miatt, és Wood el is ismerte, hogy ezt a kritikai ideált „nem könnyű elérni, és már maga a próbálkozás is mindenféle problémát idéz elő” (uo. 288), de az a félelem, hogy problémákba ütközhetünk, nem lehet elegendő ok arra, hogy elkerüljük annak a fajta „szintetikus kritikának” a keresését, amit Wood megálmodott. Valójában azt is mondhatnánk, hogy ha csupán egyetlen összefoglaló célja lenne a harcművészet-kutatás inter-/alterdiszciplináris erőfeszítéseinek, akkor az az lenne, hogy minden diszciplínából ér-

⁴⁵ Robin Wood, „Ideology, Genre, Auteur”, in *Hitchcock's Films Revisited*, Revised Edition (New York: Columbia University Press, 2002), 288.

kező tudósnak törekednie kell erre a szintetikus ideálra azzal a deklarált szándékkal, hogy a tudományos kutatás ezen kérdéseivel dialektikus módon foglalkozzon.

Bár jelen tanulmány igyekezett kiemelni az olyan tudósok interpretációs modelljeiben található hiányosságokat, amilyen Teo és Bowman, ez nem azt jelenti, hogy az ő munkájuk ne volna hasznos. Bowman Bruce Lee-ről szóló munkáját a filmtudomány kiegészítéseként tartja számon. De ha megfontoltan felidézzük az olyan korábbi vizsgálatokat, amelyek általában véve a harcművészeti mozival, szűkebb értelemben pedig Lee-vel foglalkoznak, azzal a dialektikus erőfeszítéssel, hogy kiemeljük az elégtelenségeket a múlt tudósainak történeti és/vagy elméleti érvelésében, vagy hogy olyan érdekesítő ötletekre építsünk, amelyeket még nem veséztek ki a harcművészet-kutatás területén, akkor Bowman nem is annyira kiegészíti a filmtudományt, mint inkább kihívás elé állítja. Annak, hogy az elmúlt néhány évtizedben a kultúratudományi intervenciónak köszönhetően az akció- és harcművészeti filmek „alsóbb” rétegei kerültek be az ideológiai filmértelmezés horizontjába, az az oka, hogy a filmtudományi közösség keményvonalas elitista álláspontja az „agyatlan akciófilmekkel” szemben elbátortalanította a filmtudósokat, hogy komolyan foglalkozzanak az akciófilmekkel vagy annak bármely szegletével, beleértve a harcművészeti mozit is – hacsak nem azzal a szándékkal teszik mindezt, hogy bizonyítsák, miért nem szabad a filmtudósoknak az ilyen „alsóbbrendű” filmekkel foglalatostkodniuk. Volt olyan filmtudós, aki képes volt ignorálni ezt az impliciten ideologikus figyelmeztetést, de ezeket a hangokat elfojtotta az akcióellenes retorika volumene, és az akcióról szóló tudományos művek silánysága megerősítette a más területről érkezőket, hogy átvegyék e filmtudományi tétlenséget.

Csak mert kihívást állítanak a filmtudomány elé, az olyan tudósok, mint Bowman, még nem az ellenség. A diszciplinaritás kérdése, amivel a filmtudománynak szembe kell néznie a kultúratudományi intervenció folyamányaként, „nem identitás vagy konvergencia” kérdése, hanem egy „direkt szembenállás”, amit „konceptuálisan hozzáadhunk ahhoz a közösen osztott meggyőződéshez, hogy mit lehet megkövetelni” magától a filmtudománytól⁴⁶. Tom Gunning óva intette a tudósokat attól, hogy a polemikus elméleti háborúskodást „a halott ló ütlegeléséből származó megszállott és valószínűleg nekrofil örömmé alakítsák” (Gunning, in Carroll, „Film in the Age of Postmodernism”, xiii); helyette a tudósoknak meg kell próbálniuk fenntartani a törékeny kapcsolatot

⁴⁶ Alain Badiou, *Deleuze: The Clamor of Being*, ford. Louise Burchill (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000), 4.

egyik oldalról az egyes filmek esztétikai és narratív vizsgálata, másik oldalról pedig ezeknek a különböző kulturális diskurzusokban elfoglalt helyének vizsgálata között. Ahogy Gunning megerősíti, „a szigorú textuális vizsgálat alapvetően fontos a film társadalomtörténeti szempontjából”, ugyanakkor „annak megértése, hogyan kapcsolódik a film egy kultúra jelölőrendszereihez, szintén szükséges az alapos textuális vizsgálat-hoz” (Gunning, *D.W. Griffith*, 11). Röviden, amint azt Lee helyesen megjegyezte, „nincs olyan, hogy egy totalitás hatékony szegmense”.⁴⁷

A kihívás a filmtudomány elméleti háborúiból ismert „nagy, klasszikus ellentmondások újraélesztésére”, mégpedig úgy, hogy az ne hasonlítson se a „zárt, önmagába merülő veszekedésre, se a kicsinyes »vitákra«, és ehelyett sokkal inkább hasonlítson olyan „erőteljes ellentétekre, amelyek egyenesen az *érzékeny contra* céloznak, ahol a különböző fogalmi kreációk elválnak egymástól” (Badiou, *Deleuze*, 5), egy olyan kihívást jelent a filmtudomány számára a nagy filozófiai inspirációk szellemében, amely a diszciplína történetének legproduktívabb intellektuális vizsgálatait is táplálta, és így az a kérdés maradt, hogy vajon a filmtudomány felnő-e ehhez a kihíváshoz. Carroll előrejelzését felidézve a „harcművészeti mozi poétikája” – amely dialektikusan foglalkozik saját előfeltevéseivel, logikus érvelésen alapul, szigorú történeti és kulturális vizsgálat-tal támogatja magát, más diszciplínák vizsgálati megközelítéseinek sokaságával foglalkozik, és ami a legfontosabb, a harcművészet és a mozi nagyrebecsülése és tisztelete táplálja – jó irányba indíthatja el a harcművészet-kutatást a filmtudományt újra beindító folyamatban, és példája lehet az elkötelezett, dialektikus alterdiszciplinaritásnak a humántudományok területén. Nem lehet megjósolni, mi fog történni.

Fordította: Dragon Zoltán

A fordítást ellenőrizte: Fogarasi György

⁴⁷ Lee, in John Little, *Bruce Lee: A Warrior's Journey* (Chicago: Contemporary, 2001), 91.

HIVATKOZOTT MŰVEK

- Anderson, Aaron. „Action in Motion: Kinesthesia in Martial Arts Films.” *Jump Cut* 42 (1998): 1-11. <http://www.ejumpcut.org/archive/onlinessays/JC42folder/anderson2/index.html>
- Andrew, Dudley. „The Core and the Flow of Film Studies.” *Critical Inquiry* 35.4 (2009): 879-915.
- Arnheim, Rudolf (2006 [1935]), „The Film Critic of Tomorrow”. In *American Movie Critics*, szerkesztette Phillip Lopate. New York: The Library of America, 90-95.
- Badiou, Alain. *Deleuze: The Clamor of Being*, fordította L. Burchill. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
- Balio, T., szerk. *The American Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.
- Balio, T. *United Artists. Volume 1, 1919-1950: The Company Built by the Stars*. Madison: University of Wisconsin Press, 2009.
- – –. *United Artists, Volume 2, 1951-1978: The Company That Changed the Film Industry*. Madison: University of Wisconsin Press, 2009.
- Barrowman, Kyle. „Bruce Lee: Authorship, Ideology, and Film Studies”. *Offscreen* 16:6 (2012). http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/bruce_lee_authorship_part_1/.
- – –. „Blockbuster Ideology: Steven Seagal and the Legacy of Action Cinema.” *Offscreen* 17:4 (2013). http://www.offscreen.com/index.php/pages/essays/blockbuster_ideology_part_1/
- – –. „Beyond Bruce Lee: Or How Paul Bowman Never Learned to Stop Worrying and Love the Movies.” *Senses of Cinema* 67 (2013). <http://sensesofcinema.com/2013/book-reviews/beyond-bruce-lee-or-how-paul-bowman-never-learned-to-stop-worrying-and-love-the-movies/>.
- Bellour, Raymond. *The Analysis of Film*, szerkesztette Constance Penley. Bloomington: Indiana University Press, 2000.
- Bordwell, David. *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- – –. „Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory.” In *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, szerkesztette David Bordwell és Noël Carroll. Madison: University of Wisconsin Press, 1996. 3-36.

- . „Aesthetics in Action: Kung Fu, Gunplay, and Cinematic Expression.” In *Poetics of Cinema*. New York: Routledge, 2008. 395-411.
- . „Richness through Imperfection: King Hu and the Glimpse.” In *Poetics of Cinema*. London, New York: Routledge, 2008. 413-30.
- . *Planet Hong Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.
- . „Film and the Historical Return.” *David Bordwell’s Website on Cinema* (2005). <http://www.davidbordwell.net/essays/return.php>.
- Bowman, Paul. „Enter The Žižekian: Bruce Lee, Martial Arts, and the Problem of Knowledge.” *EnterText* 6:2 (2006). <https://www.brunel.ac.uk/creative-writing/research/entertext/documents/entertext061/ET61Wux1BowmanED.pdf>
- . *Deconstructing Popular Culture*. London: Palgrave, 2008.
- . *Theorizing Bruce Lee: Film-Fantasy-Fighting-Philosophy*. Amsterdam: Rodopi, 2010.
- . *Beyond Bruce Lee: Chasing the Dragon through Film, Philosophy, and Popular Culture*. London: Wallflower Press, 2013.
- . „Martial Arts Studies and the Disciplines.” (2014). <http://martialartsstudies.blogspot.co.uk/2014/03/martial-arts-studies-and-disciplines.html>
- Britton, Andrew. „The Ideology of Screen.” In *Britton on Film: The Complete Film Criticism of Andrew Britton*, szerkesztette Barry Keith Grant. Detroit: Wayne State University Press, 2009. 394-434.
- Browne, Nick „The Spectator-in-the-Text: The Rhetoric of *Stagecoach*.” In *Film Theory & Criticism*, szerkesztette Leo Braudy és Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 2009 (7. kiad.). 125-40.
- Cadbury, William. *Film Criticism: A Counter Theory*. Ames: Iowa State University Press, 1982.
- Carroll, Noël. „Toward a Theory of Film Editing.” In *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996. 403-19.
- . „Film in the Age of Postmodernism.” In *Interpreting the Moving Image*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998.
- . *Mystifying Movies: Fads & Fallacies in Contemporary Film Theory*. New York: Columbia University Press, 1988.
- . „Cognitivism, Contemporary Film Theory, and Method.” In *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press, 1996. 321-35.
- . „Film, Rhetoric, and Ideology.” In *Theorizing the Moving Image*. Cambridge University Press, 1996. 275-89.

- — —. „Film, Attention, and Communication: A Naturalistic Account.” In *Engaging the Moving Image*. London: Yale University Press, 2003. 10-58.
- — —. „Moving Images – Cinematic Sequencing and Narration.” In *The Philosophy of Motion Pictures*. Malden: Blackwell, 2008. 116-46.
- Cavell, Stanley. „The Availability of Wittgenstein’s Later Philosophy.” In *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press, 2002 (frissített kiadás). 44-72.
- Critchley, Simon. „Foreword: Why Žižek Must Be Defended” In *The Truth of Žižek*, szerkesztette Paul Bowman és Richard Stamp. London: Continuum, 2007. xi-xvi.
- Croombs, Matthew. „Pasts and Futures of 1970s Film Theory.” *Scope* 20 (June 2011). <http://www.scope.nottingham.ac.uk/article.php?issue=20&id=1305>
- Crowther, Paul. „Defining Art, Defending the Canon, Contesting Culture.” *British Journal of Aesthetics* 44.4 (2004): 361-77.
- Glaessner, Verina. *Kung Fu: Cinema of Vengeance*. London: Lorimer, 1974.
- Gomery, Douglas. *The Coming of Sound: A History*, New York: Routledge, 2004.
- — —. *The Hollywood Studio System: A History*. London: BFI, 2008.
- — —. *Shared Pleasures*. Madison: University of Wisconsin Press, 1992.
- Gunning, Tom. „The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator, and the Avant-Garde.” *Wide Angle* (Fall 1986): 63-70.
- — —. „An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator.” In *Film Theory & Criticism*, szerkesztette Leo Braudy és Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 2009. 736-50.
- — —. *D.W. Griffith & the Origins of American Narrative Film*. Urbana: University of Illinois Press, 1991.
- — —. „Foreword: Through Carroll’s Looking Glass of Criticism.” In Noël Carroll, *Interpreting the Moving Image*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1998. xi-xviii.
- Harman, Gilbert. „Semiotics and the Cinema: Metz and Wollen.” In *Film Theory & Criticism*, szerkesztette Leo Braudy és Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 2009. 78-86.
- Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*. Berkeley: University of California Press, 1977.
- Hunt, Leon. *Kung Fu Cult Masters: From Bruce Lee to Crouching Tiger*. London: Wallflower Press, 2003.
- Knapp, Laurence F. *Directed by Clint Eastwood*. Jefferson: McFarland, 1996.

- – –. „Brian De Palma: Authorship as Survival.” Ph.D. értekezés. Northwestern University, 2005.
- Lemaire, Anika. *Jacques Lacan*. London: Routledge, 1977.
- Little, John. *Bruce Lee: A Warrior’s Journey*. Chicago: Contemporary, 2001.
- Lovejoy, Cassandra. „Deleuze and World Cinemas by David Martin-Jones.” *Senses of Cinema* 65 (2012). <http://sensesofcinema.com/2012/book-reviews/deleuze-and-world-cinemas-by-david-martin-jones/>.
- McGowan, Todd. *The Real Gaze: Film Theory after Lacan*. Albany: State University of New York Press, 2007.
- Metz, Christian. *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Fordította Bertrand Augst. Chicago: University of Chicago Press, 1990.
- Mintz, Marilyn D. *The Martial Arts Film*. New Jersey: A.S. Barnes, 1978.
- Morris, Meaghan. „Transnational Imagination in Action Cinema: Hong Kong and the Making of a Global Popular Culture.” *Inter-Asia Cultural Studies* 5:2 (2004): 181-99.
- – –. „Introduction: Hong Kong Connections.” In *Hong Kong Connections: Transnational Imagination in Action Cinema*, szerkesztette Meaghan Morris, Siu Li és Stephen Ching-kiu. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005. 1-18.
- Naremore, James. „Authorship and the Cultural Politics of Film Criticism.” *Film Quarterly* 44.1 (1990): 14-22.
- – –. „Authorship.” In *A Companion to Film Theory*, szerkesztette Toby Miller és Robert Stam. Massachusetts: Blackwell, 1999. 9-24.
- O’Brien, Harvey. *Action Movies: The Cinema of Striking Back*. London: Wallflower Press, 2012.
- Prince, Stephen. „The Discourse of Pictures: Iconicity and Film Studies.” In *Film Theory & Criticism*, szerkesztette Leo Braudy és Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 2009. 87-105.
- Rodowick, D. N. *The Crisis of Political Modernism: Criticism and Ideology in Contemporary Film Theory*. Urbana: University of Illinois Press, 1988.
- – –. „An Elegy for Theory.” *October* 122 (2007): 91-109.
- – –. „The Value of Being Disagreeable.” *Critical Inquiry* 39.3 (2013): 592-613.
- – –. *Elegy for Theory*. Cambridge: Harvard University Press, 2013.
- Rothman, William. „Against *The System of the Suture*.” In *Film Theory & Criticism*, szerkesztette Leo Braudy és Marshall Cohen. Oxford: Oxford University Press, 2009. 118-24.

- Saunders, Dave. *Arnold: Schwarzenegger and the Movies*. London: I.B. Tauris, 2009.
- Tasker, Yvonne. *Spectacular Bodies: Gender, Genre, and the Action Cinema*. London: Routledge, 1993.
- Teo, Stephen. *Hong Kong Cinema: The Extra Dimensions*. London: BFI, 1997.
- — —. *Chinese Martial Arts Cinema: The Wuxia Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2009.
- Todorov, Tzvetan. *Theories of the Symbol*. Ithaca: Cornell University Press, 1982.
- Wollen, Peter. *Signs and Meaning in the Cinema*. 5. ed. London: BFI, 2013.
- Wood, Robin. „Ideology, Genre, Auteur.” In *Hitchcock’s Films Revisited*. Revised Edition, New York: Columbia University Press, 2002.
- — —. „Hawks De-Wollenized.” In *Personal Views*. Revised Edition. Detroit: Wayne State University Press, 2006. 233-51.
- Žižek, Slavoj. *The Sublime Object of Ideology*. London: Verso, 2009. 2. kiad.
- — —. *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences*. New York: Routledge, 2012.

[A fordítás alapja: Kyle Barrowman, „No Way as Way: Towards a Poetics of Martial Arts Cinema”, *JOMEC Journal – Journalism, Media and Cultural Studies* (June 2014), <https://jomec.cardiffuniversitypress.org/articles/abstract/10.18573/j.2014.10263/>]