



Leslie Cheung og Tony Leung i Wong Kar-wais *Happy Together* (1997)

# Made in Hong Kong

- En introduktion til Østens Hollywood

af *Tanja Richter*

Mærket 'Made in Hong Kong' er lig med discount for mange mennesker. På mange måder opfører Hong Kong sig da også som filmkulturens svar på Netto. Hong Kong masseproducerer film og leverer 'varen', der i øvrigt ikke altid er af bedste kvalitet og holdbarhed. Filmfabrikken spytter cirka 150 film ud om året, som eksporteres i en lind strøm til Taiwan, Singapore, Malaysia, Thailand,

Philippinerne, Sydkorea, Japan, vestlige Chinatowns og sidst men ikke mindst til Folkerepublikken Kina. Således placerer Hong Kong sig som verdens tredje største filmindustri, næst efter Hollywood og Bombay. Slapstick, action, kung-fu og komedier. Masseproduceret, højtbelagt underholdning i overhalingsbanen.

Men den tidligere kronkolonis filmkultur er også ekstremt rummelig. Den inde-



holder både det værste skidt og det fineste kanel. Udover at producere forældede Bruce Lee-efterligninger og hårdtslående B-film udklækker filmbyen også instruktører, der siden midten af 1990'erne har fået auteur-status i verdensfilmens pantheon. En filmmager som Wong Kar-wai får screenings i musealt regi og blev kåret som bedste instruktør ved filmfestivalen i Cannes i 1997. Også instruktøren Stanley Kwan markerede sig internationalt med spøgelsesfilmen *Rouge* (1989) og med dokudramaet *Actress - Centre Stage* (1989), der vandt priser i Berlin, Chicago, Taiwan og Hong Kong.

At reducere Hong Kong-film til én genre er altså en grov forenkling. Alligevel forsøger artiklen her at indkredse de helt overordnede fællestræk, der som en fin og organisk hinde binder film fra Hong Kong sammen. Artiklen vil påpege karaktertræk ved Hong Kongs filmkultur, som netop kan beskrives med begreber som rummelighed, ekstremitet, grænseoverskridelse og krydsning.

## Hong Kong som filmæstetisk losseplads. Lidt historie

My movies were always entertainment. I'm here to make people happy. Good action, good music, good picture. Still good. How do you call it good? Nobody can tell. Good becomes what the box office does. It's the only way to measure.

Run Run Shaw

Hong Kong har aldrig lukreret på statslig filmstøtte. I modsætning til Folkerepublikken og Taiwan, hvis filmproduktion er henholdsvis statskontrolleret og statsstøttet, har Hong Kongs filmproducenter altid arbejdet på rent kommercielle betingelser.

I 1930'erne forbød det højreorienterede nationalistparti dekadente genrer som

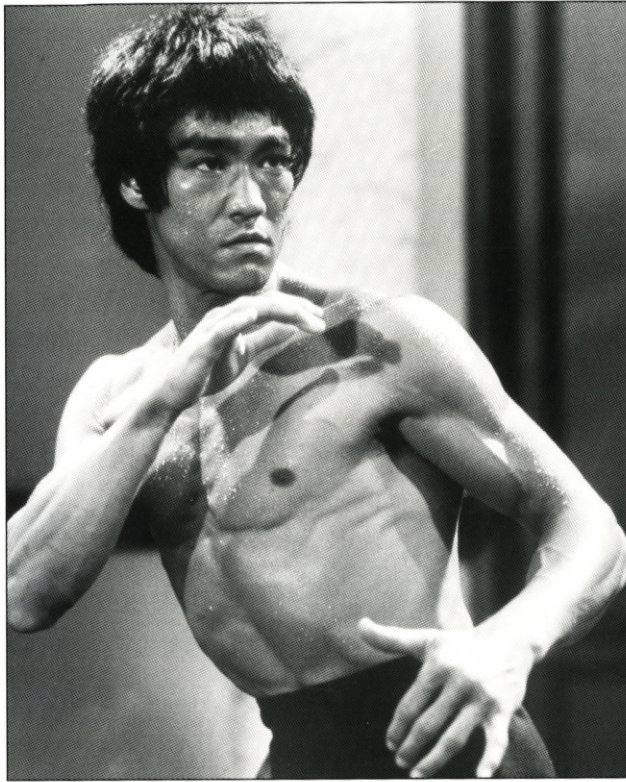
spøgelsesfilm og sværdheltdramaer i moderlandet Kina. Samtidig angreb japanerne i 1937. Det førte til, at en række instruktører fra fastlandet flygtede til Hong Kong. Entreprenører og pengemænd - specielt fra Shanghai - øjnede chancen for at spinde guld på de levende billeder i den britiske kronkoloni, der ikke var underlagt moderlandets strenge censur.

Da kommunistpartiet overtog magten i Kina (1949), tiltrak kronkolonien endnu en flygtningestrøm. Nye filmkræfter profiterede af Hong Kongs begrænsede censur, lempelige skatter og billige jord. I 1950'erne producerede omkring 50 små og middelstore selskaber 150-170 film om året. De dominerende genrer var familiemelodramaet, den kantonesiske sværdheltefilm og kung fu-filmen.

I samme periode etablerede Shaw brødrene sig i Hong Kong. Shaw brødrene, hvis imperium havde forgreninger i Thailand, Malaysia, Singapore og Taiwan, byggede en kæmpe filmby med 10 studier, 16 udendørssets, tre dubbing studios, filmlaboratorier, skuespillerskole, sovesale og 1500 skuespillere på fast kontrakt. Shaws underholdnings-imperium havde udgangspunkt i biografledet. Herved sikrede det sig en tæt tilknytning til publikum og deres smag. Imperiets kontrol over hele processen fra produktion til konsumtion og afsætning (den vertikale integration) gjorde, at de udviklede en egentlig behovsorienteret, kommerciel filmindustri.

Nogle af de kendteste instruktører, der var tilknyttet Shaw, var Li Hanxiang og den legendariske King Hu, som er tilbagevendende inspirationskilde for nye generationer. Shaw specialiserede sig i mandarin-sprogede sværdheltefilm; en genre inden for hvilken de producerede 50 spillefilm om året. Kreativt omregnet betyder





Kung fu-stjernen Bruce Lee i *Enter the Dragon* (Robert Clouse, 1973)

det, at Shaw skabte en ny kung fu-film hver 7. dag.

Det uafhængige produktionsselskab Golden Harvest gav Shaw konkurrence til strengen, da fænomenet Bruce Lee blev lanceret. Kung fu-stjernen, der havde kultstatus i 1970erne og introducerede Østens Hollywood i Vesten, lavede kun tre film: *The Big Boss* (1971), *Fist of Fury* (1972) og *The Way of the Dragon* (1972). Filmene var hævn dramaer med et nationalistisk touch. Bruce Lees succes må først og fremmest tilskrives hans egen personlighed på film. Han havde en aggressiv udstråling, som især blev udtrykt igennem hans stålblik, hvis dyriske intensitet gav ham en filmhistorisk position som den kinesiske Clint Eastwood. Og så var der

hans kampkunst. Bruce Lee havde sit eget kampsystem, Jeet kun do, og når han udøvede sin kampkunst på film, var scenerne klippet i stilstand og ikke i bevægelsen. Således kunne unge teenage-drenge verden over se, hvor dygtig Bruce Lee egentlig var til at svinge en natiago og lave et flyvende cirkelspark. Efter Bruce Lee (også kaldet 'Dragen') masseproducerede Hong Kong en fænomenal mængde kung fu-film. Disse film blev døbt 'chop sockies' i USA.

I midten af 70erne var Hong Kongs filmproduktion stagneret i kølvandet på Bruce Lees succes. På dette tidspunkt overskyggede kung fu-filmen alle andre genrer som musicalen, det tragiske melodrama og eventyrfilmen. Og efter at over 50 Bruce Lee-kloner havde prøvet lykken med frit fortolkede kunstnernavne som Bruce Le, Bruce Li, Bronson Lee - you name it - virkede den endeløse gentagelse af kung fu-filmens 'ung mand slår på tæven' drænende og dræbende for Hong Kongs filmproduktioner. De mange nybølge-instruktører, som debuterede i 1979, var således et kærkomment frisk pust for en filmindustri, der kørte i tomgang.

Nybølgen var ikke fra starten en homogen gruppe, som arbejdede sammen ud fra et vedtaget manifest. Alligevel har nybølge-folkene nogle fællestræk, som gør, at vi kan se dem som en gruppe. I modsætning til den ældre generation, der var emigreret eller flygtet fra Folkerepublikken, havde nybølge-instruktørerne en lokal bevidsthed. Instruktørerne var vokset op i metropolen Hong Kong, de var en del af byens internationale puls. De fleste var ikke i besiddelse af en personlig hukommelse om et liv og en hverdag i moderlandet, der med sin agrare kultur og sit lukkede politiske system adskilte sig fra milli-



onbyens højkapitalistiske leveform. Samtidig var mange af de unge nybølgeinstruktører uddannet i USA, Canada eller England. De var bekendt med et internationalt og vestligt orienteret filmvokabular, der påvirkede og inspirerede instruktørernes filmiske udtryk, som var mere kosmopolitisk og mere sammensat.

De nye instruktører var mere stilistisk bevidste - de begyndte at tænke i bevægeligt kamera og i en friere redigeringsteknik, hvor handlingen ikke kun udspillede sig foran kameraet, men også var et produkt af mere sofistikerede montageformer og teknikker inden for post-produktion. Ved at kombinere en forbedret teknik med en ny æstetik pustede nybølgeinstruktørerne nyt liv i allerede etablerede genrer. For eksempel revitaliserede Tsui Hark den klassiske spøgelsesfortælling med *A Chinese Ghost Story* (1987), mens John Woo i *A Better Tomorrow* (1986) kombinerede det tragiske melodrama og den japanske yakuza-film. Herved konstituerede han en ny genre (ballistic ballets), der var et produkt og en nytænkning af Hong Kong-industriens filmiske bagage.

Nybølgeinstruktørerne, der havde Hong Kong og ikke Folkerepublikken som deres ballast, lavede film, som udviste social bevidsthed, og som beskæftigede sig med nutidige problemer. Nogle film behandlede metaforisk det politiske spændingsforhold mellem Folkerepublikken og Hong Kong (Ann Huis *Boat People*, 1980, Tsui Harks *Dangerous Encounter*, 1980). Andre undersøgte det sociale og kulturelle betingede skel mellem Folkerepublikkens traditioner og Hong Kong som historieløs og moderne metropol (Yim Hos *Homecoming*, 1984, og Johnny Maks *Long Arm of the Law*, 1984). Temaer som national identitet, tab af traditionen og det personlige følelsesliv blev indkredset gennem

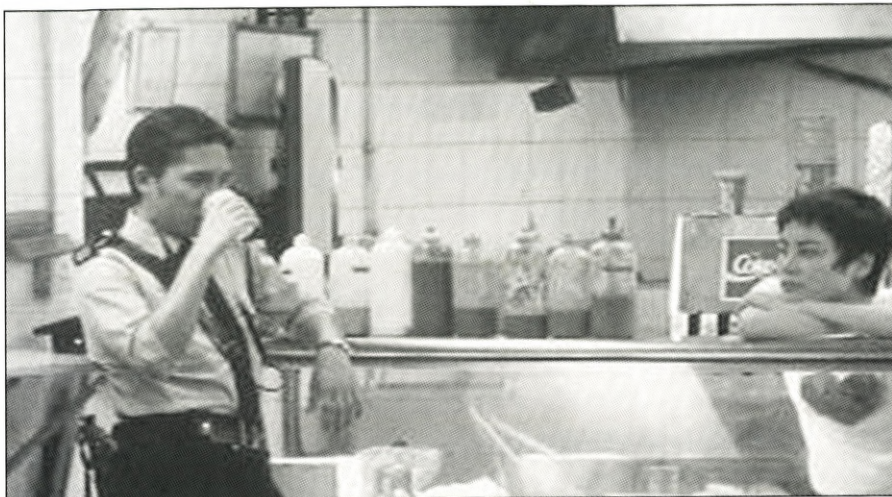
ungdomsfilm, crime thrillers, familiemelodramaer, immigrationsfilm osv. Hong Kong lavede ikke mere ren slapstick-underholdning, men nu også seriøse værker af høj kvalitet.

**Bad Taste og High Art.** Hong Kongs filmkultur er kendetegnet ved en ekstrem rummelighed, som sætter vores vestlige forsøg på at opløse skellet mellem god og dårlig smag, mellem høj- og lavkultur i velfortjent perspektiv. Der er plads til lowbudget og helt exceptionel bad taste. Men Hong Kong har også instruktører, som jonglerer med æstetisk og narrativt ambitiøse projekter, der er i fuld øjenhøjde med de mest kunstnerisk vellykkede film inden for vores europæiske filmtradition.

Som eksempler på den dårlige smag har vi de såkaldte kategori 3-film. Film som *Chinese Torture Chamber* (1994) og *The Ebola Syndrome* (1996) viser grafisk udpenslede scener med kopulation, bizar dyreseks, kannibalisme, kastration, tortur-scener og børnemishandling. Disse film udpensler grader af perversion og ekstremisme, hvor hverken Dalis og Buñuels andalusiske hund eller John Waters' lyserøde flamingoer rigtigt kan være med.

I den anden, kunstnerisk ambitiøse ende har vi for eksempel instruktøren Wong Kar-wai, der blev varmt modtaget i Vesten som 'en ægte auteur'. Instruktøren har skabt mesterværker som *Ashes of Time* (1994), *Fallen Angels* (1995) og *Chungking Express* (1996), hvis filmsprog er avantgardistisk, og hvis fortælletråde er ekstremt komplekse. Samtidig udviser Wong Kar-wai og fotografen Christopher Doyle en billedæstetisk sensitivitet, der kan sammenlignes med Kieslowskis visuelle poesi. Men selv om Wong Kar-wais billeddigte virker som kunstprojekter på underskuds-





Tony Leung og Faye Wong i Wong Kar-wais *Chungking Express* (1996)

garanti, er de faktisk selvfinansierede film, som får premiere i almindelige biografteatre.

Det interessante i denne sammenhæng er ikke blot, at Hong Kongs filmkultur levner plads til såvel den gode som den dårlige smag. Det tankevækkende er, at begge filmiske formater er inkorporeret i den kommercielle filmindustri og klarer sig dér. Selv om kategori 3-filmene er forbudt for unge under 18 år, får de vel at mærke premiere på helt almindelig vis. Også en instruktør som Wong Kar-wai startede sin karriere inden for tv-underholdningsbranchen og arbejder inden for box-officetallenes parameter. De Hong Kong-film, der virker grænsesøgende, eksperimenterende eller kunstneriske på os, er altså ikke skabt som visuelle modstykker til den masseproducerede populærfilm eller som extra-features til den etablerede filmindustri. Hverken den nybølge-lignende art-film eller det pornografiske voldsværk er alternativer til den etablerede filmkultur, men helt integrerede dele af denne.

**Skønhedsdronninger og kantonesiske popsangere.** Folkerepublikken har givet

Hong Kong tilnavnet 'Dong Fang HaoLaiwu' - Østens Hollywood. De to filmkulturer har da også visse ligheder med hinanden. Ligesom Hollywoods oligarkisk styrede studier arbejder Hong Kongs ditto med stjerne- og genresystemet. Kendte navne og kønne ansigter sælger billetter. Divaer som Maggie Cheung (*Comrades - Almost a Love Story*, 1996) og Michelle Yeoh (*Tomorrow Never Dies*, 1997) var skønhedsdronninger, før de blev filmskuespillere, og krydsbefrugtningerne mellem filmbranchen og den kantonesiske pop-scene er mange. Andy Lau (*The Tigers*, 1991), Leslie Cheung (*He's a Woman, She's a Man*, 1994), Takeshi Kaneshiro (*Chungking Express*, 1994) og Charlie Young (*Green Snake*, 1993) er prominente skuespillere og sælger samtidig albums i millionoplag. Hele filmindustrien er således krydslinket til et enormt udenomsfilmisk medieunivers, som skaber og vedligeholder idolerne med pladeudgivelser, nyheder og sladder.

**Operation Rip-Off.** Hvad genrer angår, koger producenterne suppe på gamle filmformater, som har vist sig at appellere

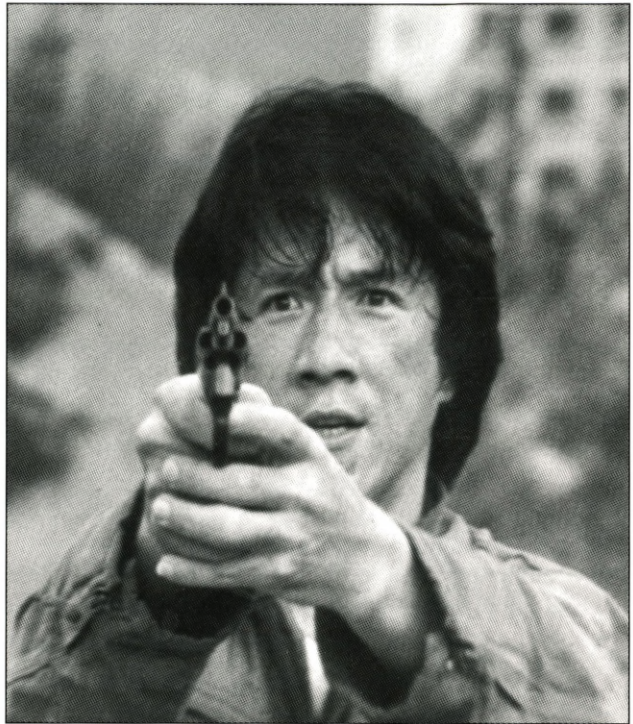


bredt. Der tilsættes nogle berømte navne, og vupti: så har man et velanrettet gangsterdrama, en spiselig komedie, en urban culture film, en spøgelsesfortælling eller en martial arts-film.

Typisk rækker Hong Kongs filmfolk ud efter amerikanske blockbusters for at få inspiration og producerer så deres egne lokale versioner ud fra det amerikanske forbillede. Således blev *Silence of the Lambs* med psykologen Hannibal the Cannibal til en Hong Kong-film med den lidet selvhøjtidelige titel *Dr. Lamb* (1992). Hong Kong har sin egen *Pretty Woman*, sin egen *Liar-Liar* og sin lokale *Nikita*; en ikke særlig kreativ form for genbrug, som vi også finder i USA.

Som sædvanlig går Hong Kong dog lidt længere end USA, der ellers presser citronen, når det gælder om at malke en succes. Det er set mange gange, at amerikanere følger op på en succes med en to'er. Men publikum bliver ofte 'metaltrætte' med treere, og firere er privilegier, som nærmest kun *Alien*, *Lethal Weapon* og *Batman* kan bryste sig af. I Hong Kong derimod fremstiller man uden at blinke to'ere, treere, firere, femmere og seksere samt et utal af billigere plagiater (jvf. *Once Upon a Time in China*). Et andet ekstremt eksempel på genbrug er filmen *The True Story of Wong Fei Hong* (1949), der blev til i alt 99 spillefilm om den sydkinesiske folkehelt fra Qing-dynasiets tid. Vel at mærke med skuespilleren Kwan Tak Hing som hovedrolleindehaver i samtlige film.

Hong Kongs kommercielle filmindustri henter således frit inspiration fra både Øst og Vest. Herved er Hong Kong-filmene exceptionelt eklektiske og muterede produkter, der for så vidt er præcise afspejlinger af byens egen unikke status som overgang og transit mellem østlig og vestlig kultur og levevis.



Jackie Chan i karakteristisk positur

### Jackie Chan - Østens Buster Keaton

The thing about my movies, you don't have to understand the dialogue to understand them. So all over Asia, people go see them. [...] When you make a movie you get Oscar, O.K. Very difficult. But when you make one movie around the world everyone wants to see it, it's more difficult than to get Oscar.

Jackie Chan

Når man arbejder med film, som skal appellere bredt og internationalt, er det nærliggende at gribe til midler, som nemt forstås på tværs af forskellige kulturer. Derfor har Hong Kongs filmkultur en meget umiddelbar og visuel tilgang til det at fortælle og formidle en handling. I utallige kung fu-film, sværdheltdramaer og triadehistorier udfolder handlingen sig gennem konkret action, og plottet er bygget



op omkring fysisk bevægelse. Disse film er ikke båret af en gængs narrativ konstruktion. Det væsentlige er ikke historien eller plottet, men koreografien, stilen og stunts'ene. Et tydeligt eksempel på den fysiske film finder vi hos kung fu-kloven Jackie Chan.

Fremdriften i hans værker er den umiddelbare visuelle payback i form af kropslige udfoldelser. Seerne taber næse og mund, når Jackie hænger ud af helikoptere, slæbes efter lastbiler, falder ned fra højhuse. Vi trækker os fysisk sammen, når actionmanden brænder sig på kogende te, propper sig med chili-frugter og spytter dem ud i øjnene på sine forfølgere. Eller brækker ben og får hjernerystelse i fraklippene. I Jackie Chans film bliver historien uvæsentlig og nærmest bare en undskyldning for at vise noget andet.

Herved ligner denne type film stumfilmen. Stumfilm uden billeder er 'ingen-ting' akkompagneret af klaverspil. På samme måde fortælles Jackie Chan-filmene også gennem rent visuelle, kropslige udfoldelser, hvis ligheder med Buster Keatons akrobatiske krumspring er slående. Hvor seeren kan følge med i handlingen i traditionelle amerikanske film og soap operas blot ved at høre dialogen og talen, er billederne det bærende fortællende element i Jackie Chans film, ligesom de selvsagt var i stumfilmen.

Hong Kong-filmen i almindelighed og Jackie Chans film i særdeleshed er også i familie med musicalen, som med jævne mellemrum sætter handlingen på stand by til fordel for indslag med sang og dans. I øvrigt virker sammenligningen med musicalen naturlig, når man samtidig husker på, at Jackie Chan ligesom andre store Hong Kong-stjerner (Sammo Hung, Kwan Tak Hing) er uddannet ved den klassiske Peking Opera.

**Den følelsesmæssige punch-line.** Jackie Chans film taler som mange andre Hong Kong-film direkte til følelserne og aktiverer en umiddelbar emotionel reaktion hos deres publikum, det være sig væmmelse, angst, latter eller medfølelse. Hyppigt forekommende følelsesmæssige punchlines er også et træk, der går igen i snart sagt alle Hong Kong-film. Derfor virker værkerne ofte overdoseret melodramatiske.

Når helten dør en heroisk og tragisk død, aktiveres følelserne hos seeren (*A Better Tomorrow*, 1987). Når den hårdkogte Chow Yun Fat med et maskingevær i den ene hånd og en hob af forfølgere i hælene alligevel tager sig tid til at redde en lille frottéomsvøbt baby, opstår der en følelsesmæssig reaktion hos seeren (*Hard-boiled*, 1992). Herved får filmene en "umiddelbarhed", som sandsynligvis er med til at gøre værkerne eksporterbare på tværs af nationale skel.

Egentlig er den melodramatiske tilgang til filmmediet noget, der også kendetegner mange amerikanske action-film. Men der er gradforskelle. I Hong Kong-filmen skrives de følelsesmæssige højdepunkter med både kursiv og fed. En Hong Kong-film svømmer over med close-ups, frysnings, step-framing, tintning og slow-motion. Herved understreger Hong Kong-filmen en situations følelsesmæssige kvaliteter i ekstremt stilbevidst grad. Den reducerer ikke de emotionelt aktiverende temaer og de stærke filmiske virkemidler til en spændingsopbyggende start-scene, et intenst klimaks og en heroisk slutning, som vi generelt finder det i den amerikanske action-film. Hong Kong-filmen spiller løbende op til beskueren for at fremprovokere en kropslig eller følelsesmæssig reaktion.

Den fysisk-sanselige, den visuelle og følelsesaktiverende tilgang til filmformidling



udmønter sig også i et andet typisk træk ved Hong Kongs filmtradition. Hangen til at dyrke alt det, der ligger under bæltet. Helt gennemsnitlige film som *Dragon Inn* (1990) handler om kromutteren, der koger suppe på sine gæster, og *The Blade* (1996) viser scener, hvor en hest får revet sin ene hov af, hvor en hund bliver klippet af en rævesaks, og hvor hovedpersonen mister hele sin arm til forfølgerens sabel. Disse eksempler, der er to ud af mange, ekspliciterer en morbide, fysisk smerte, som beskueren kan lade sig forbløffes af eller væmmes over.

Enhver gennemsnitlig Hong Kong-film har også en toilet-scene eller en brækscene. Opkast, onani-scener, afførings-scener og tvangsmæssig fødeindtagelse er gennemgående eksempler på, hvordan Hong Kong-filmene afprøver kroppens grænser og skillelinjen mellem udvendighed og indvendighed på en grænseoverskridende måde. Selv om Vesten er kommet på banen med den filmhistoriske penetrations-scene i *Idioterne* (1998) og onani-scenen i den oscarnominerede *American Beauty* (1999), er Hong Kong-filmen alligevel tankevækkende explicit og excessiv.

Samtidig tematiserer Hong Kong-filmene gennem sin dyrkelse af bad taste en række kropserfaringer, som alle kan forstå og forholde sig til. Herved adskiller Hong Kong-filmene sig fra Folkerepublikkens film, der - ihvertfald fra 5. generation og tilbage - kræver et større forhåndskendskab til nyere kinesisk historie og politik samt indsigt i den konfucianske morallære for at blive ordentligt forstået (jvf. *En by ved navn Hibiscus*, 1984, *Farvel min konkubine*, 1993, og *Børnenes konge*, 1988). Hvor Folkerepublikken har en lang tradition for at belære, oplyse eller propagandere med sine film, er Hong Kongs mission at skabe solid underholdning for masserne.

## Hong Kong - mellem kapitalisme og kommunisme

In Hong Kong, we just see ourselves as a mirror reflecting different aspects of the environment around us.

Tsui Hark

Som nævnt i indledningen er Hong Kongs filmkultur kendetegnet ved træk som rummelighed, ekstremitet, grænseoverskridelse og krydsning. Filmindustrien indeholder alle variationer inden for den gode og den dårlige smag. Den opererer med ekstremitet og grænseoverskridelse på flere planer; både i sin accelererede og frenetiske måde at producere og reproducere enorme mængder levende billeder på (det filmindustrielle plan), i sin overdrevne brug af hyperæstetiske virkemidler (det filmæstetiske plan) og i sin hyppige anvendelse af tabubelagte emner (det tematiske-indholdsmæssige plan). Hong Kongs filmkultur kan også beskrives som tilpassningsdygtig. Filmene appellerer på tværs af kulturer, fordi de opererer med de mest basale fællesnævner.

At Hong Kongs filmkultur afspejler den tidligere kronkoloni selv, kommer vel ikke bag på nogen. Byen, den fysiske og sociale ramme for filmindustrien, udgør et ekstremt stykke kultur og historie, en exceptionel bastard, skabt af østlige og vestlige forudsætninger og omstændigheder. I løbet af sin under 200 år gamle historie har byen været under indflydelse af imperialismen, højkapitalisme og kommunisme. Siden 1841 er Hong Kong gået fra at være en ubetydelig fiskerlandsby til at være verdens 11. største handelsnation - vel at mærke med et indbyggertal på 5 millioner mennesker vertikalt stablet på et areal, der svarer til Lollands. Sidst har Hong Kong fået status som en del af det kommunistiske Kina under det modsætningsfyldte



slogan: "ét-land-to-systemer." Hong Kongs turbulente historie og drastiske statusskift gør, at det ikke virker overraskende, at byens filmindustri har udviklet sig til at være en eklektisk, muteret krydsning, der er grænseoverskridende og ekstrem i sin karakter.

**Hong Kong goes Hollywood.** I 25 år var Hong Kong det eneste kommercielle filmsted, hvis lokale filmproduktioner tiltrak flere biografgængere end de store importerede Hollywood-film. I slutningen af 80'erne var 73 % af de film, som blev vist i byens 90 biografteatre, produceret lokalt. Ann Huis *Boat People* (1982) overgik *E.T.* i box office indtægter, Tsui Harks *A Chinese Ghost Story 2* (1987) blev set af flere end *Batman*, og John Woos *Once a Thief* (1991) udkonkurrerede *Terminator 2*. I slutningen af 1980'erne købte Hong Kongs indbyggere i gennemsnit 12 biografbilletter om året og placerede sig herved som en af verdens mest biografgående befolkninger.

Dette billede har dog ændret sig siden midten af 1990'erne. De lokalt-producerede film har tabt seere til amerikanske storfilm, til satellit-tv, hjemmevideo og til den i Asien udbredte forlystelse kaldet karaoke. Hong Kongs filmseere har åbenbart ændret vaner, smag og krav, som ikke længere honoreres af den lokale industri. I 1996 var kun 54 % af de viste film produceret i Hong Kong. Og selv om det procenttal kunne gøre mange europæiske filmlande misundelige, vidner det alligevel om et drastisk fald af lokale tilhængere.

Til gengæld har Hong Kong fået aktier i det internationale filmmarked. Årene op til den højkapitalistiske kronkolonis tilbagevenden til moderlandet Kina, forsøgte mange instruktører, skuespillere og stuntmen at slå igennem i drømmefabrikken

Hollywood. Jackie Chan fik sit gennembrud med *Rumble in The Bronx* (1995) og cementerede sit navn med *Rush Hour* (1998). Jet Lee gjorde sig som sidespar-kende superskurk i *Lethal Weapon 4* (1998, *Dødbringende Våben 4*), Pierce Brosnan fik værdigt modspil af Michelle Yeoh som den latex-klædte James Bond-pige i *Tomorrow Never Dies* (1997). Chow Yun Fat spiller sammen med Jodie Foster i *Anna and the King* (1999, *Anna og Kongen*). Derudover har John Woo, Ringo Lam og Tsui Hark alle haft deres (mere eller mindre succesfulde) Hollywooddebut med skuespilleren Jean-Claude van Damme.

Hvad Hong Kong har tabt lokalt, har filmkulturen altså vundet internationalt, idet Vesten siden slutningen af 1980'erne og starten af 1990'erne er begyndt at vise Hong Kong-filmene opmærksomhed. På festivalerne, i de små biografteatre, på boghylderne og i universiteternes auditorier. Vestens interesse for Hong Kong-filmene var måske ikke kun forårsaget af de dygtige nybølge-instruktørers debut. Den kan også forklares ved kronkoloniens prekære politiske status, som en højkapitalistisk koloni, der skulle overdrages til et kommunistisk Kina i 1997. Siden Margaret Thatcher begyndte forhandlingerne med Deng Xiaopeng og underskrev The Sino-British Joint Declaration i 1984, holdt Vesten vejret og ventede spændt på konsekvenserne af overdragelsen. Jeg tror, man fastfros filmkulturen i opslagsværker, bøger og forelæsningsrækker for på den måde at viderebringe noget, der måske snart ville forsvinde på grund af kommunismens lave tolerancetærskel over for personlig skabertrang og vestlig teknologi. Man gisnede om, hvordan - og i hvor høj grad - Folkerepublikken ville holde sit løfte om et-land-to-systemer de følgende 50



år. Ville rædslerne fra Massakren på Den Himmelske Freds Plads (1989) gentage sig?

Hong Kongs instruktører, som aldrig har haft tradition for at påtage sig en kritisk rolle i forhold til politisk betændte områder eller uretfærdigheder, tilpassede sig den nye situation. Nogle drog til Hollywood, andre producerede film målrettet til det potentielt enorme folkerepublikanske marked. Umiddelbart efter overdragelsen viste det sig, at Hong Kongs indlemmelse i Moderlandet foregik mindre dramatisk og mere smertefrit end forventet. Så smertefrit, at Vesten ikke rigtig

har fundet tilstrækkeligt konflikstof i at dække Macaus lignende indlemmelse i moderlandet i 1999.

Sådan som situationen ser ud i Hong Kong nu, er det således ikke udslag i Folkerepublikkens kommunistiske politik, der synes at afgøre filmindustriens fremtid. For øjeblikket virker det som om det er industriens egen evne til at tilpasse sig markeds kræfter, ændrede publikumsvaner og nye teknologier, der afgør hvilken vægtsklasse industrien skal gøre sig gældende i som lokal og international entertainer.