

PREDELOVANJE VZHODNE AZIJE, HOLLYWOODSKO IZKORIŠČANJE ZUNANJIH VIROV



Ringu

Infernal Affairs

The Eye

gary xu

Nedavni blagajniški uspeh filma *Zamera* (*The Grudge*, 2004) je nastopil nepričakovano. Kljub skromnim ocenam večine pomembnejših filmskih kritikov je film v času premierne prikazovanja med vikendom od 22. do 25. oktobra 2004 zasedel prvo mesto na lestvici števila prodanih vstopnic. Še presenetljiveje je, da je na vrhu lestvice obiskovanosti ostal tudi naslednji vikend, ko je premiero doživel silno pričakovani in obče hvaljeni *Ray* (2004, Taylor Hackford). V štirih tednih predvajanja je film *Zamera* zaslužil 99 milijonov dolarjev in z vsoto močno presegel stroške ustvarjanja, ki so znašali 10 milijonov dolarjev. Film, nastal v koprodukciji Roya Leeja, je sledil formuli donosnosti, vpeljeni s filmom, pod katerega se je Lee prvič podpisal kot producent, filmom *Krog* (*The Ring*, 2002): japonsko uspešnico, ki so jo s hollywoodsko zasedbo predelali v *mainstreamovsko* grozljivko, ocenjeno s PG-13. Film *Zamera*, ki ga je režiral Takashi Shimizu in v njem igra Sarah Michelle Gellar, je predelava filmov *Ju-on: The Grudge* (2002–2003), serije japonskih trilerjev, narejene naravnost za na video, ki jo je razvil Shimizu. *Krog*, v katerem v glavni vlogi nastopi Naomi Watts, je predelava japonskega filma *Ringu* (1998), ki ga je režiral Hideo Nakata.

Roy Lee je v svojem pohodu po hollywoodski hierarhiji odkril film *Ringu* in ga pozneje predstavil produkciji DreamWorks, ki je pristala na to, da bo od Hideo Nakate za 1.2 milijona dolarjev odkupila pravice za predelavo. Predelava, ki jo je režiral Gore Verbinski, je DreamWorks stala še 40 milijonov dolarjev, kar je mogočna vsota za kakršenkoli vzhodnoazijski film, a majhen denar v primerjavi z značilno ceno hollywoodskih poletnih uspešnic, ki stanejo od 100 do 250 milijonov dolarjev. Film se je izkazal za izjemen uspeh, saj je zbral 130 milijonov dolarjev doma in 230 milijonov po svetu.

Ironično je *Ringu*, najdonosnejši japonski film, na Japonskem ustvaril 6.6 milijonov dolarjev, medtem ko je njegova predelava *Krog* prinesla 8.3 milijone dolarjev samo v prvih dveh tednih na japonskem trgu¹. Z

uspehom filma *Krog* je Roy Lee pridobil takojšnjo verodostojnost, katere posledica je serija predelav, ki temeljijo na vzhodnoazijskih filmih. Hideo Nakata je nadaljeval svoj pohod po Hollywoodu, po njegovih filmih so posneli še dva: *Dark Water* (2002, Japonska; 2004, ZDA) in *Chaos* (1999, Japonska; 2003, ZDA). Povabili so ga tudi, da režira *Krog 2*, nadaljevanje filma *Krog*. Skupno število predelav vzhodnoazijskih filmov, posnetih v Hollywoodu, je osupljivo: *Shall We Dance?* (1997, Japonska; 2004, ZDA); *My Sassy Girl* (2001, Koreja; v produkciji, ZDA); *My Wife is a Gangster* (2001, Koreja; v produkciji, ZDA); *Infernal Affairs* (Hong Kong, 2001; v produkciji, ZDA) in *The Eye* (Hong Kong, 2003; v produkciji, ZDA). Večino teh filmov je produciral ali jih producira Roy Lee, zdaj z ustreznim vzdevkom "kralj predelav".

Hollywood že dolgo ustvarja predelave tujih komercialnih uspešnic. Do zdaj so predelave večinoma temeljile na evropskih filmih, a med njimi najdemo tudi vzhodnoazijske primere. Po filmu *Sedem samurajev* (Shichinin no samurai, 1954) Akira Kurosawe, na primer, so posneli vestern *Sedem veličastnih* (*The Magnificent Seven*, 1960, John Sturges). A nobeden izmed prejšnjih trendov filmskih predelav se ne more kosati s sedanjo modo predelav vzhodnoazijskih filmov – ne v obsegu, ne v intenzivnosti, ne v publiciteti in tudi ne v dobičku. Obstaja več tolmačenj tega fenomena, a vsa je mogoče spodbijati. Nekateri trend predelav pripisujejo bogati vzhodnoazijski tradiciji nadnaravnega, kakršna je predstavljena v zbirki japonskih kratkih zgodb iz 18. stoletja *Ugetsu Monogatari* (*Tales of Moonlight and Rain*); del zbirke je postal osnova za priznan film *Kwaidan*, ki ga je leta 1964 posnel Masaki Kobayashi. Res je, obstaja določena avra v japonski fikciji in filmih o duhovih, polnih zamer žensk do moških, ki so jih zapustili ali jim storili krivico. Drugače kakor večina zahodnjaških zgodb o duhovih, ki si prizadevajo izzvati trenutke šoka in neškodljivega srha, so japonske zgodbe o duhovih na-

ravnane k temu, da avro zavlaučujejo, ji dovolijo, da počasi pronica ali da dobesedno preganja gledalce, prej kakor da bi jih šokirale ali pretresle. A obstaja še druga plat sodobnih japonskih filmov o duhovih. Kakor John Chua večje izpostavi v svoji doktorski disertaciji o grozljivkah kot žanru, je *Ringu* primeren za predelavo že zato, ker vsebuje amerikanizirane značilnosti: ameriški predmestni življenjski slog, odločno, a vendar ranljivo žensko – "zadnje preostalo dekle", nedvoumno seksualnost in srhljivo, a nepretečo grozo. Te značilnosti so ustrezale zahtevam DreamWorks, da bi iz *Kroga* naredili profitabilen film, ocenjen s PG-13 namesto z R, ki je skorajda sinonim za polom pri blagajniškem izkupičku. Chua nadaljuje, da je *Ringu* Hidea Nakate že sam predelava verzije filma iz leta 1995, ki je veliko bolj temačna, grozljiva in seksualno dvoumna. Največja razlika je v spolni identiteti duha: Sadako – žrtev, ki je postala duh in ubija tiste, ki so videli njeno prikazen – se v prvotni zgodbi izkaže za hermafrodita. Duh postane, ko jo neki zdravnik posili in zatem umori, ker odkrije njeno dvojno seksualnost. Prvotna zgodba napeljuje tudi na to, da Sadako telepatsko spodbudi svojega posiljevalca, da jo ubije, kar je pretežavna, če ne že politično nekorektna ideja za v ameriške zgodbe. Odkrita seksualna dvoumnost in erotično nasilje, ki sta v romanu in na platnu v prvi filmski adaptaciji risana sorazmerno nazorno v flashbackih, bi bila za *mainstreamovsko* ameriško občinstvo vse preveč živopisna².

Brez dvoumnosti, naj bo ta psihološka ali seksualna, ne bi bilo avre. Konec koncev je avra nekaj, česar sodobna racionalnost ne more zlahka obvladati ali pojasniti – nekaj, kar lahko nejasno čutimo, a le stežka lociramo ali identificiramo³. Če v japonskih filmih o duhovih zares obstaja "avra", je v predelavah Hidea Nakate in Takashija Shimizuja zavestno prečiščena. V tem pogledu je bil *Ringu* hollywoodiziran, še preden je bil predelan v *Krog*.

Ker sedanji trend predelav ne zaobjema le žanra grozljivke, temveč tudi komedije in akcijske filme, je povezava med vzhodnoazijsko nadnaravno avro in uspehom predelav še dodatno sporna. Nekateri so fenomen poskusili tolmačiti drugače. Marc Cousins, na primer, trdi, da se je umetnost komercialnega filma v rokah vzhodnoazijskih učencev Hollywooda izpopolnila: filmi *Dark Water*, *The Eye* in *Krog* so – tudi s tem, da so jih v ZDA posodobili – oslabili Hoolywood, saj so ga premagali v njegovi lastni igri. Odkrili so nove, spretne, domiselne načine ustvarjanja tistega, kar so producenti v južni Kaliforniji dovrševali celo stoletje: pretresanja živčnega sestava gledalcev⁴.

"Novi, domiselni" načini, ki jih Cousins omenja, so počasno grajenje napetosti, nakazovanje nevidene groze in bolj evokativna uporaba zvoka. Cousins ima prav, ko pravi, da sedanjega trenda predelav ne smemo razumeti kot osamljen pojav: vzhodnoazijsko ustvarjalno posnemanje Hollywooda temelji na dolgi vzhodnoazijski zgodovini filmskih industrij, katerih zbirka talentov in umetniških izrazov je končno priznana in dostopna.

A moramo omeniti, da je v Cousinsovemu navdušenju nad nedavnim uspehom vzhodnoazijskega filma opaziti močan orientalizem. "Vsi izdelki nedavnega novega vala azijskega filma," pojasnjuje Cousins, "so izjemno dekorirani, podobni tapiserijam, s poudarkom na nadrobnostih, vizualni površini, barvah in vzorcih ter osredotočeni na žensko ali na poženščenega moškega"⁵. Cousins ima v mislih filme, kakor so *Heroj* (Hero, 2002, Zhang Yimou) in *Hiša letečih bodal* (The House of Flying Daggers, 2004, Zhang), 2046 (2004, Wong Kar-wai) in *Nobody Knows* (2004, Kore-eda Hirokazu). Po Cousinsu ti filmi razkrivajo kolektivno "azijsko estetiko" – eksotično, erotično, feminilno, zapeljivo, dekorativno – zaradi katere so azijski filmi privlačni za ameriško občinstvo, naj bodo v severni Ameriki prikazani neposredno ali kot predelave. Verjetno lahko najdemo svetlejšo plat Cousinsove trditve, če poudarimo, da privlačnost "azijske estetike", paradoksalno, razkrije hollywoodskemu filmu svojstveno rasno/seksualno diskriminacijo in tendenco po "ekstotificiranju" druge. A kritika hollywoodske strategije "podrugačenja" le okrepi in potrdi Cousinsovo posploševanje, ki že samo po sebi ne drži. Azijski film ni izključno ženski. Zadostuje omeniti stoicizem Takeshija Kitana, "estetiko nasilja" Johna Wooja, hladnokrvnost Chow Yun-fata z njegovim *trademark* imidžem rokovanja pištole, Hou Hsiao-hsienovo možato junaštvo in Jiang Wenovo čaščenje revolucionarne vzvišenosti. Ti režiserji in igralci so nastopili v Hollywoodu ali postali ljubljenci filmskih festivalov. Bi lahko, sledeč posploševalni logiki Cousinsa, rekli, da so Hollywood ali celotno zahodno kinematografijo maskulinizirali vzhodnoazijski filmi?

V Cousinsovemu argumentu najdemo še eno bistveno težavo: o popularnih vzhodnoazijskih filmih in njihovih hollywoodskih predelavah govori nediskriminatorno, medtem ko razlike med dvema modeloma filmov ne bi mogle biti večje. V vzhodnoazijskih filmih nastopajo zvezde, ki govorijo v svojih domačih jezikih. Zaradi potrebnega podnaslavljanja so ti filmi v angleško govorečih državah omejeni na prikazovanje v art kinih, z le redkimi izjemami, kakor so *Prežeči tiger, skriti zmaj* (Crouching Tiger, Hidden Dragon, 2000, Ang Lee), *Heroj in Zatoichi* (2003) Takeshija Kitana⁶. Predelave, po drugi strani, se zanašajo na hollywoodske zvezdniške moči in večinoma na belopolte igralke in igralce – na primer Naomi Watts (*Krog*), Sarah Michelle Gellar (*Zamera*), Richard Gere, Jennifer Lopez (*Zaplešiva*) in Brad Pitt (*Infernal Affairs*) –, ki govorijo angleško in se udobno mudijo v ameriških ali amerikaniziranih vzhodnoazijskih okoljih. Najbolj ironično razporeditev najdemo v filmu *Zamera*, v katerem – kljub temu, da se dogaja na Japonskem – kot izseljena ameriška socialna delavka nastopi Sarah Michelle Gellar, ki jo poznamo iz nanizanke *Izganjalka vampirjev* (Buffy the Vampire Slayer). Film bi lahko in bi moral na neki način raziskovati kulturne napetosti, ki jih v Tokiu doživljajo Zahodnjaki – podobne tistim, ki jih opisuje film *Zgubljeno s prevodom* (Lost in Translation, 2003, Sofia Coppola), a režiser preprosto zamenja glavni lik Japonke z Američanko in se ob tem jasno zaveda, da sta belopolti obraz in filmska persona Gellarjeve več ko dovolj, da bo film v severni Ameriki sprejet. Roy Lee mi je povedal, da je Andy Lau (hongkongška megazvezda, ki je v prvotnem *Infernal Affairs* odigral glavno vlogo) želel igrati v predelavi filma – četudi v povsem stranski vlogi –, a azijskega obraza preprosto ni bilo mogoče umestiti v prizore z bostonsko mafijo⁷. Ne smemo spregledati prehoda v narodnostnem sestavu, ki se zgodi od originala do predelave. Temu prehodu sta blizu etnično stereotipiziranje in redukcija realne multi-etnične Amerike v mono-etnično filmsko fantazijo. Predelavi ni podvržena le zgodba, temveč tudi narodnostni sestav. Medtem ko so originali zvesti etničnim specifikam, pa čeprav hollywoodizirani, so reprezentacije, predelave, povsem neprizanesljive do prvotne etnične grude in tako postanejo izključno produkt hollywoodske homogenizacije. Predelave torej niso v nikakršni povezavi z nadnaravno avro, dolгим razvojem vzhodnoazijskega filma ali s posebno "azijsko" estetiko, ki temelji na kulturnih in etničnih specifikah.

Na vprašanje še vedno nimamo odgovora: zakaj so predelave vzhodnoazijskih filmov ob prehodu tisočletja postale tako popularen trend? Pogovor z Royem Leejem je obrodil več zanimivih ključev, ki so mi pomagali, da sem končno prišel do zaključka. Prvič, Lee je večkrat omenil, da se za azijske grozljivke ni posebej zanimal. V njih je videl le tržni potencial. Če vzhodnoazijske predelave ne bi bile več dobičkonosne, bi se zlahka poslužil drugih postopkov za svoje filmske produkcije. Drugič, Lee je večkrat poudaril, kako poceni je v vzhodni Aziji snemati filme. Vzhodnoazijski filmarji so bili več ko zadovoljni s prodajo pravic za predelavo filma v Hollywood, saj je vsota, ki so jo plačali hollywoodski studii – četudi majhen delež stroška predelave – najverjetneje povrnila, kar so prvotno porabili za izdelavo filma. Tretjič, Lee se ni kaj prida trudil z iskanjem dobičkonosnih vzhodnoazijskih filmov. Filmu so prišli k njemu: filmarji so mu pošiljali videokasete in ga celo prosili, da prebere njihove scenarije, preden so filme začeli snemati. Torej ne pretiravamo, če rečemo, da imajo mnogi vzhodnoazijski filmi, ki ciljajo na komercialni uspeh, vgrajeno "mentaliteto predelave", ki filme zavestno sodi po hollywoodskem standardu in aktivno izvaja samocenzuro. Četrto, vsi originali Leejevih filmov so bili podvrženi temeljiti preizkušnji na vzhodnoazijskih filmskih trgih – *Ringu*, *Ju-on*, *My Sassy Girl* in *Infernal Affairs* so bili v vzhodni Aziji mega uspešnice. Leejevo zaupanje v preizkusni učinek na vzhodnoazijskih trgih prinese na dan predpostavko, da imata severna Amerika in vzhodna Azija enake vzorce potrošnje. Filmska potrošnja je nekoč sledila enosmerni poti popularnosti: karkoli se je v severni Ameriki izkazalo za uspešno, bi bilo zagotovo dobrodošlo v vzhodni Aziji, če so le dežele svoje trge odprle Hollywoodu. Zdaj, po zaslugi transnacionalizma, se na poti trguje z obeh strani: karkoli se pokaže za uspešno v vzhodni Aziji, bo najverjetneje uspelo v severni Ameriki, če bo le belopolti narodnostni sestav zamenjal prvotnega.

Zdaj, ko smo upoštevali vse pomembne dejavnike, lahko zaključimo, da sedanji trend predelav sovпада z novim statusom vzhodne Azije kot sve-

tovnega produkcijskega središča. Prav kakor računalniški čipi, ploski ekrani, avtomobilski deli, DVD-ji in skoraj ves inventar veleblagovnic vse pogosteje prihajajo iz Kitajske, Tajvana, Južne Koreje in Japonske, tudi filmska industrija počasi, a vztrajno premešča svojo produkcijo v vzhodno Azijo. Opazka nekaterim morda zveni nezaslišano, saj so hollywoodski proizvodi v večini še vedno plod sodelovanja med ameriški korporacijami, režiserji, nastopajočimi in ostalim pomožnim osebjem. A ne smemo pozabiti, da je produkcija filma dolg in zapleten proces. Veliki studio mora začeti z zamisljo, jo najprej razviti v prospekt, ki ga zaupa dragemu scenaristu, ki nato spiše številne verzije scenarija in šele zatem pride scenarij v kolesa produkcije. Ko produkcija dobi zeleno luč, mora biti vse v popolni sinhronosti, da bo film nastal: proračuni, zasedba, snemanje, digitalna obdelava slike, montaža in tako naprej. Majhna napaka na kateremkoli izmed šivov lahko pogubi ves film. Potem sledi preizkušnja filma za trg. S številnih poskusnih projekcij pošiljajo film nazaj v obdelavo, ga nešteto krat spreminjajo, da bi ugodili okusom publike. Potem določijo dan premiere, orkestrirajo oglaševalske kampanje in zaženejo marketinške mašinerije. Ta dolgotrajen in težaven proces masovne industrijske produkcije je vzrok, da nadaljevanja, naj bodo še tako zvođenela v primerjavi s predhodniki, nenehno vzkipevajo iz hollywoodskih tovarn. Zaradi poenostavljenega procesa izdelave je nadaljevanje, ki prinese 100 milijonov dolarjev blagajniškega izkupička, najverjetneje donosnejše in manj tvegano od svojega predhodnika, ki je prinesel 150 milijonov dolarjev. Enako velja za predelave. Zgodba, polna dramatičnih obratov, je pripravljena na oblikovanje v uspešen scenarij; mizanscena je že natančno pripravljena in režiserju predelave ostanejo le neznatne spremembe; in, najpomembnejše, trg je že preizkušen. Predelave so potencialno donosnejše od nadaljevanj, saj nadaljevanja težko izpopolnijo predhodnike, medtem ko predelave, z dodano "hollywoodsko" vrednostjo (kot največjo zaščitno znamko pri filmu), v blagajniškem izkupičku skoraj zagotovo prekosijo originale.

Ustvarjanje predelav je torej hollywoodski način izkoriščanja zunanjih virov. Zunanji viri prevzamejo dela pomožnih producentov, ki so prva sita za scenarije, osebja, vključenega v proces pisanja scenarija, pomožne ekipe, ki skrbijo za različne podrobnosti v toku produkcije, marketinške skupine in, vedno bolj, režiserjev. Prej ali slej bodo sindikati znotraj hollywoodskega sistema uvideli prevzemajočo naravo snemanja predelav. A vsaj zaenkrat je Hollywood zaradi ustvarjanja predelav le še elegantnejši, še močnejši, še učinkovitejši, še bolj donosen in dominanten kakor doslej. Trend je nepreklicen, a dobro zakrinkan. Zakrinkanju trenda dobro služi spremenjen narodnostni ustroj: kakor glamur hollywoodskega zvezdniškega sistema poskrbi, da ljudje pozabijo, da je film velika industrija, belopolti obrazi v predelavah zakrijejo pomemben prispevek vzhodne Azije kot oskrbovalca intenzivnega dela, ki ga ta industrija zahteva.

Naslov filma *Ringu* namiguje na pridobitve in izgube ustvarjanja predelav kot izkoriščanja zunanjih virov. Original, prvotno naslovljen *Ring*, je moral "izvirni" naslov odstopiti svoji predelavi in bil prisiljen za "prvotni" naslov uporabiti japonsko transkripcijo besede "ring". Japonska filmska industrija je morda pridobila na prepoznavnosti in zaslužila majhen delež profita predelave, a pridobitev za "prvotno", ki ga simbolizira črka "u", dodana besedi "ring", je natanko tisto, kar je bilo izgubljeno: prvotni narodnostni sestav, "avra", intelektualna lastnina in identiteta ter zgodovina celotne nacionalne filmske industrije. Se ta "izguba s pridobivanjem" kaj razlikuje od izkoriščanja zunanjih virov v računalniški industriji? Z izkoriščanjem fizičnega dela iz zunanjih virov, na primer dela na področju tehnologije programske opreme, ameriška industrija visokih tehnologij lahko vzdržuje svojo izjemno rast, obenem pa proizvaja nov srednji sloj nemanualnih delavcev v Šanghaju in Kolkati. Kitajski in Indiji je ta vrsta izkoriščanja zunanjih virov močno koristila v pogledih urbanizacije, vesternizacije, izboljšanja življenjskega standarda; a pridobitve ne morejo odtehati izgub: neuspehi pri razvijanju svojih lastnih industrij za programsko opremo in intelektualnih lastnin; zanašanje na ameriško trgovinsko in delovno politiko; in ranljivost v odnosu do visokih cen prepakiranih končnih izdelkov, kakor so Microsoft Windows.

Kaj izkoriščanje zunanjih virov pomeni za vzhodnoazijske nacionalne kinematografije? Sicer je še prezgodaj, da bi napovedali posledice, a neposredni vplivi se že začenejo kazati. Uspeh vzhodnoazijskih filmov v severni Ameriki omogoča Zhangu Yimouju, da nadaljuje z visoko-

proračunskim ustvarjanjem filmov. Njegova zadnja produkcija, film *Hiša letečih bodal*, zopet sodeluje na *mainstreamovskem* ameriškem filmskem trgu. Kot samotna "superzvezda" med kitajskimi filmskimi režiserji se Zhang Yimou približuje statusu "nacionalnega bogastva" – o tem govori tudi dejstvo, da so mu zaupali režijo osemminutnega segmenta zaključne prireditve poletnih olimpijskih iger v Atenah leta 2004 in celotne otvoritvene prireditve poletnih olimpijskih iger v Pekingu leta 2008. Vsekakor hrepeni po kar največji pozornosti Hollywooda, a se mu ni treba zadovoljiti z nizkoporačunskimi in senzacionaliziranimi filmi, ki čakajo na to, da po njih posnamejo predelave. Kot zastavonoša "avtentične nacionalne kulture" bo Zhang Yimou olajšal hollywoodsko izkoriščanje zunanjih virov s privabljanjem in šolanjem talentov za komercialni film. Nedavni uspeh igralka Zhang Ziyi je le eden izmed primerov. Medtem Zhangovi mlajši kolegi, Jiang Wen (*In the Heat of the Sun*; *Devils on the Doorsteps*), Wang Xiaoshuai (*Beijing Bicycle*) in Lou Ye (*Suzhou River*), odkrivajo, da postaja pot umetnosti ustvarjanja filmov vse ožja. S talentom, izkušnjami, razpoznavnostjo imen in s pripravljenostjo na sodelovanje s komercialnim filmom bodo zelo verjetno postali kitajski Hideo Nakata in Takashi Shimizu. Tajvanski Tsai Ming-liang (*Zbogom, Dragon Inn*/Goodbye Dragon Inn) in hongonški Fruit Chan (*Hollywood Hong Kong*), ki prav verjetno ne bosta podlegla hollywoodski homogenizaciji, pa bosta nadaljevala svoj osamljeni in trdi boj. Njuni kolegi, na primer Chen Kuo-fu (*Double Vision*) in Johnny To (*Fulltime Killer*), bodo nedvomno postali zagovorniki hollywoodskega izkoriščanja zunanjih virov. Čeprav se toka hollywoodizacije ne da obrniti nazaj, še lahko pričakujemo nepričakovane izide. Soočeni z bremenom izkoriščanja zunanjih virov, kitajski filmarji vse pogosteje sodelujejo z Japonci in Korejci, da bi ubranili vzhodnoazijsko identiteto. Transvzhodnoazijski film bo čisto mogoče postal zanimiv stranski proizvod nepričakovanega uspeha predelav vzhodnoazijskih filmov. •

Prevedla Varja Močnik

Gary Xu je docent kitajščine, primerjalne književnosti in filmskih študij na Univerzi v Illinoisu.

Opombe:

- Številke so nabrane iz besedila: Tad Friend, "Remake Man: Roy Lee brings Asia to Hollywood, and finds some enemies along the way", *The New Yorker*, 2. junij, 2003
- John Chua, "The Horror, the Horror: The Repetition and Compulsion of a Genre", doktorska disertacija (University of Illinois, 2004)
- Po Walterju Benjaminu ima avra opraviti z neprostovoljnimi spominom, ki izvira iz globokega oceana globoko skritih spominov in se sproži le po čistem naključju; avra temelji tudi na asociacijah, ki "se imajo navado zbirati okrog objekta percepcije", asociacijah, ki hitro izginjajo zaradi perceptive stalnosti mehaničnih umetnosti, ki so jih iznašli ob zori moderne ere. Mehanične umetnosti vključujejo film in fotografijo. Glej Walter Benjamin, *Illuminations* (uredila in uvod napisala Hannah Arendt, prevedel Edmund Jephcott, Schocken Books, New York, 1978, str. 186). Seveda, Benjamin se morda ni povsem zavedal reprezentacijskega potenciala mehaničnih umetnosti. A njegovo razumevanje avre priskrbi ključ za razčlenbo hollywoodskih grozljivk: gledalci kričijo in kukajo skozi prste, ne zato, ker bi strah odzvanjal v njihovih potlačenih strahovih in negotovostih, temveč zato, ker so skrivoma in veselo v zadregi zaradi prenosa njihovega strahu na mehanično plitvost predvidljivosti filma, njegove konvencionalnosti in nedvoumnosti, oropanih avre.
- Mark Cousins, "The Asian Aesthetic", *Prospect*, št. 104, november 2004, str. 2.
- Cousins, "The Asian Aesthetic", str. 4.
- Zaradi razvpitega močnega odpora severnoameriških gledalcev do podnapisov so film *Prežeti tiger, skriti zmaj* najprej predvajali le v art kinih, dokler ni besedno izročilo filma povzdignilo do skoraj kultnega statusa. Saga o filmu *Heroj* ima celo več obratov. Miramax je film v sinhronizirani obliki poskušal dati na trg že leta 2002; promovirati so ga skušali kot "Heroj Jeta Lija". Silno negativni odzivi so Miramax prisilili, da so film dali na trg šele leta 2004. Podnaslovljeni *Heroj* je doživel le delen uspeh. Neki gledalec je svoje razočaranje nad podnaslovljenim filmom oznanil na internetu: "To je najstrašnejši, najbolj trapast in dolgočasen film, kar sem jih videl v svojem življenju. Cel film je podnaslovljen, ker vsi govorijo kitajsko. To niti ni najslabše. Filmu se ne moreš niti posvetiti, ker moraš brati podnapise, da bi zvedel, za kaj v filmu gre." (<http://movies.channel.aol.com/movie/main.adp?tab=reviews&mid=17045>)
- V kitajskem tabloidu je pisalo drugače: Andy Lau je zavrnil ponudbo, da bi nastopil v stranski vlogi v predelavi filma *Infernal Affairs*.