

VINCZE TERÉZ

Gyalogszerrel Tajpejben

Tsai Ming-liang és a „lassú film”

„A mai világban borzasztó élni, én állandóan attól
félek, hogy képtelen leszek tartani a tempót.”
(Tsai Ming-liang)¹

Tsai Ming-liang a kortárs tajvani filmművészet egyik legkiemelkedőbb alakja. Az 1980-as években induló Tajvani Újfilm második hullámához tartozik, amelynek első hullámát olyan – szintén jelentős – alkotók fémjelzik, mint Hou Hsiao-hsien vagy Edward Yang. Tsai első mozifilmjét 1992-ben készítette, majd 1994-ben bemutatott *Éljen a szerelem!* (*Ai qing wan sui*) című második munkájával elnyerte a Velencei Filmfesztivál nagydíját, az Arany Oroszlánt, valamint a filmkritikusok nemzetközi szövetségének (FIPRESCI) díját is. Mostanáig összesen kilenc nagyjátékfilmet rendezett, legutóbbi munkája a 2009-ben bemutatott *Arc* (*Visage*).

Tsai Ming-liang a kortárs nemzetközi filmművészetnek is meghatározó alakja. A napjainkban egyre többet emlegetett és változatos nevekkal illetett filmes irányzat, a „lassú film” (*slow cinema*) vagy „kontemplatív film” (*Contemporary Contemplative Cinema*) egyik fontos képviselője.² Ez az irányzat, úgy tűnik, az 1990-es években kezdett formát ölteni, amikortól egyre több, a nemzetközi filmfesztiválokon sikerrel vetített alkotás rendezője fordult szembe a hagyományos cselekményvezetés és dramaturgia konvencióinak alkalmazásával. Habár az ilyen típusú filmek a filmtörténetben folyamatosan jelen voltak, általában inkább szórványosan tűntek fel mint valamilyen nagyobb irányzat bi-

1 Rehm, Jean-Pierre – Joyard, Olivier – Rivière, Danièle: *Tsai Ming-Liang*, Dis Voir, Paris, 1999, 104. (Saját fordítás; a továbbiakban, ha másképp nincs jelölve, az idézetek a saját fordításaim – V. T.)

2 Az irányzatról hosszabban írtam a következő cikkben: Vincze Teréz: Nézem, érzem. Tarr Béla, a „lassú mozi” és a befogadói folyamat. *Filmszem*, 2012. nyár, 5–33. <http://filmszem.net/archivum/2012-masodik-evfolyam> (utolsó hozzáférés: 2013.05.26.)

zonyos áramlata (például az európai modernizmus minimalista vonulatának bizonyos filmjei, alkotói),³ vagy a lassú film jellegzetességeire igen hasonlító tulajdonságaik alapján bizonyos alkotók munkái hoztak ilyesfajta zárt stílusalakzatokat (a Paul Schrader által megfogalmazott transzcendentális stílus, és az ennek keretében tárgyalt Dreyer, Ozu és Bresson ide sorolható).⁴

A „lassú film” azonban ezúttal úgy tűnik, hogy a korábbi szórványos megjelenések legfontosabb elemeit átvéve, és bátran mondhatjuk: szinte már a végletekig eltúlozva, egy nemzetközi filmművészeti irányzat képét kezdi öltetni, amelyet egyesek szerint érdemes lenne a neorealizmushoz vagy az újhullámhoz hasonlóan átfogó stílusirányzatként értelmezni. Abban konszenzus látszik kialakulni, hogy a tendencia az 1990-es évek elején kezd valóban kirajzolódni, s abban is szinte mindenki egyetért, hogy Tarr Bélának a *Kárhozottól* (1987) kezdődő alkotói korszaka ennek az irányznak nemzetközi viszonylatban is kiemelkedő és meghatározó jelensége.

Az ilyen filmek legfontosabb általános jellemzői között a lassúság mellett rajongói a cselekménymentességet, szótlanságot és elidegenedést tartják a legfontosabbnak;⁵ míg bírálói az apatikus, passzív agresszív jelzőket használják, s azzal vádolják a filmek készítőit, hogy valójában csak a fesztiválok transzcendenciára kiéhezett *cinéphile*-jeinek – a maguk módján ugyancsak konvencionális és sekélyes – kielégítését célozzák.⁶ Az ízlésbeli különbségek ügyében természetesen ebben az esetben sem lehet igazságot tenni, azonban kétségtelen, hogy az ilyen típusú filmek kedvelői – akik azért akadnak szép számmal világszerte – egy bizonyosfajta filmélményre vágynak, mely nem a történetmesélés izgalmát, hanem bizonyosfajta állapotok, érzések megélését próbálja elősegíteni. Ugyanakkor természetesen ahogy vannak rossz akciófilmek, úgy vannak rossz „lassú filmek” is, csak az utóbbi esetben nem biztos, hogy az unalmas címkével egyszerűen elintézhetjük az adott mű leminősítését.

Mindenesetre Tsai Ming-liang filmjeit csak azoknak ajánlhatom, akiktől nem áll távol a meditáció, illetve a kontempláció, s még arra is nyitottak, hogy az efféle gyakorlatokat egy mozgóképek által mediatisztált helyzetben műveljék, azaz ideális eset-

3 A lassú film és a modernista minimalizmus kapcsolatáról lásd: Vincze, i. m. 10–13., a modernista minimalizmusról: Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950–1980*, Palatinus, Budapest, 2005, 160–187.

4 Schrader, Paul: *A transzcendentális stílus a filmben. Ozu, Bresson, Dreyer*, Francia Új Hullám Kiadó, Budapest, 2011. A transzcendentális stílus és a lassú film kapcsolatáról: Vincze, i. m. 13–15.

5 A CCC (Contemporary Contemplative Cinema) tisztelői az interneten a <http://unspokencinema.blogspot.com> oldalon gyűjtik az információkat a témáról.

6 James, Nick: *Passive Agressive. Sight and Sound*, 2010. április, James, Nick: *Being Boring. Sight and Sound*, 2010. július.

ben a mozi sötétjében.⁷ Másrészt pedig Tsai a szó legklasszikusabb, legmélyebb értelmében vett *auteur* (szerző). Egyrészt a szerzői személyesség értelmében: kötődése a saját történeteikhez, a bemutatott szituációkhoz végig nyilvánvaló az életműben. Viszonylag alacsony származásából, a kívülálló pozíciójából (maláj származású, 20 évesen költözött Tajvanra) adódó élményei egyértelműen meghatározzák világát. Másrészt munkái kifejezetten egymásra épülnek, állandó figurák, vissza-visszatérő motívumok, filmekben keresztül folytatódó történetszálak teszik egységesen hőmpölygő folyamává a műveit.⁸

*

Az életmű koherenciájának és organikus felépítésének kifejező lenyomatát találjuk 2012-es, *Gyalogos (Walker)* című 25 perces rövidfilmjében.⁹ A fentebb emlegetett két fontos karakterjegy, a meditatív jelleg és az egységes szerzői életmű szimbólumértékű összefoglalása, Tsai művészetének 25 percbe sűrített metaforája ez a rendkívüli szépségű darab.

Először is a film „arról szól”, hogy egy, a buddhista szerzetesek vörös köpenyét viselő férfi nagyon-nagyon lassan gyalogol Tajpei utcáin. A férfi szinte állni látszik a környezetéhez képest, egy másik időben, a város ritmusától teljesen idegen tempóban, mégis megállíthatatlanul halad. Mintha a rendezőnek a szövegem elején idézett nyilatkozata elevenedne meg: mindig attól fél, hogy nem lesz képes tartani a tempót a mai világban – ez a gyalogos egyszerre e félelmeinek és az azokkal való megküzdés megjelenítésének szép gesztusa. A komótosan, egy meditációs gyakorlatot idézve lépdelő figura egyértelműen Tsai alteregója. Ez a film legvégén egyértelműen bizonyossá is válik azok számára, akik ismerik az életművet – azért csak a végén, mert a lehajtott fejj gyaloglót a filmben általában hátulról vagy oldalról, és viszonylag távolról látjuk, s csak az utolsó képen kapunk egy közelit a szereplő arcáról, s bizonyosodhatunk meg arról, hogy Lee Kang-sheng az. Lee az 1992-es *Neonisten gyermekei (Qing shao nian nuo zha)* óta Tsai valamennyi filmjében szerepel, legtöbbször ő alakítja a főszerepet – amolyan múzsája és alteregója a rendezőnek. A legutóbbi nagyjátékfilmében, az *Arcban* például kifeje-

7 Valószínű, hogy az ilyen típusú filmek élvezeti értékéből sokkal többet von le, ha a kivilágított nappalinkban nézzük, mint ha mondjuk egy 3D-s filmet 2D-ben nézünk meg.

8 Kétségtelen élvezeti többlettel szolgál, ha filmjeit elkészülésük sorrendjében nézzük végig.

9 A film megtekinthető az interneten: <http://vimeo.com/49339358> (utolsó hozzáférés: 2013.05.26.). A modern kor lehetőségeit kihasználva arra ösztönözöm e szöveg olvasóját, hogy a nagy valószínűséggel valahol a keze ügyében található számítógépén keresse fel ezt a linket, és használja bátran ezen írás hyperlinkjeként: „olvassa össze” a mozgóképet a szöveggel.

zetten egy rendezőt alakít, akivel olyan dolgok esnek meg a film-ben, amelyek korábban megestek Tsai-jal a valóságban.¹⁰

A lassúság és a szerzői alteregó motívumán kívül azonban a rövidfilm az életmű további stilisztikai és tematikus jellegze-tességeit is állóképekbe sűríti. A film először is huszonegy, fix kamerával rögzített beállítást tartalmaz, amelyeken szereplőnket gyaloglás közben látjuk. A mozdulatlan kamerával felvett hosz-szubeállítás Tsai stílusának talán egyik legszembetűnőbb jegye. Ez a technika azonban, melyről könnyen belátható, hogy logikus kapcsolatban áll a lassú filmmel, korántsem annyira gyakori még a lassú filmekben sem, mint esetleg gondolhatnánk. James Udden az ázsiai filmről szóló írásában¹¹ hívja fel a figyelmet arra, hogy míg korábban (például Jancsó Miklós vagy Theo Angelopoulos filmjeiben) általános szabálynak látszott, hogy minél hosszabb egy beállítás, annál nagyobb a valószínűsége a kameramozgás-nak a beállítás során, az ázsiai filmben az 1980-as évek közepé-től kialakult egy bizonyos statikus minimalizmus (Hou Hsiao-hsien, Hong Sang-so, Tsai Ming-liang), amely a hosszú beállítást előszeretettel kapcsolja össze a fix kamerapozícióval. Jellemző azonban, hogy a kilencvenes évek második felétől Tsai kivételé-vel eltávolodnak ettől a megoldástól maguk az ázsiai alkotók is.

A Tarr Béla által képviselt „lassú mozi” és a Tsai Ming-liang-féle filmek között az egyik fontos stilisztikai különbség például éppen az, hogy a Tarr-féle majdnem-álló-mozgókép a folyama-tos áramlást és ezáltal valamilyen rejtett összefüggések sugalla-tát fejezi ki, míg a Tsai-féle kimerevített pillanatok, a sztázis ál-lapota általában a profán materialitás és a metaforikus tartalom közötti feszültség felmutatását szolgálják.

Van azonban kettőjük munkásságában egy jellegzetes közös elem is: az eső. Tsai szinte minden filmjében állandóan esik az eső. Vagy ha nem az eső esik, akkor eldugult vízvezetékekből, rejtélyes és megjavíthatatlan csövekből, tapéta mögül és padló alól szivárog, ömlik a víz. Ahogy Tarnál, itt is valamiképpen a romlással, a pusztulással kapcsolódik össze a vízszimbolika. Ugyanakkor fontos, hogy a víz állandó és hangsúlyos jelenléte Tsai filmjeiben a fluiditás, az eltűnés és elmosódás gondolatán keresztül egy igen összetett metaforikus rendszert is létrehoz. *A folyó* (Dong, 1998) című filmjének elemzői a vízszimbolikából többek között Tajvan és Nagy Kína problematikus kapcsolatá-

10 A film első jelenetében a rendezőnek (Lee Kang-sheng) találkozója lenne a tervezett film egyik szereplőjével (Jean-Pierre Léaud) egy kávézóban, de egy félreértés miatt elkerülik egymást. Az eset megtörtént Tsai Ming-liang-gal, amikor az *És ott hány óra van?* (2001) című filmre készültek. Ebben a film-ben Jean-Pierre Léaud egy epizódszerepet alakít. (Tsai Ming-liang: Director's Notes. *What Time Is It There?* DVD, Wellspring Media, New York, 2002.)

11 Udden, James: *The Future of a Luminescent Cloud. Recent Developments in a Pan-Asian Style. Synoptique*, 2005. augusztus 1. http://www.synoptique.ca/core/en/articles/udden_cloud/ (utolsó hozzáférés: 2013.05.26.)

nak metaforáját olvassák ki.¹² Más elemzők első három filmje, az úgynevezett Tajpei Trilógia (*Neonisten gyermekei, Éljen a szerelem!, A folyó*) kapcsán arról beszélnek, hogy a vízszimbolikában a fluiditás, a rombolás/pusztulás és rekonstrukció, a fizikai határok elmosódása és átalakulása, a város fizikai terének felbomlása a személyes és kollektív emlékezet horgonypontjainak elvesztésével kapcsolódik össze, s így e filmek a modern metropolisszá átalakuló Tajpei kulturális transzformációjának leképezésévé válnak.¹³ Ezzel összefüggésben éppen a víz mint hangsúlyos elem, és annak olyan használata, mely a történetiség problematikuságára hívja fel a figyelmet, olyan jellegzetességgé válik, amelyben Tsai alapvetően eltér a Tajvani Újfilm korábbi generációjától. Számukra a történetiség, a história még fontos kérdés volt, Tsai számára már csak a jelen lényeges, a jelenben zajló folyamatos pusztulás az, ami sajátos melankolikus, nosztalgikus érzéseket idéz fel – olyasmi ez, mint amit Fredric Jameson a jelenért érzett nosztalgiának nevez.¹⁴

*

A Tsai-féle lassú filmes stílusnak tehát a mozdulatlan hosszúbeállítás az egyik alapvető stilisztikai eleme. Ez a megoldás azonban csak része egy átfogóbb, a lassú filmek által igen kedvelt, az ingerek minél drasztikusabb megvonására irányuló stratégiának. A lassúság érzete a különféle érzéki impulzusok megvonásával jelentősen felerősíthető. Ezt Tsai többféle módon is kihasználja.

A fix hosszúbeállítások lassító hatásának fokozására játékfilmjeiben a képkereten belül lezajló cselekvések előtt és után előszeretettel hagyja üresen a képeket, akár olyan hosszúságban is, mely egészen kísérteties minőséggel ruházza fel a látványt. Az egy bezárás előtt álló mozi főszereplővé avató, melankolikus filmjében, a *Goodbye Dragon Inn*ben (*Bu san*, 2003)¹⁵ például majdnem három percig mutatja a vetítés után kiürült nézőteret, aminek nem marad el a hatása. Nemcsak melankolikus érzést vagy unalmat kelt, hanem kísérteties, ijesztő hatást is kivált. Valami ilyesmiről beszél Gilles Deleuze, amikor a hagyományos történetmesélő filmre jellemző akció-képek válságát követően a modern filmben megjelenő tiszta optikai-auditív képbe való átmenetről ír: „[...] a hétköznapi banalitásnak azért van akko-

12 Marchetti, Gina: On Tsai Ming-liang's *The River*, in Berry, Chris – Lu, Fei (szerk.): *Island on the Edge: Taiwan New Cinema and After*. Hong Kong University Press, Hong Kong, 2005, 113–126.

13 Hong, Guo-Juin: Anywhere but Here: The Postcolonial City in Tsai Ming-liang's Taipei Trilogy, in Hong, Guo-Juin: *Taiwan Cinema. A Contested Nation on Screen*. Palgrave Macmillan, New York, 2011, 159–181.

14 Jameson, Fredric: Nosztalgia a jelenért, in uő: *A posztmodern, avagy a késői kapitalizmus kulturális logikája*. Jászöveg Műhely, Budapest, 1998, 95–120.

15 Az eredeti cím jelentése kb. sóvárgás, habozás, elidőzés.

ra jelentősége, mert automatikus és már létrejött szenzomotoros sémáknak van alávetve, és ezért az inger és válasz közötti egyensúly legkisebb megbomlása esetén is [...] képes felülemelkedni ennek a sematizmusnak a törvényein, és megmutatkozni a maga meztelenségében, nyersségében, vizuális és auditív brutalitásában, amely elviselhetetlenné teszi, miközben álom vagy rémlátomás jelleget kölcsönöz neki.”¹⁶

Amikor az egyik interjúban megkérdezték Tsai-tól, mi a célja ezekkel a hosszú, statikus beállításokkal, így felelt: „Ez lehetőséget teremt az embereknek arra, hogy olyasmit lássanak, amit máskülönben nem vennének észre. Például a sötét sarkokat, ahová nem nézünk be. Azokban élet van.”¹⁷ Az idézett moziterembeli beállításról pedig másutt ezt mondta: „Nemcsak a kihaltságot, elhagyatottságot akartam ott megmutatni. Annak az érzetet is fel akartam idézni, hogy a dolgok eltűnnek. Nemcsak arra akartam lehetőséget adni a nézőknek, hogy arról gondolkodjanak, hogyan enyésznek el a dolgok – például, hogy ez a filmszínház bezár és végül majd el is tűnik –, hanem az életben bekövetkező változásokról is.”¹⁸ Ez a „lassú mozi” jellegzetes törekvése: elsősorban nem elmesélni és megértetni szeretne valamit, hanem azzal, hogy a figyelemnek egy újfajta minőségét próbálja előcsalni a nézőből, az érzések helyben történő, intenzív és elnyújtott átélésére ösztönöz, és ezáltal a nézői jelenlét súlyát növeli. Természetesen más típusú filmek is érzelmek kiváltására törekcsenek, azonban úgy tűnik, hogy a „lassú film” által megcélzott érzelmek, mint a magány, a nosztalgia, az elvágyódás, a sóvárgás, az elmúlás fájdalma vagy akár az unalom, abban jelentősen eltérnek, mondjuk a – történetmesélő filmek nagy része által megcélzott – vidámságtól, rettegéstől vagy az izgalom különféle változataitól, hogy ingerszegény környezet szükségeltetik hozzájuk.

Az ingermegvonás további technikái közé tartozik Tsai-nál a hangvilág megszerkesztése is: első filmje kivételével lényegében nem használ kísérőzenét. A hosszan kitartott, alkalmanként üres képeken gyakran csak léptek zaját, keréken guruló bőröndök jellegzetes zörgését, illetve igen gyakran az eső zuhogását vagy valamilyen beázásból szivárgó vízcseppek monoton kopogását halljuk. Ezek a zajok sokszor kifejezetten az idő ábrázolásának érzékletessé tételét szolgálják, mértéket és súlyt adnak az idő múlásának. A *Neonisten gyermekeiben* pedig, az egyetlen filmben, ahol kísérőzene van, a repetitív, mechanikus motívum egy videojáték hangvilágát idézi meg, s teszi a filmképek állandóan

16 Deleuze, Gilles: *Film 2. Az idő-kép*, ford. Kovács András Bálint, Palatinus, Budapest, 2008, 8.

17 Koc, Aysegül: Of Human Bonding. An Interview with Tsai Ming-liang. *CineAction*, 2007/71. 49.

18 Rapfogel, Jared: Taiwan's Poet of Solitude, An Interview with Tsai Ming-liang. *Cinéaste*, 2004/4. 28-29.

visszatérő kísérőjévé, miáltal a kompjúterszimuláció fiktív, nem autentikus világával kapcsolja össze a film történéseit.¹⁹

Az ingermegvonás és a kísérőzene mellőzésének szisztematikus alkalmazását ugyanakkor drasztikusan írják felül azok a filmek, amelyekben a magány, elidegenedés és unalom jeleneit látványos, csillogó és felszabadult musical-betétek szakítják meg: *A lyuk*, a *Huncut felhőcske* (*Tian bian yi duo yun*, 2005) és az *Arc* egyaránt tartalmaznak ilyen részeket. Amellett, hogy ezek az epizódok a kontraszt miatt még fájóbban elhagyatottnak, reménytelennek és magányosnak mutatják a hősokeket, arra is lehetőséget adnak, hogy az elfojtott érzelmek kifejezésre jussanak. *A lyuk* kapcsán így nyilatkozott erről Tsai: „Itt a zenés betétek más szerepet töltenek be, mint más musicalekben. Számomra ez inkább a belső világ kifejeződése, itt speciálisan a női főszereplőé. Ez a nő látszólag nagyon rideg, a felszínen nagyon keménynek kell lennie, hogy megküzdjön a környezettel, védekezésre van berendezkedve. De belül nagyon szenvedélyes és sóvárog a szerelem után... Úgy gondolom, hogy az ezredvégre sok minőség – mint a szenvedélyes vágy, a naiv egyszerűség – elfojtódott. A musical ezeket a minőségeket megtestésíti. Olyasmi ez, amit a világgal való pszichológiai szembeszegülésre használok.”²⁰ Ennek a szembeszegülésnek is van azonban egy melankolikus, nosztalgikus oldala, hiszen a felhasznált népszerű zeneszámok az 1960–70-es évek kínai, elsősorban hongkongi szórakoztató filmjeiből idéznek slágereket, amelyekre a szereplők tátognak.

Tsai-nak több filmjében, olyanokban is, melyekben nincsenek musicalbetétek, a film végén felcsendül valamilyen nosztalgikus sláger. Ez történik *A lyuk*, *A felüljáró eltűnt* (*Tian qiao bu jian le*, 2002, rövidfilm), a *Goodbye Dragon Inn*, a *Huncut felhőcske* és a *Gyalogos* végén is – a zene nosztalgikus érzelmi zárlatot ad a filmben megelőzőleg látott veszteség, elidegenedés, pusztulás tematikájának.

*

Visszatérve a *Gyalogos*hoz, mely tehát szinte szótárszerűen veszi sorra és sűríti fix hosszúbeállításokba a Tsai Ming-liang-féle „lassú mozi” legfontosabb témáit és formáit, vizsgáljunk meg néhány jellemző képet.²¹

Rögtön az elsőn egy sötét lépcsőházból a kép mélységében világos foltként látszó kijárat felé lépdel hősünk. Jellegzetes és

19 Bachner, Andrea: Cinema as Heterocronos. Temporal Folds in the Work of Tsai Ming-liang. *Modern Chinese Literature and Culture*, 2007/1. 60–90. i. h. 85.

20 Walsh, David: An interview with Tsai Ming-liang, director of *The Hole*. *World Socialist Web Site*, October 7, 1998, <http://www.wsws.org/en/articles/1998/10/tsai-o07.html> (utolsó hozzáférés: 2013.05.26.)

21 Az azonos helyszíneken felvett „epizódokat” fogom itt most „képeknek” nevezni. Van ezek közt olyan „kép”, amely két vagy három beállításban kerül bemutatásra.

jól ismert beállítás ez a rendező munkái közt otthonosan mozgók számára. Filmjeinek állandóan visszatérő elemei a hotel- és lakótelepi folyosók, aluljárók, csatornák, csővezetékekkel behálózott alagsori járatok, urnatemetők végtelen urnasorai közt a távolba tartó vagy a homoszexuálisok találkozóhelyeként szolgáló szanatóriumok felhőnyílásai. Az erőteljes perspektivikus szerkesztés következtében a kép mélysége felé mutató képi alagutak végén általában dereng némi fény, de Tsai hősei jellemzően – metaforikus értelemben is – eredménytelenül küzdenek a kijutásért. Az *És ott hány óra van?* például az apa halálával kezdődik, a film második beállításában a fiút látjuk, térdén az apa hamvait tartalmazó urnával a temetési szertartásra tart egy autóban ülve. Amikor egy közlekedési alagútba érnek, megszólítja apja szellemét – aki hite szerint felettük lebegve kíséri őket, s így az alagúton való áthaladáskor egy időre elválik tőlük –, s kéri, hogy az alagút után térjen vissza hozzájuk, és kövesse őket tovább. Úgy tűnik, hogy míg az élők Tsai filmjeiben ezekbe az alagutakba és járatokba szorulva élnek, a halottak szelleme megszabadul és sohasem tér vissza az efféle helyekre. A szellemek egyébként állandó szereplői Tsai filmjeinek: az *És ott hány óra van?* végén a halott apa szellemét Párizsban látjuk viszont, amint a záróképen egy hatalmas óriáskerék irányába távolodik;²² a *Goodbye Dragon Inn* nézőterén is furcsa szellemjárás zajlik, az *Arcban* egy halott anya szelleme kísért.²³ Az *Éljen a szerelemben* pedig az élők is szellemként viselkednek: a furcsa szerelmi háromszögtörténet központi helyszíne egy üres lakás, amelyben a három szereplő változatos koreográfia szerint próbál elrejtőzni, láthatatlanná válni a többiek számára.

A *Gyalogos* második és harmadik képe a geometrikus, síkbeli kompozíciókkal és a tükröződő felületekkel játszik. A második képen egy határozottan síkban szerkesztett kompozíciót látunk: hősünk egy falfelület előtt lépdél. A kép nagyobbik felét plakátok borítják sűrűn, másik fele pedig csupasz, sötét, tükröződő felület. A telítő és kiüresítő komponálás kontrasztja Tsai művészetének fontos összetevője. Filmjei döntő részben Tajpejben, egy nyüzsgő nagyvárosban játszódnak, ám szereplőit javarészt magányosan, elszigetelve, kopár lakásokban, kihalt aluljárókban és folyosókon, néptelen parkokban látjuk. A *lyuk* (1998) című filmben például, melyet az ezredforduló apropóján készített, a vá-

22 Fran Martin szerint ez a kép az újjászületés körforgásának buddhista elképzelését jeleníti meg, idézi fel. Martin, Fran: *The European Undead. Tsai Ming-liang's Temporal Dysphoria. Senses of Cinema*, 2003. July, http://sensesofcinema.com/2003/feature-articles/tsai_european_undead/ (utolsó hozzáférés: 2013.05.26.)

23 Az *És ott hány óra van?* című film végén a dedikáció a filmet Lee Kang-sheng és Tsai Ming-liang édesapjának ajánlja. Tsai azt nyilatkozta, hogy a film lényegében saját apjának a meggyászolása, amit Lee apjának halála váltott ki. Az interjút idézi: Bachner, i. m. 78. Az *Arcot* a film végén Tsai édesanyjának ajánlotta, de egyelőre nem találtam konkrét adatot ennek életrajzi vonatkozását illetően.

rosrészt, ahol hőseink élnek, egy rejtélyes vírus miatt kiürítették, de szereplőink – egy férfi és egy nő – a hivatalos rendelkezések ellenére mégis maradnak az üres, kihalt és lepusztult épületekben. Ebbe az elhagyatott és kopár világba törnek be a látványos musicalbetétek, amelyek a nő érzelmeinek kifejezését szolgálják. A *Huncut felhőcskében* is a kopár panellakásban zajló pornóforgatások sorát szakítják meg a rendkívül színes, alkalmanként látványos tánckari koreográfiákkal ékesített musicalbetétek.

A *Gyalogos* harmadik képének rendkívüli geometriája a modern nagyváros letisztult, tükröződő felületeire, a geometria és az emberi alak kontrasztjára építi fel a hatást. A tükröződő felületek iránt különös vonzalmat táplál Tsai szinte valamennyi munkája. A fix hosszú beállítások nagyon sokszor az ilyen felületek segítségével válnak igen bonyolult, nagyon szaturált képpé, amelynek feldolgozására, térbeli vonatkozásainak kibogozására valóban hosszú időre van szüksége a nézőnek. Az *Arc* szimbolikus jelentőségű ebben a tekintetben. Egy film forgatásáról van benne szó, amelyet a Lee Kang-seng alakította szereplő rendez a Salome-történetből Párizsban. A forgatás helyszínén több jelenetben látunk egy erdőben felállított tükörlabirintust, miközben a dialógusban megidéződik a filmtörténet talán leghíresebb, tükörlabirintust szerepeltető filmje, Orson Welles *A sanghaji asszonya*. Az *Arc* egyébként az önreflexivitással sokszoros motívumrendszeren keresztül játszik el, s ez bonyolult módon szövődik össze Tsai teljes eddigi életművével. Érdekes például, hogy az *Arc* Tsai Ming-liang kilencedik (tehát készülése közben nyolc és feledik) filmje, amely egy rendezőről szól, akit Tsai alteregója alakít, és akinek gondoljai vannak a film elkészítésével. Az *Arc* nyilvánvalóan Tsai Ming-liang 8 és 1/2-je.

A *Gyalogos* negyedik képén egyszerű, hétköznapi munkásembereket látunk egy aluljáró forgatagában, köztük különféle szolgáltatást nyújtókat, például egy idős nőt, aki valamiféle vallási rituálét végez a járókelők számára. Tsai filmjei javarészt egyszerű, inkább alsó osztályokhoz tartozó figurákról szólnak. Karakterei alacsony megbecsültségű, egyszerű és általában unalmas munkát végeznek (liftkezelő, piaci árus, urnaárus, jegypénztáros), vagy egyszerűen munkanélküli csavargók. Az elidegenedettség, kiútatlanság és unalom érzését sokszor éppen ezeknek a sehová sem tartó, gyakran kifejezetten értelmetlennek tűnő tevékenységeknek a látványa idézi elő a nézőben. A szereplők céltalansága, az életük monotonitása hangsúlyozza a filmek állapotyszerűségét, szemben a hagyományos történetmesélés progresszív építkezésével.

A *Gyalogosban* az ötödik képtől kezdve átveszi a főszerepet Tsai életművének egyik vezértémája: maga Tajpej, a nagyváros, és a nagyvárosi létezés anatómiája. Az itt következő képekben az ultramodernné lett metropolis műfényeit, csillogását látjuk. Mára mintha valóban nyomtalanul tűnt volna el az a Tajpej, aminek meggyászolásáról Tsai annyi filmje szólt. Az *Éljen a szerelem!*

zárójelenete például, melynek utolsó képén a síró főhősnőt látjuk hat teljes percen keresztül, egy olyan félig kész park területén játszódik, melynek létesítése során a régi Tajpej egy jellegzetes környéke és az ott élő közösség tűnt el nyomtalanul.²⁴ A *Goodbye Dragon Inn* egy teljes filmet szentel egy hagyományos, egytermes mozi bezárásának.

Tsai filmjeinek nagyvárosi, kommunikációképtelen magányosait emblematisztikus képen idézi meg az a beállítás, mely a gyaloglót egy mozgalmas utca közepén, a tömegben, bábáskodók között mutatja. Tsai szereplői mindig magányosak, még a tömeg közepén is elszigeteltek, kis dobozszzerű terekbe záródva élnek, és még amikor (fizikailag) közel vannak egymáshoz, akkor is láthatatlanok maradnak a másik számára. A *Gyalogosban* a különféle, a tömeggel asszociálódó helyszínek, mint a peronok, tömegközlekedési csomópontok, állomások éjszakai ürességét mutató képek pedig felidéznek azokat a hosszú és kísérteties beállításokat, amelyekről a *Goodbye Dragon Inn* kapcsán korábban már szó esett.

A *Gyalogos* tizedik képén egy – az életművet nem ismerő néző számára talán nem is feltűnő – jellegzetes utalás van elhelyezve. Habár e rövidfilm nem ábrázolja a fentebb említett egyik legfőbb szerzői jegyet Tsai életművéből, nevezetesen az esőt, a víz jelenlétének egy másik állandó motívumát azonban itt is elhelyezi. A kép jobb felső sarkában, a felállványozott ház egy felső emeletén nagyméretű, kékes-zöld fénnel kivilágított akváriumot vehet észre a figyelmes néző. Miközben a távoli utcaképen a szemünk inkább a gyaloglót kutatja, Tsai nem állhatja meg, hogy a számára oly fontos vizes motívumot ne komponálja bele ebbe az ars poetica jellegű darabba. Ez a gesztus egyben filmjeinek azt a jellegzetességét is sűrítetten kifejezi, hogy miközben sokszor nagyon is materiális, hétköznapi és unalmas dolgokat mutat, mindig el van rejtve valamilyen metaforikus, szimbolikus tartalom, ami akár a hétköznapiiban is testet ölthet.

A *Gyalogos* tizenötödik képét kell még kiemelni. Ez olyan, rendkívül fontos, a teljes életművet meghatározó témát idéz meg, amelyről eddig nem ejtettem szót. A képen hatalmas fényplakátot látunk, amelyen egy tökéletes testű, lányos arcú fiatal férfi pózol fehérneműben, s a kép előterében elhomályosulva (élességhatáron kívül) látjuk lépdelő szereplőnkét. A kép egyértelműen felidézi a homoszexualitás képzetét, különösen egy Tsai-filmben, akinél ez a kérdés állandóan visszatérő elem. Már az első filmjében, a *Neonisten gyermekeiben* sem világos, hogy a főhős csak barátkozni akar a vagány, szexuálisan potensnek bemutatott fiúkkal, vagy erotikusan is vonzódik hozzájuk. Az *Éljen a szerelem!* egyértelműen a homoerotikus vágy kifejeződésével zárul, amikor a Lee Kang-sheng alakította főhős szájon csókol-

24 Hong: Anywhere but Here, i. m. 169.

ja alvó heteroszexuális barátját. Az *És ott hány óra van?* bátortalan leszbikus közeledést ábrázol egyik epizódjában, valamint a *Goodbye Dragon Inn*-ben és a *Nem akarok egyedül aludni* (*Hei yan quan*, 2006) című filmben is fontos a homoerotikus tematika. A legnagyobb vitákat azonban *A folyó* váltotta ki, amelyben az elidegenedés, a kommunikációképtelenség odáig vezet, hogy egy névtelen szexet kínáló szauna sötétjében apa és fia szeretkezésének leszünk tanúi.²⁵ A homoszexualitás motívuma Tsai filmjeiben általában a társtalansággal, a magánnyal és a végletes elszigeteltséggel, valamint a családi kapcsolatok ellehetetlenülésével összefüggésben jelenik meg. A homoszexualitás gyakran a szó szoros értelmében párosul az otthontalansággal, de egy általánosabb szinten magának az otthontalanságnak válik metaforájává ezekben a művekben. A szexualitás krízise azonban nemcsak a homoszexuális, de a heteroszexuális kapcsolatokban is megjelenik, s mindez az eddig még kevésbé említett, de Tsainál nagyon jellegzetes fekete humorral kapcsolódik össze. *A folyó*-ban például a Lee Kang-sheng alakította fiún rejtélyes és súlyos nyakfájás vesz erőt (amelyet bizonyos elemzők kifejezetten a homoszexualitás elfojtásával kapcsolnak össze²⁶). Anyja, akinek szexuális igényeit láthatóan – a meleg szaunák látogatásával elfoglalt férjet pótló, kalóz pornófilmek árusításával foglalkozó – szeretője sem hajlandó kielégíteni, vibrátorát ajánlja fel a fiának, hogy azzal masszírozza szörnyen fájó nyakát. Ez a sajátos családi hármass jól szemlélteti azt a fekete humorral vegyes iróniát, ahogyan Tsai filmjei általában a szexualitás krízisére reflektálnak.

*

A *Gyalogos* végén hősünk egy lehúzott fémrácshoz ér, mely fölött felirat áll: belépni tilos. A záróképen közelire váltunk, s gyaloglónk szájához emeli a végig a kezében tartott szendvicset és beleharap. Eközben felcsendül egy nosztalgikus sláger. A helyzet paradoxona jellemző Tsai-ra: miközben zsákutcába ért, a táplálkozás gesztusával a (túl)élést hangsúlyozza.

S hogy miféle vég- vagy (újra)kezdőpontot szimbolizál ez, azt egyelőre nehéz megmondani. Mindenesetre az életmű és annak nagyon tudatos szerzői jellegű megformáltsága arra indít, hogy az eddigi kilenc filmet valamilyen egységes ívbe foglalva is megjelenítsük. Erre különösen felbátorít, hogy, amint az korábban már említettem, a legutóbbi film, az *Arc*, úgy tűnik Tsai Ming-liang 8 és ½-je, valamiféle összegzés, visszatekintés és alkotói önreflexió. Az eddigi filmek sorát szemügyre véve azt az érdekes

25 A film incesztus motívumának elemzéséhez lásd: Hong: Anywhere but Here, i. m. 172–180.

26 Marchetti, i. m.

összefüggést is észrevehetjük, hogy az életmű középső darabja, az ötödik film, az *És ott hány óra van?* a teljes munkásságon belül a sztázis, a kimerevített pillanat szimbolikus momentuma. Ez az egyetlen nagyjátékfilmje, mely kizárólag fix kamerával felvett, statikus beállításokból áll. A sztázis eme példaműve egyben a gyász filmje: az apa meggyászolása, amelyet az apa eltűnése (a film első jelenetében még látjuk az apát magányosan a konyhában, hogy a következő jelenetben már fia szállítsa az urnában hamvait), majd a film végén az apa feltűnése (a párizsi jelenet az óriáskerékkel) keretez. Olybá tűnik, mintha a halál lenne e stilisztikailag is kifejezett sztázis kiváltója, miközben a film egy másik, másfajta időbe való átlépés lehetőségét több szinten is megfogalmazza: a főszereplő órákat árusít egy felüljárón, s miután egy lány, aki éppen Párizsba utazik, megveszi tőle a saját karóráját, a fiú kényszeres kötődést kezd érezni Párizs iránt, aminek jegyében minden útjába kerülő órán átállítja az időt a párizsi időre.

Jelen pillanatban a teljes életműnek sajátos szimmetriapontját képezi ez a film, a párhuzamos idők gondolata, a Tajpej–Párizs kapcsolat, mely először itt tűnik fel, ahogy Jean-Pierre Léaud és a *Négyszáz csapás* megidézése is itt bukkan fel először, majd ezek motívumok a kilencedik filmben, az *Arcban* folytatódnak. Úgy tűnik, éppen valamiféle ciklushatáron vagyunk az életműben, párhuzamos világok, mozi és valóság, élők és holtak örök körforgásában.

„A refrének, ismétlődések, végtelenített hurkok művészete ez” – írják Tsai monográfiái,²⁷ és valószínűleg igazuk van. A zárt rácshoz érkező gyalogló sem egy zsákutca végére ért, csak egy újabb meditatív ciklus indulását jelöli az időleges megpihenés.

27 Rehm, i. m. 75., idézi: Bachner, i. m. 62.