

Marno János – Marno Dávid

BESZÉLGETÉS AZ AKVÁRIUMBAN

TSAI MING-LIANG FILMJEIRŐL¹

„Nővérem az akváriumban
behúzódik a moszatok közé.
Éjjel-nappal keressük, hol van,
nénéi, gyerekei, unokája
keressük a nyálkás és idegen
lomb-level sírban-temetőben.

Ágyán kuporog. Törmelék.
Remeg. Fölébred. Fölrriad.
Rágyújt. Beszél. Hozzánk szól. Senkihez.
Ahogy egy halmadár
uszonyait verdesi, tördeli:

remeg és lüktet. Halmadár szeme
nem a szemünket keresgéli, csak
lukakat fúr. Nem számít, hogy hova,
csak luk legyen, bárkiben, bármiben,
ellenünk, ellenem, maga ellen,
luk, bármi áron.”

(Pílinoszky János: Akvárium)

MD: Nem baj, ha *A lyukkal*² kezdjük, bevezetesképp? Hiszen kísértetiesen időszerű ez a minimalista sci-fi (minimalista nemcsak az eszközeit tekintve, hanem annyiban is, hogy a cselekménye egy évvel a készítése után történik), amennyiben olyan járvány idején játszódik, amelyet Nyugaton, egészen pontosan Franciaországban, „tajvani vírus”-nak keresztelnek el. A vírus csótányoktól származik és légúti fertőzéssel terjed. Aki elkapja, karkai átváltozáson megy keresztül: négykézlábra ereszkedik, bogárszerűen, szaggatott mozgással futkosni kezd és sötét lyukakba bújjik. Minderről a két főszereplő életének követése közben szerzünk tudomást, apró jelekből, amelyek a film nagyjából feléig a periférián maradnak: egy szomszédot elszállít-

¹ Köszönet Sipos Balázsnak, aki szerkesztői feladatain messze túltéve számtalan tartalmi javaslattal is segítette a beszélgetésünket – MD és MJ.

² *Dòng (The Hole)*, Tsai Ming-liang, 1998, 95’.

tanak a mentők, előkerülnek a maszkok, a háttérben szóló rádióban tárgyalják a vírus terjedését.

A film két főszereplője egy kilakoltatásra ítélt, roskadozó és folyton beázó emeletes házban lakik egymás alatt. A felső lakásban egy vízvezetékszerelő a csövek megjavítása helyett tenyérnyi lyukat fúr a lakás padlójába, akaratlanul is kapcsolatot létesítve az ott lakó férfi és az alatta lakó nő között. Az alsó lakásban élő nő ettől kezdve a férfi minden véccélátogatását kénytelen végighallgatni. Válaszul hol eltömni próbálja a lyukat, hol illatosítót befűjva gázosítja el a férfi életterét. A film kompromisszumok nélkül, a nézőt sem kímélő kitartással követi ennek az intimtástól irtózó párnak az életét, hogy az első negyedóra után hirtelen félbeszakítsa magát egy táncdalbetéttel, amelyet a női főszereplő ad elő a nightclubszínpaddá változott liftben. A betét után a film visszatér a függőleges szomszédok disztópikus kapcsolatának a dokumentálásához, de innentől kezdve a táncdalbetétek egy vers refrénjének a rendszerességével szakítják meg a film naratíváját, s invitálnak vissza az ötvenes évekbe a szereplők szín pompás nyugati kosztümjei és főleg a mandarinul énekelt, de afroamerikai és latin ritmusú dalok révén.

A dalok a Sanghajban felnőtt, de fiatalon a kommunizmus elől Hongkongba menekült színésznő-énekesnő, Grace Csang ötvenes és hatvanas években felvett előadásában szólnak. Csang a modern nő ideáljaként robbant be a köztudatba az ötvenes évek Délkelet-Ázsiájában a filmjeivel és az elsősorban nyugati slágereken alapuló dalaival. Népszerűsége a mai napig megmaradt; megjelennek a dalai például a nemrégiben hatalmas sikert arató, amerikai gyártású, de Szingapúrban játszódó *Kőgazdag ázsiaiak*³ című romkomanban is, ahol éppúgy Kelet és Nyugat harmonikus kapcsolatát hivatottak kifejezni, mint a filmben mandarinul énekelt Coldplay-szám. De míg a *Kőgazdag ázsiaiak* tökéletesen belesimítja Csang dalait a modern környezetbe, *A lyuk*ban a betétek következetesen kilógnak a filmből, nemcsak kabarét idéző látványvilágukkal, hanem azáltal is, hogy éles ellentétet alkotnak a zubogó víznek a filmet végigkísérő, fülsiketítő hangjával. Tekintettel arra, hogy Tsai filmje abban az évben készült, amikor az Egyesült Királyság hosszú egyezkedések után végre átadta Hongkongot Kínának, a Csang-dalok mintha egyszerre emlékeznének meg a régmúlt időkről és a viharos sebességgel eltűnő jelenről.

Nosztalgjáról mégsem beszélnék az esetükben – de ehhez egy kis kitérőt kell tennünk Tajvan XX. századába. A szigetország az ötvenes évek elejétől a hatvanas évek végéig tetemes amerikai támogatásban részesült, amely egyszerre segítette a gazdasági fellendülésben és abban, hogy a hagyományos kínai kultúrákat ne csak megőrizze, hanem a kontinentális Kína kulturális forradalma elől menekülők befogadása által úgyszólván Tajvanba sűrítse. Ez sajátosan hibrid eredményekhez vezetett: a lendületes gazdaságot jelképező modern épületek és infrastruktúra mellett megmaradtak a Kínából éppen eltűnőben lévő tradíciók, így például a nem-moderнизált írásjelek vagy éppen a Tsai filmjeiben is sokszor főszerepet kapó buddhista és taoista intézmények. Mindez a kontinentális Kínát ellensúlyozni próbáló Amerika

³ *Crazy Rich Asians*, Jon Csú, 2018, 120'.

támogatását élvező politikai diktatúra közepette. Ám a hetvenes évek óta Tajvan helyzete sokat változott. Kína nyitása, a hidegháború vége, majd Hongkong Kínához csatolása óta Tajvan stratégiai fontossága csökkent, kiszolgáltatottsága Kínának viszont nőtt. (Amikor nemrég ott jártam, egy spicces kínai turista hosszan ecsetelte, hogy számára Tajvanba látogatni olyan, mintha a régi Kínába térne vissza – eldönthetetlen volt, hogy merő lelkesedéssel vagy enyhe lenézéssel mondja-e, hogy „rég”.) Ezzel párhuzamosan Tajvan mintha a hajdani csillogásából is veszített volna; a fényes bevásárlóközpontokhoz megkopott metróvonalak vezetnek, az immáron több mint fél évszázados kapitalista sikertörténetre apokaliptikus aggodalmak vetnek árnyat.

Míndez különösen érdekessé teszi a dalbetétekben megjelenő latin, elsősorban a *son cubano*-ra építő elemeket. Grace Csang karrierjében kezdettől szerepet játszottak a kubai motívumok; első nagy sikere a *Mambo Girl*⁴ volt, melynek címe a biológiai anyja után kutató főszereplő latin táncdalénekesi képességeire utal. De míg Csang filmjeiben ezek a dalok gyakran a modernitást és a különféle kultúrák közötti harmonikus viszonyt jelzik, Tsai filmjében ironikus a szerepük. Ezt talán az mutatja legjobban, ahogyan a női főszereplő a film vége felé elkapja a betegséget. A karaktert játszó Jang Kuejmej kádban fekszik, még nem tudni, hogy az arcán csorgó folyadék víz-e, vagy már a vírus okozta veríték, fintorog, az orrához nyúlna, szinte érezzük, hogy készül a prüszkölés, de – mint villám után a dörgés – maga a hang késve érkezik, már a film alternatív, kabarét idéző világában, méghozzá egy másik Grace Csang-szám indításaként. A szám címe *Achoo Cha Cha*, amit magyarul talán úgy lehetne visszaadni, hogy *Hapci-csacsacs*, és amely (kubai ritmusa ellenére) eredetileg a három nővér alkotta ohioi McGuire Sisters slágere. Vagyis Yang Kuei-mei karaktere a film légszennyezéstől meg persze a globálisan terjedő vírustól elszíntelenedett világából Csang dalaiba és jelmezeibe bújva menekülne – és az ötvenes évek globális kultúrája karjaiba veti magát. Az iróniát tetézi, hogy a betétdalok annak az Amerikának a kultúráját idézik meg, amely az ötvenes években éppen akkor investált az alternatív Kínai Köztársaságba, amikor Kubában Fidel Castro csapatai ostromolták az érdekeltségeit. Tsai filmjének szereplői az ebben az időszakban megalapozódott régi-új Tajvan romjai közt ropják a rumbát, salsát, csacsacsát a film kubai-amerikai-hongkongi álomvilágában, miközben a valódi világban minden eszközzel igyekeznek elszigetelni magukat egymástól. Az elidegenedés és az elmagányosodás kontextusa itt nemcsak a roskadozó emeletes ház, nemcsak Tajpej, nemcsak a szigetország, mely felett állandóan ott függ Kína Damoklész-kardja, hanem az a globális kapitalizmus, amely Tsainál a túlvilágot, a szellemeket éppúgy érinti, mint az itt élőket. A kérdés pedig az, hogy az ebben a világban egymás mellé (alá, fölé) vetődő embereknek van-e esélye kapcsolatot létesíteni egymással – talán épp az infrastruktúrák leépülése révén. **MJ:** Hasznosítom, azaz összefoglalom a számunkra jelentősebb tajvani információidat. 1998 és 2001 között készítette Tsai a szóban forgó két filmet, *A lyuk* és a *Hány óra van odaát?*⁵ címűeket, épp abban az időintervallumban, ugye, amikor a

⁴ *Mambo Girl*, Ji Ven, 1957, 92’.

⁵ *Ni na bian ji dian (What Time Is It There?)*, Tsai Ming-liang, 2001, 116’.

kivételesnek mondható tajvani gazdasági prosperálás egzotikuma kezdett megkopni a kontinentális kínaiak szemében. Tsai filmjeit már ez a relatív megtorpanás, toporogás, a gazdasági versengés kényszerneurózisa is ihleti, az a (kapitalista) hőskor, amiről beszélsz, az amerikai tőke és „tsai” inváziója a kicsi, de erős Tajvanba, az a maláj születésű Tsait úgyszólván a repedező tojáshéj-állapotában érinthette csak. Valószínűleg ezért is szerepelnek olyan nyomatékosan ezekben a filmekben párhuzamosan a csúcstechnika építészeti termékei és árucikkei, a futurisztikus architektúrák steril, labirintikus alakzatai és a nálunk is elhatalmasodott szemétermelés, elszemetesedés, az emberi elhulladékosodás, amit koncentráltan tárgyal a kicsivel későbbi két filmjében, a *Kóbor kutyákban*⁶ és a *Nem akarok egyedül aludni*ban.⁷ *A lyuk* rumbojára jó, hogy felhívtad a figyelmemet, hogy ez voltaképpen kubai-amerikai-hongkongi anizxként szerepel a sztoriban, én a másodszori megnézés után úgy éreztem, Tsai, nem kis iróniával, musicallé stilizálja a két (táncos) főszereplőjének a csőtöréses afférját, ezt a záró jelenetben egyértelműen fogalmazza meg. A karkai elbogarásodás motívuma annyira triviális, hogy azon ámultam el utólag, vajon miért nem készült erre a témára itthon is ilyen parabolyszerű izé, hiszen a budapesti panelházak ugyancsak elszaporították a csótányokat, a hetvenes-nyolcvanas évek mindennapi paneltémája volt a csótány, a csótányirtás. Kafka popularizálódott reality-szinten, és Tsai itt csupán a „természetes hasonulás”, a mimikri törvényszerűségével élt, amikor a szerelmi affért egy ilyen vertikális lyukon keresztül animálta (sic!). A csótány(ság) mint a mimikri elfajzásának a vírusfordozója, mint mondod, csakugyan pokoli aktualitás, hát még ha ideszámítjuk a vírus mutációkészségét, valamint az internetes vírusjárványokat is. Első látásra viszolyogtam a hányásjelenettől meg a zenés-táncos betétektől is, sokkolt, hogy a fiú behány a lyukba (lehány a leányra), de másodszorra ezt a járvány észben tartása legitímálta bennem. A betétszámokat pedig kifejezetten élveztem, baromira tetszettek a lépcsőházi előadások, a dalszövegek, a lepukkantság remekül megkomponált jelenetei.

Itt azonban én torpanok meg, mivelhogy a penzumunk szerint a *Hány óra van odaát?*-ről illenék beszélgetnünk, hogy mégsem avval kezdtük, annak tudom be, hogy *A lyuk*on keresztül izgalmasabb lehet átkukucskálnunk a Tsai-filmek – talán merőben – más-világába. Szerintem nem rugaszkodom el durván a valóságtól, ha úgy gondolok a *Hány óra van odaát?*-ra, mint az első saját-metafizikai stílusát megpedző Tsai-műre, hogy irodalmi hasonlaltal éljek, mint amikor Thomas Bernhard a korai vallásos versek és a szerintem csodálatos *Fagy* után megírta a *Mészégetőt*, vagyis megtalálta a saját örökmozgóját.

Ma este, kényszerpedálozásom ürügyén, újra megnéztem a *Hány óra van odaát?*-ot, és nem untam egy pillanatig sem. A még a beszélgetésünk előtti megjegyzésem, amelyben a fehér nagyhalat azonosítottam a Moby Dickkel, különösen élvezetessé tette számomra a „gyász”-jeleneteket, egyben még megkomponáltabbá, esztétikailag már-már túlcsiszoltta alakította. Hogy kicsit előreszaladjak a drámában, amikor az

⁶ *Jiaoyou (Stray Dogs)*, Tsai Ming-liang, 2013, 138’.

⁷ *Hei yan quan (I Don’t Want to Sleep Alone)*, Tsai Ming-liang, 2006, 115’.

anya a szekrény tetején párologó jin-jang feletti órát akarja átállítani a halott férj (és apa) idejéhez, és a fiú ebben akadályozza őt, olyannyira, hogy anya és fia birkóznak egymással, a kép jobboldali sávjában végig tisztán jelen van az akváriumban ez a „Moby Dick”, azaz az apa aktuális reinkarnálódása. Számomra ez, ha nem is kínosan, valamelyest azért zavarba ejtően túlkomponáltnak hatott, igaz, a film történetében ugyanolyan példátlan kidolgozottságot éreztem most, mint az egyes képek, illetve jelenetek megszerkesztettségében. Azt egyelőre nem értem, hogy mindennek dacára a spontaneitás, mint a vitalitás feltétele, miért érzik mégis megmaradni, mintha Tsai (és általában a távol-keleti alkotók) szándékai nem hordoznák magukban azt a fajta erőszakosságot, amit a „féhérember művészete” produkál, valahányszor didaktikusan mondja a magáét. Lehet, persze, hogy tévedek, hogy elfogult lettem az idegen (egzotikus) alkotó iránt, elfogultan jóhiszemű, szemben a hazai művészmozi-csinálókval, akiknek a munkáitól majd’ minden esetben heveny ínsorvadásom támadt. Jut eszembe, tegnap még megnéztem a *Négyszáz csapást*⁸ is, amit csodálatosan applikál Tsai a drámájába, és tetszett is nagyon a film, a története, csak a kísérőzenéjét nem értettem. Hova tehetette Truffaut a fülét, amikor eltúrte ezt a förtelmesen ócska, a jelenetekre semennyiben és semennyire nem referáló hangzaskatyvaszt. Mindjárt abba hagyom ezt a szőrözést-szalazást, csak félek, holnapra elfelejtem, egyetlen jelenet nagyon nem klappolt nekem a didaxisával: tudniillik a telefonfülkés jelenet Párizsban, amikor a lány a dupla fülke egyik oldalában kénytelen elszenvedni a másik fülkében tajtékzó francia pasas hisztis ordibálását: „Nem értek egyet! Nem, ebben nem értek veled egyet!...” És ezt kitarotta hosszan, ami viszont már sértette az ízlésemet, az ízlésérkölcömöt is, hogy netán hülyének néz bennünket ez a Tsai, hogy ennyire lebutított direktséggel hozza tudomásunkra az európai ember neurotikus atomizáltságát? Ez a kis betét, kis példázat megingatta a bizalmamat, úgyhogy a fentebbi rajongásomból vissza kell vennem valamennyit, azt nem tudom, pontosan mennyit.

MD: Ha nem sűrgetne az idő, pontosabban a Budapest és San Francisco közötti időeltolódás (nálatok már hajnal lesz, mire ezt el tudom küldeni), akkor most arról faggatnálak, hogy mikor hasznos és mikor haszontalan az információ, illetve mitől válhat a haszontalan információ hasznossá, és fordítva, mikor lesz a hasznos információból információhulladék. Annál is inkább, hiszen ezek a kérdések nagyon is előkerülnek Tsai Ming-liang filmjeiben. A szereplők nemcsak a tárgyi szemeteket kerülgetik folyamatosan, a lakásukon belül éppúgy, ahogy az utcákon, hanem állandóan elvesznek az információ hulladéklabirintusaiban is. A *Kóbor kutyák* ezt a témát eposzi szintre emeli, amikor a főszereplő – egyedülálló és hajléktalan apa, aki a két gyerekének nap mint nap azzal keresi meg a betevőt, hogy egy hangos kereszteződésben reklámtáblába kapaszkodva próbálja egy pillanatra elcsenni a várakozó autósok figyelmét – egy alkalommal Jü Fej tábornok és költő XII. századi népszerű kínai bosszúballadáját, a „Man Jiang Hong” („Vörösen ömlik a folyó”) címűt kezdi énekelni munka közben – mintha hevenyészett reklámtáblája magának a

⁸ *Les Quatre Cents Coups*, Truffaut, 1959, 99’.

kapitalizmus világbirodalmának a zászlaja lenne, ő pedig ellenállni vágyó, mégis kétségbeesetten a zászlórúdba kapaszkodó birodalmi katona.

A jelenetet mozdulatlanul, jó öt percen keresztül figyeli a kamera. Ez jellemző Tsai filmjeire általában is: ahogy a tajvani film másik ikonikus figurája, Hou Hsiao-Hsien, úgy Tsai is szereti egy helyen leszúrni a kamerát, hogy aztán a néző dönthesse el, hogy a képen megjelenő információkból mire pazarolja a figyelmét. Pontosabban, mintha mindkét rendező azzal kísérletezne, hogy kicsit belezavarjon a „hasznos” és a „haszontalan” megkülönböztetésébe, amely persze éppúgy jellemző a kultúrára és a művészetekre, mint a kapitalizmusra. A *Hány óra van odaát?*-ban, hogy a sürgött tárgyunkra térjek, ez különösen szembeötlő, hiszen, hacsak nem kóborolt el a figyelmem a film nézése közben, itt már egyszer sem mozdul meg a kamera (*A lyukkal* szemben, ahol már szintén sokat áll, de azért legalább néha követi a szereplők mozgását). Sőt, ebben a filmben már mintha a cselekménynek is a figyelem (újra-)hasznosítása lenne a kulcsa, abban az értelemben, hogy egy-egy jelenet nem addig tart, ameddig az abban ábrázolt esemény hozzátesz a cselekményhez, hanem amennyi időre a nézőnek szüksége van a képen megjelenő részletek meglátására. Szent Ágoston egy helyen arról beszél, hogy Isten és ember között a különbség pontosan a figyelem minőségében rejlik. Az emberek, az idő és a tér függvényeként, a figyelem csapdájában élnek: minél jobban koncentrálnak valamire, annál több dolgot hagynak szükségképp figyelmen kívül. Ezzel szemben Isten, mondja Ágoston, nemcsak mindenható és mindenütt jelenlévő, hanem mindenre odafigyel: a transzcendens abból ismerszik meg, hogy *egyszerre* képes figyelni *mindenre*.

Ezzel tényleg rákanyarodtunk a *Hány óra van odaát?*-ra, amelynek éppen ez, az egyidejűség, a szinkronicitás a fő témája. A *lyukban* is főszerepet játszó Lee Kang-sheng (Tsai örök műzása, akit gyakran hasonlítanak Buster Keatonhoz) ismét egy a kapitalista forgatagban lábát megvetni próbáló figurát alakít, aki ezúttal órákat árul az előtte elrohanó gyalogosoknak. Egy fiatal nő (Chen Shiang-chyi) megáll, de figyelmét nem a bőröndbe zsúfolt órák egyike keltette fel, hanem az, amelyik a férfi csuklóján van. Addig unszolja a férfit, aki eleinte nem akar megválni a karórától (mert az a nemrég meghalt apját idézi), míg el nem adja neki. A nő – az egyszerre több időzónát mutató óra birtokában – Párizsba utazik, a férfin pedig különös szenvedély lesz úrrá: minden útjába eső órát át kell állítania párizsi időre.

Ha *A lyuk* kérdése az volt, hogy milyen esélyei vannak az együttlétre az egy térbe kerülő embereknek, a *Hány óra van odaát?*-ban az idő, egészen pontosan az egyidejűség villantja fel az intimitás ígértét. Megjelenik-e a távollévő, a hiányzó, akár a már nem létező akkor, ha valamiképpen egy időben találjuk magunkat vele? *Jelen* van-e a távollévő azért, mert *most* van? A kérdés metafizikainak hathat, és nem véletlenül. A *lyukban* már megjelentek vallási, legalábbis kvázi-vallási elemek. Amikor a férfi, látszólag csak unalomból, addig tágítja a lyukat, míg tövig bele nem tudja nyomni a lábát, az arcán ülő onott kifejezés, majd ahogy a film a nő lakásának a perspektívájából mutatja a mennyezetről himbálózó lábát, még a *deus ex machina* paródiájának tűnik, amit megerősít az is, hogy a jelenet végén halljuk a vécé zubogását, ahogy a nő kilép a mosdóból. De amikor a film végén megismétlődik a kép,



1. Képkocka Tsai Ming-liang: *Hole* (A lyuk) című filmjéből, 1998.
© Big World Pictures

már nem egyértelműen parodisztikus. Az alsóbb emeleten lakó nő elkapja a vírust, és csótánymozgással bemászik vécépapírból épített odújába. A férfi mintha hiányolná az addig csak problémákat okozó, szándékolatlanul élettársává lett nőt. Apró kalapáccsal próbálná tovább tágítani a padlóba fúrt lyukat. A beton nem enged, a férfi elsírja magát. A nő feltámad a papírsírjából, és először elfogadja a férfi által a lyukon keresztül átnyújtott pohárnyi vizet, aztán pedig a vizet átnyújtó kart is. Tsai általában puritánul világítja a filmjeit, a napközbeni jeleneteket szmog szűrkiíti be, az estiek pedig a steril villanyfény sárgítja vagy éppen sápasztja el. Így hát különösen feltűnő ennek a jelenetnek a barokkos, Rembrandtot idéző fényhasználata. (1. kép) Rembrandtot iderángatni különösnek tűnhet, de a sötétbe beáramló fény szerintem nemcsak stílári rokonságot mutat a festővel, hanem tematikusan is megidézi központi témáját, a transzcendencia intimitását. A film utolsó képeiben ez már szinte didaktikus: a kar először a levegőbe emeli a lányt, lebegteti egy pillanatra, aztán a misztikus módon valóban embernnyire tágult lyukba húzza, hogy a film kettejük lassú táncával zárulhasson a felső emeleten.

A *lyuk* ilyen értelemben még egy kereszténynek tűnő megváltás gondolataival játszik, amennyiben az, ahogyan a férfi megpróbálja a lyukba gyömöszölni előbb a lábát, majd az egész testét, a világba való leereszkedéshez szükséges megtestesülés témáját idézi. A *Hány óra van odaát?*-ban viszont a másvilág buddhista színekben jelenik meg. A fiatalember először csendesen tűri, hogy a papa halála után a mama minden eszközzel visszaidézné a papa reinkarnált szellemét a lakásukba, aztán amikor a mama a lakás obszesszív sötétítésébe kezd, végtére kifakad, és örületnek titulálja a mama rituáléit. De Tsai bőven ad rá okot, hogy nézőként kételkedjünk Hsiao-kang valláskritikájában, és nemcsak azért, mert éjjelente megleshetjük, ahogy különböző palackokba és zacskókba vizez, nehogy a vécére menet apja szellemébe

ütközzön. A Párizsba költözött nővel való szinkronizálási törekvései, ahogy újból és újból megpróbál intimítást létesíteni a távollévővel, szintén a mama rituáléit idézik. És hogy Tsai nem teljesen utasítja el annak lehetőségét, hogy ezek a rituálék hatékonyak lehetnek, akkor válik egyértelművé, amikor a fiú magát a filmet teszi meg szekuláris rituáléja médiumává. Az általam említett jelenetben a *Négyszáz csapást* nézi, amelyet azért választott egy utcai árus portékái közül, hogy ezáltal is szinkronizálhassa magát a lánnyal. Noha a férfi talán sosem fogja megtudni, a rituálé sikeresnek bizonyul. Shiang-chyi (a színésznő saját nevével szerepel a filmben), akinek addig Párizs csak az idegenség egyre nehezebben viselhető fokozatait hozta, és aki az utcák zaja és figyelmetlensége elől szökve egy temetőben keres békét, végre apró figyelmességbe botlik. Kétségbeesve kutat a táskájában. A padon mellette ülő férfi megkérdezi, mit keres? A nő azt feleli, egy telefonszámot, és mi sejtjük, hogy Hsiao-kang telefonszámát veszhette el. Az idegen bólint, nem felel. Shiang-chyi tovább keres. Az idegen lassan a zsebébe nyúl, kivessz egy tollat és egy darab papírt, felír rá valamit, és átnyújtja. „Mi ez?” „A számom.” A férfi Jean-Pierre Léaud, a *Négyszáz csapás* főszereplője. A „fiatal nőt leszólítja egy idősebb férfi”-szituációval a film tovább vihetné az általam említett témát, hogy a párizsiak hangosak, figyelmetlenek vagy éppenséggel tolakodóan fürkészők. Hogy ehelyett a korai Jarmusch-filmekből ismerős, az abszurd és a szentimentális határán egyensúlyozó hangvétel érvényesül (Shiang-chyi mosollyal reagál a férfi egyszerre intim és távolságtartó gesztusára), arra utal, hogy az óraárus filmnézése afféle imaként működött, angyalként megidézve Truffaut főszereplőjét, vagy éppenséggel magát telepörtálva Léaud idős, vastag kabátban melengedett testébe, hogy a kétségbeesett nőnek pillanatnyi vigaszt adjon.

MJ: Muszáj egy apró bekezdés erejéig kitérnem a film figyelemterelő (pontosító, szűzítő) természetére. Amikor egy mozivászonon játszódó eseményt látunk, a vászon (televízió vagy más, kisebb méretű kijelzők) által közvetített képsorokat nézünk, a figyelmünk csaknem kizárólagosan az elénk tárt vizuális történetre irányul, megszűnik a periférikus látvány. Pontosan attól foszt meg bennünket a programszerű mozgókép, ami a közvetlen világképeinkben a szándékosan figyelembe vett látványt az általunk alig-alig kontrollálható, ezért akadálymentesen, reflektálhatatlanul belénk hatoló körülmények kontextualizálnak, mondhatni spontánul (is) megkomponálnak. Egyáltalán nem vagyok biztos abban, hogy Tsai ennek tudatában nyújtja meg rendkívül hosszú időtartamra egy-egy jelenetének a fixált kameraállású prezentálását, hogy tehát evvel adjon időt a nézőnek, ő is társuljon a saját komplex elméjével (figyelmével és figyelmetlenségével) a látvány megkomponálásához, az eredmény azonban mégis erre utalhat. Minél hosszabban tartja rajta valamin a kamera szemét, annál hallhatóbban, tapinthatóbban (számomra izgalmasabban is) kezd pulzálni, saját életet élni az illető képesemény. *A lyukban* ez még nem dominálta a filmet, ott a parabola jelleg vezette a történeteket, a parabola mint paródia is, akárcsak Kafka számos írásában, nem csak az *Átváltozásban*, hanem például a regény terjedelmű *Kastélyban* is. (Amiben a segédek groteszk viselkedése erősen megidézi a kor amerikai burleszk-némafilmjeit.) Nagyon érdekes, amit a kitarított kameraállásokról mondasz, hogy arra szolgál, hogy a néző minden apróságra felfigyelhessen, illetve



2. Képkocka Tsai Ming-liang: *What Time Is It There?* (Hány óra van odaát?) című filmjéből, 2001. © Homegreen Films

eldönthesse, mit tekint fontosnak a látványban, informatívnek a tudata vagy a szíve számára, mit hulladéknak, szemétnak (szemhulladéknak). Végre is több mindenben múlik (mint gondolnánk), hogy a kép az adott időszakban döglesztő spektakulumnak bizonyul-e, vagy a látszattól élmény születik. Tsai, egyelőre úgy érzem, az utóbira képes billenteni a libikókát, olykor túlságosan is, dögvalóságosra. Didaktikailag. Ezt persze az ambivalenciám is mondhatja velem. Például az általad jóval fentebb említett „zászlós” jelenet a *Kóbor kutyákból*, a reklámtábla rúdját szorongató, viharvert apával az útkereszteződésben, amint a kétségbeesés önkívületétől hajtva elénekli, elsírja azt a XII. századi hősi éneket, az engem egyszerre lepottorgó abszurdig fokozott anakronizmusával, valamint az abszolút jelenidejűség realitásával: a kapitalizmus hadviselésének a leghétköznapibb látványával, a robbanómotoros mopedek és gépkocsik keresztbe-kasba özönlésével, a piros lámpára megtorpanó s a zöld lámpára nekizúduló túlélő-forgalommal; fejből idézem a számomra legmegragadóbb szövegrészt a dalból (gondolom, nyersfordítása ez az eredetinek): „Ha eláll az eső, égnek áll a hajam a haragtól.” Sűrített didaktika ez, makacs didaktika, szó szerint szöveget üt az ember fejébe, odaszögezi az elmémet is a *kereszteződéshez*. Ehhez képest viszont a csirkecombos plázamenü befalása a város(rész) peremén kicsit soványra sikeredett, talán a félszeg intimitást kompenzáló vadállatias mozdulatok hoztak kicsit zavarba, a mohó zabálás tempója társulva a kontemplatív tekintettel, ami csak egy villanásnyi pillanatra találkozik a kamera tekintetével. Helyzetgyakorlatként újragondolva a jelenetet, reflexből jelest adnék rá. De már amikor éjszaka részegen visszatér a család hevenyészett szállására, és ráveti magát a plázában vásárolt káposztafajra, amit a kislányával együtt Nagycicinek neveztek el, majd az alvó kislány mellett egy párnával fojtogatni kezdi a Nagycicit, s azután tébolyultan zokogva mardossa cafatokká a kislánya Nagycicijét, azt kínosan teátrálisnak érzem utólag is.

Mégsem tudnám a film szövegéből úgy kivágni, hogy ne támadjon hiátus az egészben, és ötletem sincs a hiátus megszüntetésére.

No de megint eltértem a *Hány órától*, Truffaut-betétes „kötelezőnktől”. Pedig talán abban a filmben halmozódik egymásra és hatol egymásba a legtöbb(féle jelentésű és jelentőségű) filozófiai, vallási, filmtörténeti, interperszonális, szexuális és faji és műfaji téma, korábban utaltam már a párizsi telefonfülke-epizódra, amit kínosan didaktikusnak érzek még mindig, szemben a film második jelenetével, amiben a fiú az apja hamvait szállítja a hivatalos – bizonyára buddhista – urnatemetőbe, és az útba eső alagút szájába érkezve így szól az apa hamvaihoz: „Apa, most át kell mennünk az alagúton.” Ez bizony egyszerre hat kegyetlenül humorosnak és kegyes intimitásnak is a fiú szájából, illetve a szerző-rendező részéről, hogy az autópálya-alagutat a vallás szerinti lélekalagúttal rímelteti. Nekem még komikusabbnak hatott az ütésálló órák árusítása egy közlekedési átjáró beugrójában, ahogy a fémkorlátnak nekidőlve a fiú ütemesen, mint egy másodpercmutató, verdesi hozzá a fémcsőhöz az ütésálló órát. Mintegy reklámozva az árut.

A film kulcsfontos pontja tehát az időzónák viszonya egymáshoz, kulcsfontosnak ezért merészelnem nevezni ezt a vezérmotívumot, lévén ez az a nyaki árok, amiben eldőlt, hogy merre, jobbra-e vagy balra esik az állunk. A fiú mágikus utazása a lány után avval, hogy egyre nagyobb szenvedéllyel és mennyiségben igazítja át az órállásokat a párizsi időponthoz, ahogyan az anyja az elhamvasztott ura szelleméhez (amit a fiú örültségnek mond, jóllehet, ahogy írod, éjszakánként maga is attól szorong, hátha a lakásban kószál az apa szelleme). Csapongok kicsit, ha nincs ellenedre. (Ez is micsoda nyelvi fordulat, ugye!) Tsai humora izgat, talán azért is, mert úgy érzem nagyon közel hozzám, hogy megmarad bennem a szertartásosságától való erős idegenkedés is. Az ambivalens poénjait mégis borzasztóan élvezem. Például a Montmartre-i temetőben kiszemelt sírkő, amely egy jókora matrac-méretű kőlapon hanyagul hason fekvő férfi szobrával ékeskedik, a szobor nyilvánvalóan a sírban nyugvó halottnak a kómása. Természetesen nyomban Lautréamont jutott az eszembe, a 24 évesen meghalt költő, akinek a *Maldoror énekeiből* ír fel egy szakaszt a tanár a táblára a *Négyszáz csapásban*. Tévedtem, ahogy külön megírtad nekem, ez a sírhely nem az övé, hogy kié, egyelőre nem tudjuk. Marad viszont a finom fekete humor, ami ekképp, így lengi be az egész filmet. Nem csupán a francia film újhulámára referálva emígy, hanem közvetlenül a vallás és a metafizika fő (hamleti) kérdésére: Mi jó az álom után?, úgy, hogy a film cselekmény- és eseménySORA megkapó korrektséggel jelzi, hogy a lét, illetve a létező, amíg az ideje le nem jár, be van zárva az ittlét koordináta-rendszerébe. Ámde úgy, hogy ennek a rendszernek a falait membránként is érzékelheti, eldönthetetlen, hogy mikor fülelve azt, mikor hozzá beszélve (ld. falra hányt borsó, illetve a falnak is füle van). Magritte-osan mondvá: Ez a fal nem fül. (Pedig az.) Bocsánat, itt félbe kell hagynom a szisztolés újratámadások miatt, meg amúgy is átmentem kicsit hülyéskedésbe.

MD: A *Hamlet*-összevetés duplán is releváns: nem csak azért, mert a film gyakran tűnődik el a túlvilágon, hanem mert a túlvilág kérdését legintenzívebben a film elején, a függönyök mögött, a meghalt papa hol-, és főleg miben- és kibenléte veti fel. Amikor



3. Képkocka Tsai Ming-liang: *What Time Is It There?* (Hány óra van odaát?) című filmjéből, 2001. © Homegreen Films

a lakásban is átállítódik egy óra, a mama arra gyanakszik, hogy a papa (szellemének a) keze volt a dologban, miközben mi arra gyanakszunk, hogy az otthoni óra is a párizsi idő delejében élő Hsiao-kang áldozata lett. Ez az ambivalencia aztán a film egyik főmotívumává válik. Amikor Hsiao-kang úgy próbálja Párizsba költözött szerelmét megidézni, hogy a *Négyszáz csapást* nézi, Tsai azt a jelenetet választja, amelyben Antoine egy gravitonban („varázshordó”-ban) pörög egyre gyorsabban, úgy, hogy a felette-körülötte álló alakok mozgóképpé válnak. A jelenet már Truffaut-nál is a film allegóriájának hat, persze, de Tsai filmjében a mozi, a movizást egyenesen vallássá avatja. A graviton pörgése ugyanis nem csak a filmtekereszt és persze a film főmotívumát, az állítható óralapot idézi meg, hanem előrevetíti (!) a film végét is, amikor a papa szelleme végre valóban megjelenik – csakhogy nem az óraárusnak és a mamájának a tajpeji lakásában, nem az akváriumban már megfordulni sem képesre nőtt Moby Dick testében, hanem Párizsban, a Tuileriák kertjének medencéje mellett, hogy ott, a nyugágyon alvó Shiang-chyi mellett elsétálva, előbb kihalássza a vízből a lány elveszett bőrdíkjét, aztán pedig elinduljon, mint a westernfilmekben, de nem a lemenő napba, hanem egy lassan megmoccanó óriáskerék felé. Ahogy az óriáskerék lezárja a graviton-óralap-filmtekereszt rímsort, a felé sétáló férfi mintha már nem csak a papa szelleme lenne, hanem az egész filmet kísértő Truffaut-é is. Nekem itt kétségeim támadtak, hogy ezzel a gesztussal nem fordította-e Tsai a filmjét a kegyeletesség vizsgálatából a mozi, elsősorban a francia mozi iránti áhítatba. Nem is az áhítattal volt gondom, hanem azzal, hogy a befejezés mintha elsikkasztotta, vagy legalábbis a filmtörténet síkjára terelte volna azokat a filozófiai problémákat, amelyeket odáig olyan üdítően direkt módon kezelte. Te mit szoltál ehhez a befejezéshez?

MJ: Örülök, hogy benned is ugyanaz a zavar támadt a halott apa megjelenésével, akciójával és távozásával az óriáskerék felé, mint bennem, mind a két alkalommal.

Mindazonáltal egy olvasat mentheti a szerző döntését. Talán utaltam is erre fentebb, hogy a halott szellem ideje, időszámítási zónája abszolút ismeretlen a számunkra, ezért Tsai tényleg shakespeare-i dramaturgiával lépteti színre a Szellemet, méghozzá azért Párizsban, a lány jelenlétében, mert így a fiú által átállított óraállások valóban aktualizálják a szinkronicitást, mint a szerelem eksztatikus időbeniségét (= időtlenségét). Felteszem, már a lány leszbikus afférja is ezt a „hűséget” hivatott érzékelteni, amikor a lány különös gonddal ellenőrizte a fiútól vásárolt, illetve kapott karórát. És egyáltalán, a filmidő sűrűsödési csúcspontjában Tsai párhuzamosan mutatja meg a párizsi affért, az özvegy gyász-maszturbálását, illetve a fiú alkalmi szeretkezését az autóban az utcalánnyal, aki hajnalban majd kilopja a csomagtartóból az óraskoffert. A szerzői önkény (ami az originalitást kétségessé teszi) persze már akkor is felvetődött bennem, amikor a fiúnál elszabadul az óraátállítás kényszere, és már a köztéri, közüzemi órákat is meghekkeli, ennek ugye a koronája a mozifolyosón leakasztott falióra, amit a csaknem egészen üres moziterembe beülve állít át párizsi időszámításra, ám ekkor odaül mellé egy megtermett alak, aki alkalmas pillanatban megragadja az órát, és magával viszi - és itt jön a szintén enigmatikusan szimbolikus jelenet: a mozi mosdójában vizelő fiú óraszagot szimatol, s végezve a vizeléssel a fülkék ajtóival osonva hallgatózik, amikor hirtelen nyílik a második (?) fülke ajtaja, és a behemót figura brutálisan obszcén mozdulattal szembesíti őt a valós tajvani idővel. Ám ahogy most leírtam a jelenetet, mégsem érzem olyan szövegtidegennek az abszurdot. Ennél sokkal vadabb akrobatizmusokkal tarkította *A lyukat*, és ha engem esetenként zavarnak is az efféle „elidegenítő” effektusok, a szerzői szándékkal nem vitázhatok. Már csak a Szellem párizsi felbukkanásának az *Hommage à Truffaut*-dedikálása miatt sem, amely hommage vélhetőleg az egész francia újhullámra, sőt a francia művészetre mint a szabadság gyakorlására is kiterjed. Még ha a szabadság szeretetébe kevéske iróniát is cseppentünk, tekintettel a horizontot magába foglaló óriáskerékre, amely az óra-hasonlatosságán túl annyi mindent szimbolizálhat. Az egyszer fent, egyszer lent örök körforgását például, vagyis a szabadság céltalanságát is, és nemcsak a reá való törekvésünket. Eszerint a Szellem magát a céltalanságot veszi célba - buddhista vallásához híven. Ami pedig azt is sugallhatja, hogy *nem rajtunk múlik - vagy rajtunk nem*.

Utószó

(levél a szerkesztőknek - MJ)

Sipos Balázs két olyan kérdést tett föl (nekünk, Dávidnak és nekem) a korrektúraszöveg széljegyzeteiben, amelyekre, bennem legalábbis (mert ezekről a kérdésekről nem tudtunk a Dáviddal értekezni) nem akaródzott, vagy nem volt képes megfogalmazódni a válasz. Az egyik kérdés, hogy mit tartalmazhatott a *Hány óra van odaát?* végén a képbe lassan beúszó útításka (a lány bőrdíjja) a Tuileriák kertjének a taván, amit a Tajvanon önmagával végző apa kísértete halászik ki a botjával a vízből, a másik kérdés pedig a lány és a kísértet tajvani óraárus fiának a közös vagy egymástól elváló jövőjét firtatta. Mondom, ahogy sem körvonalazódott

bennem érdemi válasz, gondoltam, ezek úgyszólván a múltól idegen, nem feltétlenül releváns kérdések, viszont kezdtem neheztelni magamra, hogy *A Lyuk*ban járványt terjesztő csótányok „vízjelét”, azt az egyetlen csótányt, amit a fiú egy este elcsíp a konyhában, és a megözvegyült anyja rászól, hogy ne bántsa a bogarat, mert valószínűleg abba költözött át az öngyilkos apa lelke (szelleme), mire a fiú eláll a csótány eltiprásától, helyette az ujjai közé fogja és belepottyanítja a Moby Dick által uralt akváriumba, nehezteltem, hogy ezt a minél parányibb, annál jelentősebb motívumot említés nélkül hagytuk. Pedig a Tsai-filmekben az is okozhatta nekem a kéjes örömet, hogy a történetek elmondása feltűnően versszerűen szerveződik, komprimáltan és roppantul kontemplatív tempóban. Ez a versszerű komponálás folytatódik a későbbi filmekben is, mondhatni, Tsai mozgókép-verseket készít, hermetikus jelene- teket illeszt egymás mellé, rájuk bízva, hogy hogyan hatolnak egymásba vagy hogyan „érintik el egymást” (ld. Tandori életrajzát). Hogy szavammat egymásba mégse öltsem hiába, a várandós választ nem én, hanem a szerencsém, egy szenzációs koincidencia hozta - az egyelőre felhőktől fedett - napvilágra. Történt, hogy három nappal ezelőtt megkeresett egy író, újságíró, esztéta ismerősöm, hogy az ÉS-nek szeretne készíteni velem egy oldalnyi interjút. Pilinszky nagyon régen nem volt a kezemben, a torkomat pár éve megszállta egy polip, amitől elveszítettem a versmondó képes- ségemet, úgy jön ki a hang a torkomból, mint a darált hús a húsdarálóból, féreg- csíkokban, alkalmatlanul már arra, hogy Pilinszky hangján végigmondjam a Vérmé- zőn az *Apokrifet*. Ez elvette a kedvemet a költőtől is. Az interjúra azért szívesen ráálltam, körbepasztáztam magam pár könyvével, végül egyedül a verseskötetét lapozgattam a következő kérdésekre várakozás közben. Természetesen az *Apokrif* került a centrumba, úgy is, mint olyan világítótorony, aminek az árnyékából talán élete végéig nem tudhatott kijönni szegény „Jancsi”. Botrány ne legyen belőle, sajnos a régi-régi érzésem, hogy az ő karcsú költészetének a zöme bizsu, önmagát mind- untalan meghatni, megindítani kívánó kamaszfiú autoszugesztív kapaszkodása vissza a Torony lámpásához, egyszóval a kényszerneurózis Golgotamászása - és min- dennek dacára így is benne látom az egyetlen gyújtást a Tandori-életmű beindulá- sához. (Közbevetőleg jegyezzem meg, a könyörtelennek, netán nagyképűnek ható le- vagy felbecsülések végül nem értékösszegések, inkább arra hivatottak, hogy a való- ságban egymás nélkülözhetetlenségét bizonyítsák.) Pilinszky bizsuja a gyerek gyö- nyörködése egy sztaniolpapír ragyogása láttán. Stb. Mindazonáltal kicsit kétségbe- esetten pörgettem a lapokat, mikor találok végre remekművet a bombasztikumok halmaiban, és találtam is például egy prózarészletet, az *Így teltek napjaink* harmadik darabját, lenyűgöző szöveg, érthetetlen, hogyan kerülhetett az első meg a harmadik darab harsány Pilinszky-önutánzatai közé. És akkor, már az interjú vége felé buk- kantam rá, az eddig mintha sosem látott kései, 1975 utáni versre, az *Akváriumra*, amiben jóformán eltűnik a kényszeresen önismétlő „Jancsi” fiú, egy olyan sűrű, nyomasztóan sűrű realista vízióval, ami bizonyos tekintetben mindent visz. Az *Apokrifet* is. Az pedig már a túlvilág vagy a nemlét ügyintézőinek a kegyessége, hogy ebben a versben egybeforr *A Lyuk* és a *Hány óra van odaát?* ihletanyaga, olyan időben íródva, amikor Tsai Ming-liang még éppen csak szimatolgathatta csak az

ittléte. Az *Akváriumot* P a nővére 1975-ös öngyilkossága után írta, nem tudom, mikor, mert mások azt állítják, megbénította a nővére autoagressziója. A vers nekem épp azt mutatja, hogy ezáltal szabadult ki, még ha egyetlen vers erejéig is csak, az ő *Egyenes labirintusából*.

Ami pedig az útításka tartalmát illeti, hát mi más volna benne, mint az *Enigma?! Annyi Enigma*, amennyi belefér. Ezt a depresszió magabiztosságával mondom, mivel a depresszió, lélektanilag igazoltan, kritériuma a tisztánlátásnak.