

Kemény Lili

ELTITKOLT HÁBORÚ

ÁLMOK ÉS SZELLEMEK APICHA TPONG WEERASETHAKUL RAGYOGÓ
NEKROPOLISZÁBAN¹

„A realitásokat is el kell... hiszen
ezek, értsd meg, ezek a mi kabaláink...
ez a reggelid is meg az ostoba újság
meg a reklámok is, ahogy ez a rengeteg
ócska de igazi tárgy is, amitől ilyen
a lakásom... így minden egész. És
kijöhetnél gyakrabban kicsi fiam, épp
csak, hogy időnként hadd lássanak itt is
valami mozgást, férfit a háznál. Félek.”²

A *Ragyogó nekropolisz*³ az egyik legeredetibb kortárs filmrendező politikai tudattalanjában játszódik. Thaiföld 2015-ben olyan királyság, ahol a közelmúltban újfent puccsal ragadta magához a hatalmat egy katonai junta; ahol a nőket és a queereket hagyományosan (vallásilag és politikailag is) alsóbbrendűként kezelik; ahol a GDP számottevő hányada származik az illegalitása ellenére államilag támogatott szexiparból; ahová kisfiúk és rabnők áron aluli szolgáltatásait igénybe veendő özönlének a nyugati turisták; ahol művészeket, újságírókat, tudósokat börtönöznek be felségstílus vádjával; ahol ma is élő kultusz övez egy ötvenes évekből véreskezű diktátort;⁴ ahol fegyelemre, engedelmeségre és bigottságra idomítanak az iskolákban, és harsány jobboldali propagandával ösztönzik a nemzeti egységet. Mindez anélkül is látszik Apichatpong Weerasethakul első egész estés digitális filmjében, hogy történetszervező erővé válna: az előlött érzett melankolikus aggodalom szervezi a filmet; a benne dolgozó politikai utaláshálózat előzetes tényismeret híján⁵ is érzékelhető jelenléte szabályozza és dinamizálja.

¹ Az Innovációs és Technológiai Minisztérium ÚNKP-19-3-I-SZFE-5 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának szakmai támogatásával készült.

² A mottó Kemény István *Igazságszítás* című verséből származik.

³ *Rak Ti Khon Kaen*, Apichatpong Weerasethakul, 2015, 122'. Operatőr: a Carlos Reygadas-szal közös munkából ismert Diego Garcia.

⁴ Sarit Thanarat, az 1957-es fasisztoid katonai puccs által hatalomra jutott diktátor portréja függ a falon a kórházi kintinban: a rossz emlékü tábornok Iszánban született, ezért vagyonokat költött propagandára ebben a körzetben, és rá emlékeztető emlékművek garmadája maradt fenn.

⁵ – Szívem, te külföldi vagy, ezt nem értheted! – inti le amerikai férjét a főszereplő a film felénél. Ettől

EGY INTÉZMÉNY RÉTEGEI

A helyszín egy különös intézmény Khon Kaenban, Iszán⁶ régió egyik nagyobb városában. A kortárs thai kultúrában Iszán az elfojtott. Etnikailag, nyelvhasználatban, földrajzilag, vallásilag, gazdaságilag is zárvány; az ország legszegényebb része. A bangkoki, nagyrészt sino-thai elit szemében Iszán elmaradott, vidékies, szegynivaló, ráadásul Laosz szomszédsága – a gazdasági bevándorlás és feketemunka koncentrációja – miatt az ország leginkrimináltabb határvidéke. Innen erednek és itt játszódnak a népi kultúra köztudatban legelevenebben élő mondái és kísértethistóriái, amelyekből délebbre kommersz mozifilmek készülnek. De Iszánnak ezúttal nem az esőerdős mélyét, ahol például a *Tropical Malady* (2004, 125'), nem is a rejtélyes Mekong-folyót, aminek partján a *Mekong Hotel* (2012, 61') játszódik, hanem a modern, urbánus vetületét látjuk. Egy kísérleti kórház és egy közparkot. Az épület számos funkcióváltáson esett át, és minden korszak rajta hagyta a nyomát. Katonai kórházzá alakított általános iskola egy ősi temető helyén – álomszerűen kopírozódik egymásra nevelés és gyógyítás, ölés és temetkezés helye. Katonákat kezelnek itt rejtélyes Csipkerózsika-kórral: fizikailag ép fiatal emberek ájultan alszanak, rémálmok gyötrik őket. Mint később két közlékeny istenség elmondja, az itt eltemetett mitikus királyok szipolyozzák az életenergiájukat, és használják föl az évezredek óta dúló háborújukhoz. Orvosi magyarázat nincs. Közben a kórházépület környékén titkosított kormányprojekt zajlik, gépfegyveres katonai alakulat biztosította markológépek túrnak: nem tudni, szándékosan bolygatják-e a mítosz színhegyét, ők is az alvók életenergiáját kívánják-e megcsapolni, netán lukratív ősfossziliákat keresnek. Az is lehet, hogy csak egy kábeltévés társaság teszi a dolgát – a tévé, az internet terjeszkedik a háttérben. (1. kép)

Ide érkezik Jenjira, az Apichatpong-filmek állandó hőse. Ortopéd cipőben, mankóval sántikál. Mintha messziről jönne, pedig nem – álmok kezdődnek így. Jenjira Pongpas nem színész, inkább barát, még inkább társszerző. Jenjira élettörténetét a rendező magáévá tette, az ő tapasztalatára (főképp az állítólag csallhatatlan memóriájára⁷) és jelenlétére építi a filmjeit – mintha megszállná, mint egy szellem. Ezt nevezi Deleuze hivatásos *nemszínésznek*, *színész-médiumnak*: aki nem játszik,

az önironikus meta-megszólalástól indítja Kong Rithdee a film politikai utaláshálózatát fölfejtő elemzését a Cinema Scope-on, és ő sem ért egyet Jenjirával. Szerinte azok is érthetik a film politikai szintjét, akik nem ismerik úgy Thaiföld történetét, hogy minden utalást olvasni tudjanak. Lásd: <https://cinema-scope.com/cinema-scope-online/tiff-2015-cemetery-of-splendour-apichatpong-weerasethakul-ukfrancegermanymalaysiaithailand-masters/>.

⁶ A film regionális politikai jelentésvonatkozásairól és recepciójáról lásd: Benedict Anderson: The Strange Story of a Strange Beast: Reception in Thailand of Apichatpong Weerasethakul's *Tropical Malady*. <https://www.versobooks.com/blogs/2701-the-strange-story-of-a-strange-beast-receptions-in-thailand-of-apichatpong-weerasethakul-s-tropical-malady>

⁷ „Ha olyan agyam lehetne, mint neki! Mindent megjegyez. Szerintem azt is tudja, mi volt az ebéd tizenakárhány éve egy adott forgatási napon. Rengeteg projekten dolgoztunk együtt, könyvet is csinál-



1. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Cemetery of Splendour* (Ragyogó nekropolisz) című filmjéből, 2015. © Strand Releasing

sokkal inkább *látja*, és közvetíti, *ahogyan* látja a világot. Az ilyen tartós szövetségek esetében minden ott dől el, hogy a szerző kit választ alteregójául. Ez mutatja, milyen figura köré rendezve, milyen érzékenységen átszűrve tartja megmutathatónak a kortárs világ leglényegibb, illetve a saját legelemibb problémáit. Pedro Costa orákulumot lát Vandában, Venturában és Vitalinában; mitológiai beszédet fakaszt belőlük, kolosszális szobrot farag nekik a filmjeiben. Tsai Ming-liang fétissé, egy fájdalmas és eseménytelen élet – szex, betegség, halál – readymade mementójává, obszesszió tárgyává teszi Lee Kang-sheng testét. Abel Ferrara narcisztikusan azonosul Willem Dafoe-val, aki nagyon hasonlít rá. Jenjira Pongpas testi jelenléte nem ilyen markáns. Alig látjuk közelről, mindig tesz-vesz, szóba elegyedik másokkal, de riporterként nem válna be, mert többet beszél, mint az alanyai. Leginkább azzal hívja föl magára a figyelmet, hogy nem tervez megöregedni és eltűnni, mint a nők az ő korában, kicsit egzaltáltabb, szellemesebb, ábrándosabb, tolakvóbb, szemérmetlenebb. Tanácsokat ad, viccelődik, mesél. Hogy Apichatpong most, Thaiföldön ezt az agilis, de mankóval járó, bohókás, öregedő nőt választja, és a hetedik filmjét készíti vele és róla, már önmagában erős politikai gesztus (is). Az egyén vágyai mind a buddhizmusokban (főleg a théravadában), mind a fasiszta diktatúrákban leküzdendő zavarként jelennek meg. A két összeegyeztethetetlennek tűnő világnézet abban is egyetért, hogy a testi vágyaiknak állítólag kiszolgáltatott nők és szexuális kisebbségek – nem beszélve a testi fogyatékkal élőkről – másodrendűek, a megvilágosodás tana és az államhatalom szempontjából is. Apichatpong

tunk az írásából. Miatta kezdtem el Iszán történetével foglalkozni. Ez a film az én álmom, az övé (Jenjiré), és egy kicsit, azt hiszem, az édesanyámé, ahogy én elképzelem.”

<https://www.female.com.au/apichatpong-weerasethkul-cemetery-of-splendour-interview.htm>

– ahogy Arnika Fuhrmann szerint⁸ a kortárs thaiföldi avantgárd általában is – éppen erre, az illiberális autokráciában és a népi buddhizmusban is *negativitásként* értett diszpozícióra alapozva fordul a fantazmák és fantáziák, vagyis a vágyakozás szabad és teremtő aspektusai felé.

Apichatpong filmjei úgy operálnak a szubjektív és kollektív határmezsgyéjén felfakadó emlékekkel és vágyakkal, mint a freudi álommunka. A *Ragyogó nekropolisz* a vulgárisan értett életből – saját és mások életrajzából – vett motívumokat fűz láncra, tol el, helyettesít, kettőz meg,⁹ gyúr össze, fordít visszájukra¹⁰ – sokszor a leghétköznapiabb, legártatlanabb emléktanyagba hajtogatja be a legtöltöttebb jelentéseket. Apichatpong egy ízben Hou Hsiao-hsien hatásának tulajdonította azt az alapvető felismerését, hogy az emlékek megőrzésre méltó, értékes dolgok. Hogy visszatérni a gyerekkora helyszínére, és az eredeti miliőben rekonstruálni, amire emlékszik, olyan rendezői vállalás, amire az ember nyugodtan fölteheti az életét. A *Ragyogó nekropolisz*nak inkább projektje van, mint története: a rendező és a szereplő-szerzőtársa felkeresi a rendező szülővárosát, hogy a rendező gyerekkori és a szerzőtárs ifjúkori emlékeit sűrítve újrajátssza(ssa), ütköztetve a kortárs politikai szituációval. Apichatpong 1970-ben, a vietnami háború végén született. Jenjira 1958-ban. Jenjira Iszán szélesebb politikai-történeti kontextusáról tud többet, mivel ő már érett fejjel élte át a hidegháborút és az iszáni kommunistaüldözést. Apichatpong szülei orvosok, ezért gyerekkorában legalább annyi időt töltött a Khon Kaen-i kórházban, mint az iskolában. Jenjira a történet szerint csak látogatónak jön a kórházba, aztán ott ragad az egyik alvó katona, Itt ágya mellett. Talán csak azért pont őhozzá ül oda, mert annak idején épp ebben a tanteremben, hátul, az ablaknál volt a padja, ahol most Itt fekszik. Aztán megtalálja Itt naplóját, és ahogy belelapoz, a férfi megszólítja a füzetet át. Mintha ezért a találkozásért tanulta volna a betűket.¹¹ Jenjira babazoknikát horgol, mint aki kisbabára vágyik, önkénteskedik a kórházban, mint aki gondoskodni szeretne, de valójában fiatalságra, szexre, álmokra és érzelmekre sóvárog. Először úgy hivatkozik Ittre, mint „új fiára”. De a film végén megvallja neki, hogy amikor nincs ébren, ő még a városi fényeket is fakónak látja.

⁸ Arnika Fuhrmann: *Ghostly Desires: Queer Sexuality and Vernacular Buddhism in Contemporary Thai Cinema*. Durham, Duke University Press, 2016.

⁹ Az életmű nagy része áll kettős szerkezetű filmekből; középen újakezdődnek máshol, másokkal, máshogyan. A *Bunmi bácsi* (*Lung Bunmi Raluek Chat*, 2010, 113') végén a maradék szereplők egy hotelszobában leülnek a tévé elé, majd megkettőződnek, az egyik testük a tévé előtt ragad, a másolatok elmennek egy karaoke-bárba.

¹⁰ Itt délről jön, északon nincs senkije. Tanulja az iszáni dialektust – szemben a megszokással: az iszániak éppen a dialektusuk *levetkezéséért* szoktak küzdeni. Jenjira Pongpas a maga civil foglalkozásában filmgyártó cégeknél tanít iszáni filmstatisztákat a többségi nyelvjárásban megszólalni. Ennyire szó szerint kell érteni, hogy a film életből vett tények transzformációjából dolgozik.

¹¹ A füzet többek között egy börtönben elhunyt politikai fogoly memoárjából is idéz. Rajzok is vannak benne, vélhetőleg a rendező saját skiccei.



2. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Cemetery of Splendour* (Ragyogó nekropolisz) című filmjéből, 2015. © Strand Releasing

Bár a vidéki kórházban csirkék kapirgálnak a folyosón, a betegek álmát forradalmi technológia őrzi. „Egyszer olvastam egy MIT-s agykutató kísérletéről: fénykezeléssel sikerült hamis emlékeket ültetnie az agyba,” mondja egy interjúban¹² Apichatpong Weerasethakul. „Ha én orvos lennék, és az alvászavart akarnám gyógyítani, celluláris fényinterferenciával próbálkoznék.” A berendezés a film fikciójában is amerikai találmány: az MIT-n fejlesztették ki az Afganisztánban harcoló amerikai katonák számára – ők sem álmodtak szépeket. (2. kép)

A hajlított fénycsövek lassú színciklusai szinte észrevehetetlen fokozatokban fluktuálnak, de Apichatpong az erről szóló képek közé mindig csempész egy-egy snittet a kórterem mennyezeti ventilátorairól. Gyorsan forgó ventilátort, kereket nehéz filmezni: optikai csalódást kelt; mintha a másodpercenként huszonnégy kockán rögzített forgásszimmetrikus lapátok hátrafelé forognának. Ez egy szelíd figyelmeztetés. A technológia a percepció protézise, de a filmkép sosem esik egybe az osztatlan és folytonos tapasztalati mezővel. A néma sorokban kábultan fekvő emberek, akik változó fényben derengenek, miközben turbinák zúgnak fölöttük: minimalista moziallegória. A változó színű fényfestés általában a kórterem tárgyait – köztük széles, fehér vásznakot, szúnyoghálókat – izzítja föl vagy borítja sötétbe, de egy kábítóan szép szekvenciában – mialatt a történet szerint Jenjira és Itt (a férfi egyik rövid ébrenléte alatt) éppen moziban ülnek – a hatás nem korlátozódik a kórteremre, digitális fényutómunkával folytatódik külsőben is. A mindent átszínező fény elmosza a rögzíthető, eredeti színeket, elbizonytalanítja a természetes színérzéket, a kinti világot is kontaminálja. A fénycsövek és ventilátorok szabályozta emberi testek képe radikálisan absztrahált lírai kép a moziról mint kollektív álompótlékról és propagan-

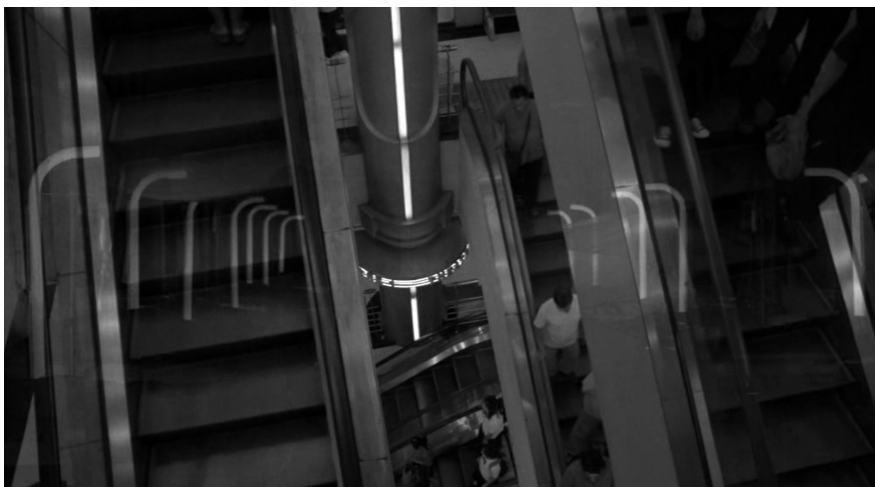
¹² <https://www.female.com.au/apichatpong-weerasethkul-cemetery-of-splendour-interview.htm>.

daeszközről. A fénycsövek elméletileg ugyan jótékonyan programoznák azt, amit a „mitikus királyok” ártó szándékkal; ám az éteri szépségű gyógyászati technika egy még pusztítóbb és otrombább hadsereg adománya, és ez a jelenkori hadsereg – a mögötte álló amerikai szuperhatalommal együtt – egész Thaiföld komatózus elaltatásában érdekelt, mintegy belegyógyítja a kollektívát a katatóniába; nem véletlenül hasonlítják a kórházi dolgozók temetési lámpásokhoz a fénycsöveket. Ahogy Apichatpong-nál gyakran, a szimbolikus tárgyak jelentése ellentétes pólusok között oszcillál. Hogy a fenséges farmakon gyógyír-e vagy méreg, nem eldönthető, a biztos csak az, hogy valahogyan, valaminek az érdekében *manipulálja* az alvókat – és a filmképet. Az álom és az emlékezet hackelhető rendszerek. A LED-csövek lassú, programozott színeváltozása ezt a biológiai hacket jeleníti meg, párhuzamosan az alvó katonák diegetikus, és a filmritmus nondiegetikus szintjén. Épp olyan nyugtalanítóan nyugtatja az alvókat, ahogyan a baljós szépségével hipnotizálja a nézőt. A ciklikus színhatás kiterjed az egész városrészsre. A kihaltak tűnő utcatotalókat hajléktalan emberek alig kivehető árnyai és más éjjeli alakok népesítik be – alszanak, szemetet gyűjtenek, horgászként ücsörögnek túlvilági vízfolyások partján. Látszólag harmonikus, valójában súlyosan terhelt, igazságtalanságot lenyomatoló képek. Egy kőfalon a Thanarat-féle katonai diktatúra mementója: féldombormű, amelyen Thanarat tábornagy elhossa az elektromos áramot Khon Kaen nyájszerűen ábrázolt lakóinak; a fal tövében, félhomályban emberek táboroznak. Buszmegállóban, angol nyelvű reklámpalakát alatt alvó emberek; a plakát az Európai Unió állampolgáraival való házasodás elérhető luxusát népszerűsíti. Nem látjuk a diktatúrát mint tényleges erőszakot – csak mint a világba csorgó méreg rejtett forrását.

A katonai klinikán spiritizmussal is kezelnek. Egy ifjú médium, Keng segít a rokonoknak kapcsolatba lépni öntudatlan szeretteikkel: ha lehuny szemmel rajta tartja a kezét az alvók karján, látja az álmaikat. A lány bedolgozik a rendőrségnek is, bűntényeket derít fel, neves is a szakmájában. Állítólag azért utasította vissza az FBI állásajánlatát, mert csak a saját hazáját szeretné szolgálni.¹³ Mintha a thai-khmer folklór animisztikus szellemvilágában, a buddhista államvallás helyi változatában, a lélekvandorlásban, a karmikus egyensúlyban és más misztériumokban ezen a „távoli, egzotikus helyen”, Thaiföld északkeleti csücskében ma is teljesen mindennapos volna hinni. De ez nem ártatlan egzotikum. A népi mondákba vetett hit, a szentélyek látogatása, az áltudománnyal és kommersz ezotériával összefonódó népi bölcsességek és gyógy módok egy nem-szekuláris államban sosem teljesen elválaszthatóak a felülről irányított agy mosás eszközeitől.¹⁴ A *Ragyogó nektropolisz* viszont egyszerre

¹³ Mindhárom főszereplő, Jenjira, Keng és Itt is magától értetődő, mély hazaszeretetet érez Thaiföld iránt. Jenjira egyszer hálásan sóhajt fel, amiért Itt legalább álmában szolgálhatja a hazát. A narkoleptikus katonák kiesnek a rendes hadiszolgálat téridejéből, és ahelyett, hogy feletteseik autót mosnák vagy hasonló értelmetlen parancsokat hajtanának végre, álmodnak – ez ellenállásnak is tekinthető. Még ha az álmaik rémálmok is, még ha ágyhoz kötött katatónokká is váltak, a tettük hősie: nem engedelmeskednek a zsarnoknak, mégis harcolnak a hazájukért.

¹⁴ Ezekben az években híresült el Warin Buawirat-ert esete, aki a despotikus miniszterelnök és katonai



3. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Cemetery of Splendour* (Ragyogó nekropolisz) című filmjéből, 2015. © Strand Releasing

kínál ellennarratívát a népi hiedelmeket kihasználó államhatalommal és a nyugati felvilágosodás ész-eszményével szemben, ugyanis „hisz” a valós csodákban. (Ettől még nem sorolható be a nyugati kultúrmarketing gyártotta „mágikus realizmus” gyűjtőnév alá.) Apichatpong a filmet az emlékezet, az álom és a meditáció eszközeként, anyagként és mesterallegóriájaként fogja fel – az ábrázolt vagy implikált fantasztikum ennek a fenomenalizációja. Az elnyomók álmokkórjával szembeni ellenállássá válik az ébrenlét: a jelen és a múlt látása, de leginkább a *nyitott szem*. Ezért zárul Jenjira – a film általában tágabb beállításai között egyedülálló – félközelijére a film: riadtan tágra nyitott szemmel akaszkodik a látványba, mint akinek az élete függ attól, hogy ébren marad-e.¹⁵ (3. kép)

A banális és a transzcendens átjárja egymást, azonos hangsúllyal, organikus egységben van jelen. Minden evidens: az is, hogy az orvos nem tudja ellátni a betegét, mert a kórház nincs jól felszerelve, az is, hogy a tavi szentély istennőszobrai emberi testet öltenek és meguzsonnáznak a járókelőkkel. Úgy rakódnak egymásra a szintek,

arisztokráciája házi jósaként gazdagodott meg és vált maga is oligarchává. Szellemlátóként a bűnüldözésnek vagy a honvédségnek dolgozni rossz ízű képzettársításokat kelt.

¹⁵ Vö. a *Twin Peaks – The Return* (Lynch, 2017, 1060') záróképével. Apichatpong és Lynch is a kollektív tudattalan materializációjának, közös álmaink fizikai hordozójának tekintik a filmet. A figurák, akiknek a nyomában végigjártatják velünk belső tájainkat, osztódnak, szóródnak, kollektivizálódnak, felszívódnak. Cooper közbelépése módosulást idéz elő az eredeti széria huszonöt éves, archív képanyagában, ez a módosulás pedig időben és térben is további hasadásokat okoz a cselekmény más síkján. Az emblematis sikoly azt mutatja, a hősnőben traumatikusan megkérdőjeleződött a saját létezésének realitása – így lehetne leírni az erőszakot, ami Carrie Page/Laura Palmer eltorzuló arcán tükröződik. Hogy Jenjira mivel szembesül, arról később.

mint a tudat és a tudattalan rétegei, és minden réteg a maga tárgyi és szöveges leleteivel építi tovább a központi allegóriát: a mesterséges katonai álomkört. Ahogy a tudattalan nem ismer tagadást vagy önellentmondást, úgy itt is abszurd szimultaneitások, inkongruenciák harmonikus egymás mellettisége adja ki a film Khon Kaenjét. Ha van bármi szabályszerűség a film szintézisében, leginkább abban érhető tetten, hogy minden csodát azonnal valamilyen kortárs technológia vagy kommersz babonáság ellensúlyoz, és viszont: minél mondénabb dolgot csinálnak épp a szereplők, annál valószínűbb, hogy egy valós misztériumról fognak közben csevegni. Apichatpong szemében, amikor épp az orvoslással és a filmezéssel hozza kapcsolatba, a technológia a transzcendencia „legmodernebb” aspektusa, és maga a csoda; ha viszont babonássággá degradálódik, a hatalomgyakorlás és a megvezetés asszociációs mezejébe illeszkedik. Keng elpanaszolja a banánszirmot nassoló Jenjirának, hogy a katonák szülei rendszeresen a lottó nyerőszámairól faggatják. Jenjira nevet, és cinkos humorral rákérdez az FBI-pletykára. A fantasztikum (medialás és gondolatolvasás), a globális high-tech (az FBI állásajánlata és az élelmiszeripar visszasságai, amikről az édesség kapcsán esik szó) és a blóddli (lottószámok) egy helyen, szétválaszthatatlanul: a film rétegei mindig érintkezésben maradnak. Ezek a meghökkentő kis együttállások nem csupán szürreális esztétikai momentumok: *A század fényét*¹⁶ azért tiltották be Thaiföldön, mert Apichatpong nem volt hajlandó kivágni egy jelenetet, amiben két buddhista szerzetes drónocskát röptet, megszegve ősök, szellemek és a papság kötelező tiszteletét. Szintén nagy port kavart a *Ragyogó nekropolisz* egyik jelenete. Egy délután a tóparton megjelenik egy kis pavilon. Egy tévéceleb-ügynöknő a helyi háziasszonyoknak szervezett utazó expón mutatja be áruját, a fiatalító testápolót. Jenjira is ott van a közönségben, mint minden ráérő, magányos nő a városból. Keng pedig, aki mindig pénzszerűkében van, magára ölti az egyenruhát, és asszisztensként dolgozik a krémárus stábjában. De a csodakrémen aztán együtt kuncognak Jenjirával. A krém nem használ semmit. A felületet kezeli, mint a magvas gondolatok, amik az iskola falát és a jó honpolgárrá nevelő tanösvény fát csúfító molinókról próbálnak hatni az emberekre. A krém átverés, hatástalan, bűdös. Jenjira szerint ondószagú. Ezen Keng, akinek nincsenek ezirányú tapasztalatai, jót derül. A sztereotip reklám a rezsiz szolgáltatásban mintha a nők közötti organikus tudásátadás csatornáit tömítené el igénytelen kapitalista hülyeséggel. Egy évezredes kultúra lerombolásának biztos receptje: mérgezd a nők elméjét szépségápolási tippekkel. Mert nem igaz, hogy ne volnának fogékonyak rá. Akit egy csodakrém nem téveszt meg, az sem mentesülhet az öregedés szégyenétől. A katonákat ápoló Jenjiráéknak korábban már az istennőkről is a bőrápolás jutott eszükbe: mitől tűntek olyan fiatalnak, ha egyszer többszáz éve halottak?

SZUBALTERN SZERELMI TÉMÁK

Adja magát a következtetés, hogy Itt, a fiatal katona *vágyálom*: Jenjira jelenlegi férjéből, az amerikai Richard Widnerből és a réges-régi első szerelméből – akiről annyit

¹⁶ *Syndromes and a Century* (Sang sattawat), Apichatpong, 2006, 105’.

mond Kengnek, hogy szintén katona volt, és „egy szörnyeteg” – összeálló fantázia-párlat. *Olyan vagy, mint Superman*, mondja neki Jenjira hangsúlyosan, két alkalommal is. A kislánykori emlékében feltűnő, napszemüveges, jóképű angoltanárt Clark Kenthez (Superman emberi alteregójához) hasonlította (bizonyára a legismeretebb alakítója, Christopher Reeve alakjában). Itt figurája egy hétköznapi, de sűrű pillanattól születik meg: Jenjira unatkozó háziasszonyként és zokniárusként meglátogatja egy régi kolléganőjét, aki főnővér az ideiglenes katonai kórházban. A kórházban fekvő, szép fiatalemberről és a kórházkertről (az egykori iskolaudvarról), ahová az ablak nyílik, eszébe jut a régi angoltanár, róla Superman, róla a férje, Richard. Az angol nyelv tanulása, és a külföldi – amerikai – férfi, mint a vágykép táptalaja, és ambivalenciájának forrása (külföldi férj: szerencse, szégyen és hazaárulás, megfosztás az anyanyelven való beszédétől). Minden későbbi jelenet, amelyekben Itt fölébred, már álom: a film elején a főnővér elmondja, hogy a katonák *egy percre sem ébrednek föl, és soha nem is fogynak*. Eközben felhívja Jen figyelmét Kengre, a médiumra: szemtelenül fiatal, és olyan tehetséges, hogy már állásajánlatot kapott az FBI-tól. Innentől fogva Jenjira a visszafiatalodás megszállottja. A főnővér magára hagyja Jenjirát Itt ágyánál, és „pár percre” a gondjára bízva a kórház pácienst – az álomban Jenjira a kórházban ragad, mint Itt állandó ápolója és szerelmese. Jenjira ezalatt a „pár perc” alatt Keng egyik szeánszát hallgatja, amelyben többek közt három chilipaprikát említ. A film során ezen kívül még kétszer lesz szó chiliszószról. A nővér elfelejt visszajönni, Jenjira pedig Itt füzetét lapozgatja, és feltehetőleg elszundít az ágy szélén. Álmában minden vágya meggyógyítani Ittet, erre találja ki az elméretezett, és a szerény vidéki kórházban abszurdan ható – hiszen nyilvánvalóan méregdrága – fénycsöveket. Tréfás paktumot köt Kenggel: pénzt kölcsönöz neki, de csak ha az cserébe meggyógyítja a sánta lábát (a műtetre Jenjirának valószínűleg a civil életében sincs pénze). Az álombéli Kengnek ettől fogva Jenjira meggyógyítása a vágya, de csak a gagyi csodakrémmel tud előrukkolni. Itt pedig egy gyógyoldattal és a csókjaival gyógyítja Jenjira combját, és az erotikus aktus, majd Jenjira feltörő sírásrohama miatt hullik szét a megnyugtató vágyfantázia.

Richard, a férj Thaiföldre települt, nyugalmazott katona, akivel Jenjira az interneten ismerkedett meg. (Semmilyen műimmanens magyarázat nincs erre a kapcsolatra; R. Widner Jenjira Pongpas saját férje; ám ebben a fikciós felállásban erős jel, hogy egy angolul alig beszélő, erősen sánta thai nőnek amerikai férje van: aligha független egy ilyen párosítás kialakulása a thai szexipartól vagy a körülötte kialakult képzetektől.¹⁷ Jenjira egyhelyütt meg is jegyzi, hogy túl sok erektált péniszt érintett már meg hosszú

¹⁷ Egy 2004-es mérés szerint az iszáni összbevételnek jelentős hányadát teszik ki a külföldiekkel összeházasodott thai nők hazaadott pénzadományai. Ekkor kis híján húszezer iszáni nőnek volt külföldi (*farang, foreign*) férje, és még a félhivatalos, thai fiúszereitőikre is létezik gyűjtőnév: *gik mia farang*. Ezekre a nőkre a társadalom kiváltságosként tekint, mégsem szabadulnak a stigmától, hogy pénzért házasodtak. Keng is azzal húzza Jenjirát, hogy szerencséje van, hogy amerikai a férje, mire Jen azzal vág vissza, hogy inkább egy európaít szeretne, mert az amerikaiak túl szegények – köztudomásúlag már rég az európaiak élnek az amerikai álmot.



4. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Cemetery of Splendour* (Ragyogó nekropolisz) című filmjéből, 2015. © Strand Releasing

élete során. Nem szeretném azt sugallni, hogy Widner – aki egyébként más Apichatpong-filmekben is feltűnik – egykor szexturista, vagy hogy Jenjira prostituált lett volna. Ugyanakkor az amerikai hadsereg kitüntetett helyet foglal el a posztkoloniális emlékezetben, és Widner figurája akarva-akaratlanul ehhez köthető, az pedig, ahogy Jenjira nagyon ügyel a túlsúlyos férfi koleszterinjére, az egykori gyarmatok világgazdaságban betöltött alávetett-feminin funkcióját ismétli.) A film két szabadtéri aerobic-jelenete is az idős és a fiatal katona lényegi egységét erősíti: az elsőben Jenjira és Widner mozog együtt egy tornázó csoporttal, a másodikban az Ittet játszó Banlop Lomnoi csatlakozik a nála másfél fejjel alacsonyabb nők csoportjához: ekkor félreérthetetlenül *szerepen kívül* látjuk, és homoszexuális férfi benyomását kelti. Fölállítható egy olyan hipotézis, ahol a Widnert szerepeltető képek is mind szerepen kívüli realitást képeznek meg. Ha így van, Itt álombéli és Widner életbeli ápolgatása az elbeszélés külön síkjain történik. Eszerint Jenjira a valóságból küldi át a szentélybe vitt állatfigurákat az álomba, ahol Itt és Keng, a két fiatal fantázialak várja őket, egyszer pedig az álomból telefonál ki a férjének, hogy elmesélje egy még régebbi álmát a szelíd sárkányról. (4. kép)

Apichatpongnek a félálom a legkedvesebb állapota, mert határhelyzet; benne lehet elkapni a metamorfózis, az átkelés pillanatait, és ilyenkor a legnehezebben eldönthető, mi az ember, test-e vagy lélek. Minden elalvás halál, minden ébredés újjászületés – viszont minden félálom a test-lélek vagy lélek-test céltalan utazása, a fantazmák birodalma. Mint a mozi. Apichatpong szó szerint érti a hasonlatot. Egy alvási ciklus átlagos hossza kilencven perc, Apichatpong pedig azt vallja, az álmokat utánzó mozifilm ideális játékidéje is éppen ennyi.¹⁸ Az álommunka az emlékezet játékos meghackelése. A rendező osztja azt az elterjedt nézetet, hogy a mozi is

¹⁸ Rotterdami Fesztivál, 2018, IFFR Big Talk #3 – Apichatpong W. & Ch. Dercon (32').

ugyanerre való, noha esetében a jótékony célzat már nem garantált. Itt és Jenjira mindig az álom határán találkoznak, és mindig közvetetten érintkeznek. Jenjira jelen van Itt lassú ébredésénél, elmennek moziba fantasyt¹⁹ nézni, Keng testén mint médiumon keresztül erotikusan is megérintik egymást. Itt legelőször a naplófüzetén át köszön Jenjirának egy direktnek ható üdvözlő formulával, később Kengen át ismétli; a lány elköszön, az alvó katona felé fordul, majd vissza Jenjirához, és ugyanazzal az üdvözlő formulával jelentkezik be, de már Itt nevében. És ugyanilyen közvetett a viszonzás is: Jenjira állatfigurákat visz a tavi szentélybe Itt gyógyulásáért. A találkozásaik éppen a közvetettség miatt tűnnek egyszerre lehetetlennek és szükség-szerűnek, mint minden elfojtott vágy, amely álom vagy fantázia formájában tör utat magának, miután megjárta a határőrség cenzúráját. Lehetetlennek, mert a cenzúra felismerhetetlenné teszi, mindig mással helyettesíti az elfojtott vágyakat, ám szükség-szerűnek, mivel az elfojtott vágy mélyben fortogó energiája táplálja az egész álmot vagy fantáziát.

Az elalvás napi transzgresszus; az álom terrénuma maga a kötetlenség, ahová a lelkünk „vehikuluma”, a testünk időről időre elszállít minket, hogy kimenekítsen a realitás korláta közül, miközben ő maga védtelenül és kontrollálhatóan hátramarad. Emiatt fontos Apichatpongnak az elalvás és a felébredés elnyújtása, az álom és az ébrenlét zsongító határmezsgyéje. A félálom tranzitónáját szinte minden filmje rögzíti: ez az egyik legnagyobb – noha csendes, és nem túl látványos – bravúr a szerzői praxisában. Az álom és ébrenlét határán billegő ember szomatikus érzeteit lenyomatolni praktikusán szinte képtelenség. Gondoljunk csak bele, hány ember lehet a világon, aki képes kamera előtt, arcközeliben bóbiskolni, oscillálni álom és ébrenlét között.²⁰ Mindenesetre az állapotok keveredése és az átmenet érzetegyüttese részét képezi tudat és tudattalan kiegyensúlyozott ökonómiájának. Az általános zsongás, a részleges amnézia, a süppedés, a zsibbadás, az izmok elnehezedeése, bódult erotikája, a gondolatok elcsatangolása, a realitásoktól való lassú eloldódása, a le-lecsukódó szemhéjak kis káprázatai, a környezet hangjainak kábító fölerősödése: ilyenfajta testi

<https://www.youtube.com/watch?v=TMyl5yrfk0>.

¹⁹ A kommersz thai filmipar előszeretettel dolgoz föl a helyi animista mondanakörben máig élő kísértethistóriákat, csak minden olyan mozzanatot cenzúráz, ami nem konform a kormány bigott és fasisztoid nézeteivel, hiába, hogy ezek elrajzolt mesefilmek. Nincsen például queer szellem vagy házasságtörő nő, aki a néző együttlérését magának tudhatná, és megúszhatná megtorlás nélkül, holott ilyen figurák a filmek alapjául szolgáló mondákban – és a thaiföldi életvilágban is – mindennaposak. Ezek a filmek akciófantasyvé sűrítik, uniformizálják, megvalósításában látványos, tartalmilag szigorúan meggyomlált szórakoztatássá alakítják a népi hitvilág színes történeteit, gyakran odabiggyesztve a végükre a kötelező tanulságot – mint az iskolákban a tábla fölé és a parkban a fákra aggatott moralizáló feliratokat. Apichatpong természetesen temérdek ilyen filmet látott kiskorától fogva, és ezeknek is méltó emléket állít nemcsak a *Ragyogó nekropoliszban*, hanem például a *Bunmi bácsi*ban is, ahol komplett tekercesek erejéig imitálja thai mozi- és televíziós műfajok esztétikáját.

²⁰ Lásd a *Blissfully Yours* (Sud sanaeha, 2002, 125') záró képsorát. Érdemes összevetni Apichatpong és Andy Warhol munkásságát, különös tekintettel az alvó emberek valós idejű rögzítésére.

élvezetekről szól a félálom Apichatpong-nál, ezek kárpótolják a testet, amiért egy időre vissza kell változnia kiszolgáltatott bábbá. És pontosan ettől az andalító köztes állapottól fosztatnak meg a katonák, amikor kurtán-furcsán, szinte gombnyomásra zuhannak álomba. Átmenet nélkül rognak össze, ahol vannak. Ittet két férfinak kell visszacipelnie a kórházba a helyi multiplexből, ahová beültek Jenjirával. A teste beleegyezése nélkül zuhan vissza az álmába, és kötik újra gépekre. Katétet a hólyagjának, oxigénmaszkot a tüdejének, fénycsöveket a neuronjainak – ahelyett, hogy a környezetébe vetett bizalommal, önként, sőt élvezettel süppedhetne le a természetes tetszhalálba, amire a test egyébként saját akaratából törekszik, külsődleges, technicizált energiakörökre kapcsolják az összes import-exportban érdekelt szervrendszerét. Visszatérő képek egy vízikerek csobogva forgó lapátjai és a kórterem mennyezeti ventilátora: így válik a hatalom miniatűr bioerőművévé az ember is. Az alvó katonák szerve keringését külső erők kontrollálják, a lelküket pedig besorozzák a mitikus királyok, a jelenkori katonai elnyomás mitizált analógonjai. A film azt a szomorú hírt jelenti be, hogy egy katonai diktatúrában az álom sem hoz felszabadulást.

Ennek megfelelően afféle szerzői kézjeggyé szilárdult már, hogy egy-egy másfél órás játékfilm végén jön a kíméletlen, harsány, de kedvesen noszogató ébresztés. A *század fénye* és a *Ragyogó nekropolisz* esetében köztéri fitneszszőkö szinkronban tornázó csoportjaival, a *Bunmi bácsi*-ban karaoke-jelenettel ébreszt, de közös bennük a derűsen ostoba, fülbemászó szintipop, ami váratlanul szakítja meg a film addigi meditatív duruzsolását. Ezek mindig hangsúlyosan az életigenlés és az örömteli együttlét képei, nincs bennük semmi megbélyegzés, nem is ironizál a tömegsporton. Egyszerűen csak szomorú, aggasztó látvány a vidám programozottság.

Apichatpong képeinek természetes egyszerűsége azért becsapós, mert egy-egy hosszabb beállítás rétegei fokozatosan különülnek el az appercepció szubjektív ritmikája és a kép belső mozgásainak logikája szerint. Minden képe szemléleti formák látszatharmóniája; mintha párhuzamos világokat fényképezne egymásra. Egymás alól sejlik elő a történeti és mitikus múlt, a jelenkori technológia, a globális blóddli és a kozmikus látomás rétege; és a szem a hallucinogének kaleidoszkóphatásának cseppfolyós mintázatai szerint változtat köztük. Vágásoknál csupán átrendeződnek a szintek; változik, melyik bukkan föl hirtelen dominánsként az egymáson átderengő rétegek közül. A film leggyakoribb plánja a nagytotál, az előtérben és a háttérben gyakran különböző jelenetek zajlanak: az élettereket a kamerától függetlenül is belakják, bemozogják anonim figurák; ehhez társul a látható sík történéseihez gyakran nem illeszkedő zajkulissza. A redundancia építi, bővíti, fodroztatja a soha ki nem simuló, soha nem egyértelműsödő, soha le nem tisztuló jelentésegész. Amikor a szereplők kinéznek vagy kimutatnak valamire a képen kívül, a legritkább esetben látunk ellenbeállítást vagy inzertet az implikált dologról – a világszerűséget erősíti, hogy nem csupán folytatódik a világ a kép keretein túl, hanem a figyelem is oda irányul. A csendletek vagy tájképek semleges nézőpontból, figuráktól független szemszögből, a cselekményösszefüggésről leválasztva jelennek meg: ez a valódi exterioritás, tárgyak és helyszínek külvilága, amit a digitális kamerán kívül senki sem néz. Ám ezeken a képeken is észrevétlen kábelek futnak át. A fenomenológiai

önállóság álomszimbolikára hajazó, szavakkal kifejezhetetlen jelentőséggel ruházza föl az ember nélküli képeket. Ezért is kiemelt az utolsó képpár a focizó gyerekekről és Jenjira arcáról. Előbb látjuk a nagytotált (és Jenjira háta is benne van, nem kerülünk szubjektívbe), és Apichatpong csak onnan vág az ismeretlen veszéllyel vagy traumatikus felismeréssel szembenéző megfigyelő arcára. Tehát ha látunk is megfigyelőt és megfigyeltet beállítás-ellenbeállítás sémába illesztve, a megszokott sorrend felbomlik. A *Ragyogó nekropolisz* addigra kiépült szabályszerűségei nyilvánvalóvá teszik, hogy Jenjira nem azt – vagy nem csak azt – látja, amit néz.

Egy már önmagában is álomszerű jelenetben, amelyben a régi iskolában botorkál a sötétben, és az épület klinika helyett évek óta elhagyott rom benyomását kelti, Jenjira elmeséli telefonon egy régi emlékét. Eleinte a férjéhez, Richardhoz beszél, de hamar thaira vált. Egy különös, békés állatról mesél, ami egykor – feltehetőleg álmában – a Khon Kaen-i tóban lebegett, nem hatott rá a gravitáció; azóta is itt lebeg a szívében. Úgy lehet érteni, mintha egy szellemről, jó sárkányról, valami áttetsző, tündéri jelenésről beszélne. Később a tó tükrében visszaverődő napsütötte felhők közé puhán beúszik, mintha égítést méretű volna, egy tündöklő egysejtű. Semmi nem magyarázza a jelenést, hacsak nem illesztjük össze a fél órával korábban elhangzottakkal és a szavakat övező affektív kontextussal. Egyfelől újfent a mikroszkóp, egy orvosi-optikai eszköz által megjelenített reális-biológiai csoda az, ami valós fantasztikumként meg is jelenik a képsíkon. Kisvártatva viszontlátjuk a vízfelszín fodrozó kerekeket, amelyek a szalagos vetítógépre asszociáltatnak (mint korábban a mennyezeti ventilátorok). Az ég és a víztükör összeolvadásából kialakult nem-tér olyan, mint a moziváson vagy maga a szaruhártya: bármi kijátszódhat rajta. Közvetlenül előtte Jenjira két állítást tesz: nem biztos benne, hogy ébren van-e vagy álmodik; rájött, semmi nincs „a királyság szívében”, csak Iszán zöld termőföldje, gazdag vizei: a természeti tájon túl nem vár a szemlélőre semmi, semmilyen utópia. Jenjirában tehát felmerült, hogy az ébren maradás helyett az álmot, az eszképipista fantáziát, a természeti szépséget, az évnesztést válassza, mintha Itt katatón álma vonzaná magához. Itt ekkor csábító szellem, aki magához láncolja és elveszejtí az élőket. De az erre rávágott eukarióta képe cáfolni látszik Jenjira diagnózisát: képtelen arányaival, transzcendens derűjével, minden emberitől való igéző függetlenségével tagadja, hogy az emberléptékű tájban való lassú elalvás volna az egyetlen út. Hiszen a táj végtelen sok láthatatlan dimenziót rejt (5. kép).

EGY CSODÁLTOS DÉLUTÁN

A film leghosszabb egybefüggő jelenetében Itt újra elalszik, Keng pedig fölveti Jenjirának, hogy ha akarja, találkozhat Ittel az ő (Keng) testén keresztül. Jenjira azt feleli, „Ha ez tényleg lehetséges, ez egy csodálatos délután.” Így hát az alvó férfi lelke Keng alakjában Jenjirával tart egy párhuzamosan két (vagy több) téridősíkon zajló sétára. Keng hivatásos médiumként máskor is közvetíti az alvó katonák üzeneteit a rokonok felé (milyen színű legyen a konyhacsempe, milyen ételnek örülnének), de csak ebben a jelenetben engedi át saját testét az egyiküknek, hogy kötetlen ideig



5. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Cemetery of Splendour* (Ragyogó nekropolisz) című filmjéből, 2015. © Strand Releasing

beszélgethessen egy nem-rokonnal. A két nő úgy sétál végig az ősfás tóparton, hogy Jenjira elfogadja Keng szűzies, vidraszerű lánytestét mediátorként, és Ittet szólítja meg benne. Keng Itt nevében a mitikus monarchák valamikori palotáján vezeti végig Jenjirát, körülírva neki, amit sem ő, sem a kamera nem lát: pompás termeket, királyi háló- és fürdőszobákat, archaikus bútorok kőfaragványait, berakásos tükeit. Jenjira eközben a látható park groteszk installációit mutatja be Keng/Ittnek. A polgármester ugyanis teleszóratta a tóparti erdőt mindenféle, a régió véres történetét bemutató, népnevelő célzatú műtárggyal. Jenjira ezek kapcsán mesél egykori árvizekről, bombázásokról, és magáról, a szerelmeiről. A sétájuk kölcsönös beavatás és egy meghatározó szerelmi vallomás felvezetése. Jenjirának végül Keng előtt kell lemeztelenítenie a torz lába gyűrt combját, tőle kell elfogadnia az erotikus borogatást. Korábban ő törölgette a magatehetetlen Itt testét, de Kengtől kap viszonzást ebben a közvetett aktusban. Keng, a végső közvetítő ezután nyomtalanul eltűnik a filmből: vagy nincs többé szükség rá, mert Jenjira és Itt már közvetítés nélkül is megértik egymást („hirtelen olvasni tudom a gondolataidat”), vagy pedig megszűnik a valós kapcsolat lehetősége („ez a legjobb hely, hogy tovább aludjon az ember”). Keng eltűnése riasztó. Ha az álom vagy fantázia az elfojtott vágy rejtjelezett vehikuluma, úgy a tudatosodáskor véget is ér. Amint a cenzúrázott tartalom betör a tudatba, fölriadunk. Amint a közvetítő felület, a helyettes vagy médium betöltötte a funkcióját, föl is számolja a saját lehetőségfeltételeit. Vagy konstruktivista terminológiára fordítva: idős nő és fiatal férfi kapcsolatából végzetes módon eltűnik a fiatal lány, akinek az alakja lehetővé tette a szerelmüket.

A jelenet filmkészítői ars poeticaként is olvasható: a film nagyjelenetének leforgatása láthatólag nem igényelt különösen drága felszerelést, nagy stábot, sok időt és nehézkes szervezést. Ezen a pontján a film olyan, mint a gyerekjáték: kísérleti fikció

ágacskákkal, babszemekkel, kavicsokkal, szavakkal. Filmes lámpák valószínűleg nincsenek a szett környékén sem: a kép naturalis, a kompozíciók csak annyira idéznek palotát, amennyire bármelyik tetszőleges facsoport oszlopcsarnok bárhol a világon. A meseszerű régműltből a néző csak Keng/Itt szavain át részesül. A hidegháborús térplasztikák, az idősek szabadidőklubjának nejlonthuzatú orchideái, a fákról lekiabáló agresszív propaganda Jenjira emlékei által nyernek értelmet. A lényeg, mint mindig, az, amit nem látunk. Ez az elcsúszás nyitja meg a film spektrális dimenzióit. Az explicit szellemjárással kapcsolatos mozzanatok, a látható és megszólítható szellemek vagy a szellemlátás maga csak narratív verziói a filmet átszövő kiiktathatatlan, kozmikus derűt sugárzó poliszémiának, ami miatt a látható elemek sem identikusak. A kamera nem lát semmi különöset, csak a Khon Kaen-i közparkot, ahogy a hatalom berendezte, ahogy a hatalom láttatni akarta. De ahogy ez a park a kommentárok által megkettőződik, megháromszorozódik, aztán megállíthatatlanul sokszorozódni kezd, láthatatlan bőrt hámlik, és ahogy aztán a párhuzamos síkok horgonypontjaiként működő figurák egy helyben megképződő közös fantáziában elérik egymást, az álom alapjai meginognak. Keng/Itt bejelenti, hogy éppen egy herceg öltözőszobájában vagyunk, és „végigsimít” egy hatalmas falitükrön. A háta mögött álló Jenjira megkérdezi, látja-e őt a tükörben Keng/Itt. Aki kis helyezkedés után – de még mindig háttal – igent mond. Ekkor válik a második szint verbálisból alternatív képi síkká, amit viszont mi, nézők továbbra sem láthatunk. A figuráknak és a világuknak fokozatosan átalakul, illetve rögzíthetetlenné válik az egymáshoz viszonyított státusza. A film nem valóságrepresentáció, hanem egy képekből és hangokból, illetve ezek időtartamából álló dinamikus erőter, ezért – mutatja Apichatpong – értelmetlen is az aktoraikat a realitásfokuk alapján rangsorolnunk. Szerkezete úgy imitál álmot vagy fantáziát, hogy értelmetlen föltenni a kérdést, a karakterek közül *kinek* a fantáziája képződik meg benne. Onnantól, hogy a két nő megnézi egymást a képzeletbeli tükörben, a percepció hangsúlya áttolódik arról, hogy mi mindent nem lát a kamera, arra, hogy mi mindent képes viszont megmutatni, ami láthatatlan. (6. kép)

A látható síkról legfeltűnőbben a háború hiányzik. Alacsony rangú, rendészeti feladatokat végző, katatón és nyugalmazott katonákat látunk, Afganisztánról, valamint Indokína (Kambodzsá, Laosz, Vietnám) 1964-től ’73-ig tartó bombázásairól hallunk. Maga a háború nincs képen, de a permanens háború jelei átszövik az egész konstrukciót. Ma már tudható, hogy Kambodzsát a CIA bombázta, a Operation Menu (1969-70) fedőnevű titkos hadművelet részeként. Bár az amerikaiak elvileg a Vietkong és a Khmer Rouge gerilláit, valamint az észak-vietnámi hadsereg raktárait célozták Kambodzsában, a bombázás szokás szerint súlyos civil áldozattal (több mint 4,000 halott) járt. A detonációk és a légószirénák elhallatszottak Nong Khai-ig.²¹ Mindez csupán emlék, szavak által megidézve, láthatatlanul. Az istennők, akik-

²¹ Jenjira feltehetőleg a saját emlékét meséli: ő Nong Khai-ból származik. Khon Kaen a rendező szülővárosa.



6. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: *Cemetery of Splendour* (Ragyogó nekropolisz) című filmjéből, 2015. © Strand Releasing

nek az isteni mivoltáról szó esik ugyan, de a megmutatkozásukban semmi természetfeletti nincsen, beszélnek Jenjirának egy itt és most, ezer éve zajló háborúról, de ennek nyomát se látjuk, sem a katonák álmaiban tett rövid – szóbeli – látogatások, sem a tóparti séta alkalmával. Keng, amikor lehunyt szemmel látja és halk szavakkal közvetíti a katonák álmait, sosem beszél ostromról, öldöklésről, csak a szokásos rémálmodokról: eltévedésről, üldöztetésről, rettegésről, és előző életek banalitásairól. A „palota” csendes, békés, nem „találkoznak” senkivel. A valódi háború a thai nép feje fölött zajlik láthatatlanul, minimum negyven, de inkább nyolcvan éve,²² és több köze van az amerikaiakhoz, mint azt a hatalmon lévő bangkoki hadurak elismernék. Ők még mindig a kommunistákra és a liberálisokra mutogatnak, a saját népüket zsákmányolják ki és tartják sötétségben, a saját szabadgondolkodó művészeitek börtönzik be, a saját filmjeiket cenzúrázzák, a saját hazaszerető polgáraikat használják ki, vetik oda prostituáltként a nyugati szövetségeseknek, a saját mítoszaikat rombolják. Hogy sosem tisztázódik a központi metaforában megbúvó tulajdonképpeni ukáz – végsősoron aludni kell vagy ébren maradni? mi az ellenállás módja, az alvás vagy az ébrenlét? a zsarnokság tulajdonképpen elaltat, vagy éppen hogy kóros álmatlanságot okoz? –, csak azt húzza alá, hogy nem ez a valódi tét. Sokkal inkább az, hogy a film, ez a finoman szövött, belső ellentmondások ezreit összebékítő vigaszfantázia végül szerelmi- vagy halálfantáziává kerekedik-e.

A film álom és ébrenlét közti vívódás. A végkicsengése is kettős, disszonáns: Itt és Jenjira megbeszéli, hogy az édeni Khon Kaen tökéletes hely arra, hogy tovább aludjon az ember, és mintha beleszédülnének a thanatoszi gyönyörbe, ami az együtt

²² 1932 óta, mióta Thaiföld abszolút monarchiából alkotmányos monarchiává vált, állandósultak a katonai puccsok.

végigaludt élet – vagyis egy közös halál; viszont ezután rögtön a programozott elnyomás tarka képeit látjuk: a park serény aerobikozóit, majd a felébredésért (vagy ébren maradásért) küzdő Jenjirát, aki az értelmetlen ásatások földhalmain focizó gyerekeket figyeli – akik szintén egyén feletti, algoritmikus szabályszerűségnek engedelmeskednek (egy spektakularizált sport szellemének), és eltűnnek a maguk felverte porfelhőben. Mintha Jenjira mindvégig ott ült volna egyedül a kőpadon a gyerekeket nézve, a jövőjükért aggódva – mintha ott született volna benne az egész fantázia Kengről és Ittről, a két szellemről, akik el akarták csábítani, hogy beleszenderedjen egy hedonista illúzióba.