

Nádas Péter

SZOROS KÖVETÉSBEN

TSAI MING-LIANG DAYS¹ CÍMŰ FILMJÉRŐL

Odakinn esik, ömlik, zuhog, csorog. Kotyognak a csatornák, zörögnek az ereszek, a viharos szellőkések valamihez ütemesen hozzáverik az alázúduló vizet.

Odabenn középkorúnak kinéző férfi fehér pólóban, éteri nyugalomban, egy kárpitozott, talán drapp, talán bőr, talán művelúr fotelban, amit a külvilág reflexei némiképp zöldre színeznek. Európai szemmel nézve, s nekem sajnos nincs másom, nehéz lenne megmondani, hogy hány éves egy ilyen kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai ember. Tapasztalat szerint a férfiak kevesebbet vagy jóval kevesebbet mutatnak. Idősebb korokban a nők viszont jóval többet. Amihez valószínűleg nem a nemüknek, hanem a munkamegosztásban elfoglalt helyüknek van több köze.

A kékbén tartott, félközeli képről nagy hirtelen azt sem lehet megmondani, hogy hol a csudában készült, hol vagyunk. Még azt sem, hogy kívül vagyunk-e vagy belül. A kék határozottan Hokusai kékje, habár itt kevesebb tusfeketével. Valószínűtlen, hogy Japánban lennénk. A férfi arca, enyhén izzadt barna bőre, valamiként a tartása, az izomzata erotikával telített. Érdekes. Azaz tudomásul vesszük, hogy erotikusan aktív életét éli. Ami úgymond közelebb hozza, mint ahonnan látható. Az erotikus élménycsoport emberi közösségét a skolasztikusok nem vették fel az univerzáliaiak közé, pedig ott a helye. Habár az arc nem fejez ki semmit. Erotikája nem föltétlenül azokra vonatkozik, akik látják, hanem valaki másra, másokra, jórészt önmagára. Teszi, amit tesz. Semmit nem csinál. Nem teszi, amit nem tesz. Nincs hozzá közünk, mégis majd mindent le tudunk olvasni róla. S ez is független a nemétől, a geográfától vagy a kulturális predispozícióktól. Senkihez nem lehet sok köze. Vagy ahhoz talán túl sokat fejez ki, hogy gyerekemberi állaga vagy férfiléte a részleteiben azonnal felfogható lehessen. Egy elzárkózó ember, ezt rögtön tudni róla. Tartása valamelyes fizikai feszültségről árulkodik. Talán a feszültség teszi ilyen elutasítóvá. A kamera kívülről néz be rá, a hangok azonban az első pillanattól, még csupán a főcím pereg, máris erősek és közvetlenek. Eső zuhog. Értsük úgy, hogy minden valószínűség szerint idekinn vehették fel a viharzást, az eső hangját, és nem odabentről. Aztán enyhén tompított hangerővel emelték a képhez.

Közöttünk egy nagy, tükröződő síküveg. Csakhogy ő néz ki belülről, mi kívülről nézünk be rá. Elvileg nekünk kéne az esőzenét erősebben hallanunk. Kérdés persze, hogy ki vagyunk a mi. Mi vagyunk-e az illető, vagy mi a rendező vagyunk, aki kívülről nézi őt. Ki a hősrünk. Ám nyilvánvaló a rendezői szándék. Billentsük már meg a szenzuális egyensúlyt a kívül és a belül, a megfigyelő és a megfigyelt, a látott

¹ *Rizi* [Napok], Tsai Ming-liang, 2020, 127'.

és az érzett között, ami egyben azt jelenti, hogy egy ilyen egyensúly egyáltalán nem szükségszerű.

Legfeljebb törekedni lehet rá vagy lemondani róla.

Hanggal azonban, az istenért, ne másszunk már rá a képre. Csipetnyi dominanciát engedhetünk meg neki.

Azt kell mondanom, hogy a kép szigorral komponált, nincs véletlen vagy reflektálatlan eleme, sem színe, sem képállásai, a hang és a kép disszonanciája szintúgy értelmesen megtervezett. A film egész idejére, azaz 2 óra 1 percre hűségesen elkísér majd minket az enyhe disszonancia. Mi több, a film utolsó harmadában, amikor Tsai Ming-liang már igen kényelmesen ül a rendezői székben, a városi közlekedés hangjait majd felhúzza, csaknem túlvezérli. Menjen az agyunkra, amiből eddig is kissé sok volt.

A monszun akusztikus káoszában alámerült fiús arcú férfi majdhogy moccsatlan. Olykor önkéntelenül pillog, kétszer ügyetlenül félrenéz. A fotel a múlt század hatvanas éveinek futószalagon gyártott dizájnya. Tán az egykori dizájn reprimé. Bárhol, ezernyi sokszorosításban, bármikor megfordulhat a nagyvilágon. Legutóbb egy párizsi pszichiáter rendelőjében láttam egy kommersz tévésorozatban megszólalásig hasonlót. Jobbján egy masszív barna asztal ékelődik a képbe. Az asztalon egy pohár víz. Még leginkább kínai asztal. A víz színe rezeg a pohárban. Mintha eső esne belé, holott az eső kívül esik. Talán a viharlástól reszket a víz az asztalon. A férfi a vihart nézi, az esőt nézi, ez a férfi nem kínai. Olykor villanásnyira önmagába néz. Néha testesebb esőszemek esnek át a képen. Érzet, gondolat jelentkezik így az önmagukba merült arcokon, önkéntelenül rezzen vele az ajka. Micsoda ajka van. Valami felvillan, valami szétterül, valami elül. Csupán a mit nem tudhatjuk mire vélni, a megfigyelői figyelemnek mégis épp elég munkája van a lehetséges relációk és a konkrét szenzuális jelek azonosításával. Bordázott az ajka. Nem mi, csupán az ősi készítésünk tudja, hogy mit miért követ a szándék. Mit vesz észre a látás perifériáján. Miért néz ki a képből, mitől rezzen össze.

A szigorúan és tisztán komponált kép a kettős tükröződés eredményeként négy vízszintes képsávra bomlik. A legalsó képsávon az odalenti világ tükörképe írja át a szobabelső látványát. Olyan, mintha a növényzet ornamentikáját nyomták volna rá a szobában ülő férfi karjára, lábára, fücsomókat, tocsogókat. Andy Warhol nyomott a képre ilyen repetitív mintázatot, Szűcs Attila írja össze így a reális terek különböző dimenzióit imaginárius terekkel. A legfelső képsávon a fák tépett árnyait a tiszta falra. (1. kép) A vihar tépte fákat figyeli a férfi, a legnagyobbikat. A legkeskenyebb sávot, egy fénysávot, első pillantásra nem tudunk mire vélni. Alatta a legszélesebb képsáv egyértelmű, a terasz fehérén vakolt mellvédje tükröződik így az ablakon. Minden bizonnyal a mellvéd fémborítása a fénysáv, a vízszintes felületről visszaverődő sok fény. Ennek az embernek pompásan formázott ajka van. Soha ilyet. Szó bennszakad. Szél és eső zenél magában. Különben a képen nem történik semmi. Ebből story ugyan nem lesz. Mégsem lehet azt mondani, hogy kevés lenne vagy képileg eseménytelen. Figyelmünk élesen oszcillál az állati résenlét és a kulturálisan előírt európai unalom között. Mintha az európai értelem e képek láttán nem tudná eldönteni, hogy menjene máshová vagy belemenjen egy kalandba és figyeljen. Nekem legalábbis az óriási



1. Képkocka Tsai Ming-liang: *Days* című filmjéből, 2020. © Homegreen Films

panoráma ablak képsávjain az idők és a geográfiai távlatok mélyéről Platón jól hallhatóan visszaszólt. De nagyon jól el tudom képzelni, hogy valakit egy ilyen örülten tartalmas kép se érdekeljen.

Most mit figyeljek egy ismeretlen férfin, amikor semmit nem mond és semmit nem csinál. A tett szükségletét az európai gondolkodásból nem tudjuk kiűzni. Van egy belső inventárunk, hogy mikor mit kell tenni, egy adott szituációban melyek a kötelező gyakorlatok és vakon mennénk utána.

Pedig nem csupán egy faóriás árnyjátékát látjuk, amint hosszú, talán lombos, talán túleveles ágait tépi, vinné, hanem a színek és a formák drámai változását. A szélrohamok, a fényviszonyok változásait, a színcserék árnyjátékait annál inkább szemügyre kell vennünk, mert nincsenek szinkronban, ami nyugtalanságot kelt. A képen mindazonáltal jól temperált, csaknem demonstratív távolkeleti nyugalom uralkodik, habár legfelső sávján látjuk, hangján halljuk, hogy odakinn betört a káosz. Ami rögtön nagyon személyes. Vajon kibírom-e, amit a fa elvisel. Én például soha életemben nem vettem volna tudatosan észre a hármas disszonanciát és ritmuszavart, hogy ez a három komponens egymással aszinkronba kerülhet; észleltem, hogy ne észleltem volna, saját elmém működése mégsem látta szükségét, hogy észlelését eljuttassa a tudatomba. Pedig biztosan van így. A felhőjárásnak és a szélrohamoknak olykor világosan más a rendje, mint ahogy a képen az elmozdulások és az elmozdulások hangjai bemutatják. Nem kell hozzá trópusi égöv, monszun, nagy viharban mindenki látja a két szemével. A széljárás és a felhőjárás nem azonos rétegben, nem azonos sebeséggel, olykor még csak nem is azonos irányban mozog, vagy az egyik szélroham erre, a másik arra, s így a fény mennyiséggel, a fényerővel, a színeváltozással sem áll többé szinkronban az elmozdulás.

Az esős évszak aszinkron árnyjátékaival, fényjátékaival és enyhén domináns hangjátékával együtt látjuk hát a fegyelmébe és figyelmébe zuhant férfit ebben a

kommersz középosztálybéli fotelban. Szobája üres falán a változó fényerő kék árnyjátékait. Ha európai lenne, akkor bizonyára a való világot vélné látni a két saját szemével. A lombok árnyékán itt ellenben úgy süvít a szél, az eső úgy szakad, ahogy hangjait egy számunkra ismeretlen és nem látható ember, Tsai Ming-liang a saját proporciós elképzelése szerint beállította. Valamivel hangosabban, mint ahogy ez a bizonyos férfi hallja. Valamivel halkabban, mint ahogy odakintről nézve mi hallanánk. A világ már csak ilyen diszharmonikus, ismeretlen elemeinek és rejtélyes effektusainak száma mindig legalább eggyel nagyobb, mint az ismerteké. Ilyen csudálatos ez a világ a sokféle kimozduló, a sokféle tartó, elrajzolt, felismerhető és alig felismerhető aspektusával. Kissé süketek, vakok és tudatlanok vagyunk ebben a kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai térben, mégse marad semmi észrevétlenül. Még szerencse. Az ember ugyan ismeretlen körülmények között sem szelíd, kezes lény, de nincs a látványnak olyan eleme, amit legalább egyetlen érzékszervével fel ne fogna. Lenyűgözöttségre lenne oka, de nincs idő. Mikor kell támadnia, mikor menekülnie. Mindig a teljes figyelme kell. Legfeljebb adott esetben, adott ideig nem veszi tudomásul, hogy mit vett észre, vagy nem érti, hogy miért kéne valamit felfognia. Annak is van benne katalógusa, hogy mit ne vegyen észre és mit ne értsen, mert ez nem lenne illendő, nem lenne szokásban, nem állna érdekében. A fiús arcú férfi például semmit nem tesz azzal, amit a figyelmével most éppen felfogott. Ami örülten nehéz feladat, a semmit nem tenni. S ezért rögtön látjuk is az arcvonásain, hogy nem profi. Színészi tapasztalat és színészi tudás híján nem imitálja, nem ábrázolja, nem követi szorosán a saját semmittevését, hanem ténylegesen azon van, hogy ne tegyen semmit. Lehetetlent kér magától. Minden önkéntelen késztetéstől vissza kell riadnia. Ha nem lenne itt a kamera, akkor biztosan nem így tenné. Ami nem jelenti azt, hogy ekkor vagy akkor ne kéne a szemével, az ajkával vagy a tagjaival valamit mégis tennie, kamera ide vagy oda, amit mégsem képes visszafogni. Spontán mimikája és szándékos semmittevése a szélrohamok és fényviszonyok disszonáns változásaihoz és a hangok disszonáns rendezői jelzéseihez képest önálló ritmust képeznek ebben a kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai nyugalomban.

Van egy képünk odabentről, van egy képünk odakintről, van egy képünk arról, hogy e kettő miként és hol találkozik a kettős tükrözésben és miként kerülnek aszinkronba. Van egy képünk a férfi amatőr szándékairól és van egy képünk arról, amit szándéka ellenére tesz meg, nem azért, mert nem színész, hanem azért, mert most színésznek kell lennie, azaz civil érzelmi életére is van némi rálátásunk, és azt is világosan látjuk rajta, hogy mit kért tőle a kedves filmrendezője. Nézz ki az ablakon. Semmit ne csinálj. Ne nézz a kamerába.

De ehhez képest ő például pillogni kényszerül, hiszen úgy van megalkotva emberként, hogy egyszerre mindenhová nézzen. Kövesse a mozgást. Minden mozgást kövessen. Erről ő nem tehet. Nézése semmiféle tiltást ne ismerjen el. Minden veszély elhárítására kész legyen. Nézzon akár a napba, mikor kilövell a láva. Világosan látjuk, hogy önkéntelen cselekvései ugyanakkor mély elégedetlenséggel töltik el. Elárulta kedves rendezőjét. Valamit csinál. Ezzel szemben egy profi színész rögtön tudja, oké, semmit nem fogok tenni, ha egyszer ezt kéri a kurva rendezőm, de közben azért tudja,

hogy bizony pillogni fog, meg fog rándulni az ajka, a nyaka megmered, a füle és a lába viszketni fog, mert ezeket a sokat jelentő effektusokat profi színész nem hagyja ki. Ellenkezőleg. Válogat közöttük. Ő maga azt mondja a ronda színészi nyelven, hogy lereagálom. Valójában elhagy, kiemel, mert tudja, hogy minden testi késztetésről azért nem lehet lemondani. Demonstrálja a spontán kiemelt testi eseményeit és ezekkel a kis kiegészítésekkel együtt követi az értelmes rendezői semmit. Jancsó Miklós például azt kérte a kedves színészeitől, hogy arra nézzenek, erre menjenek, le ne álljanak, s a mozgás állandósága és sebessége miatt a spontán túlmozgásaikról kényszerűen mondanak le, miközben ki ne nyissák a szájukat. Ne gondoljanak semmire. Ne legyen semmiféle gesztusuk. Ez volt az ő rendezői merénylete a közhasznú színészet ellenében. Nem bírta elviselni a helyi szokások szerint kialakult szószátyárságukat és harsányságukat. Ne illusztráld az érzelmeket, a picsába. Ment szembe a jó polgári társalgási színház Bécsből és Párizsból lecsorgott esztétikai és dramatikusan hagyományával, mindazzal, amit a színészek nélküle nem tudtak volna magukról levedleni. Átjárt az eszükön. Túljárt az eszükön. Tsai Ming-liang igen hasonlóan a mi eszünkön jár át. De Jancsó ugyanígy ment szembe a másik nemes színházi hagyománnyal, a Sztanyiszlavszkijével, azaz a nem mimetikus színpadi realizmus nagy moszkvai iskolájával. Gondolj édes lelkem inkább a kalugai nagynénikédre, amint áll a tűzhely fölött és éppen süti neked a pirogot. Lássam a néni kipirosodott orcáját az arcodon. Lássam, hogy húsos pirogot süte vagy lekvárosat.

Ami magunk között szólva, egyáltalán nem lehetetlen rendezői kíváncsóság. Jancsó a tisztánlátás érdekében ettől az igazán realista kíváncsólomtól is eltérítette őket. Mindezt persze csak a mesterségbéli analógia kedvéért mondom itt.

A fiús arcú távolkeleti ember elnyomott és önkéntelenül is megnyilvánított civil igényeit nem tudjuk ugyan hová bekötni a saját tapasztalati rendszerünkben, de testi feszültsége idővel mégis megérleli a benyomást, hogy ez egy szenvedő. Egy szenvedő ember. Habár igen fegyvelmezett a szenvedésével szemben. Amiről szintén nem tudjuk, milyen természetű vagy milyen tartamú, azaz mióta szenved, mennyit kell még mitől szenvednie.

Örökre elhagyta a szeretője vagy esetleg fáj a foga és két hete gyökérkezelésre jár.

A kamera mindazonáltal nem moccan az unalmunkat provokáló, eseménydús félközletről. Ennek az embernek az erotikája, azaz a gyújtólángon tartott szerelmi cselekvései sem írják felül a szenvedését, viszonyuk aszimmetrikus. Tetemes lehet a szenvedése.

Ha nincsenek jelen a színen más szándékkal más drámai személyek, naivák, komikák, bonvivánok, primadonnák és hősszerelmesek, ha nincs monológ, nincsenek dialógusok, nincs cselekmény, nincs ábrázatokról leolvasható belső beszéd, ha a kamera nem moccan ebből az átkozott félközletről, nem közelít, nem távolít, nem fordul el, s így a film Hollywood-tartalma a filmtörténetben csaknem ismeretlen szinten: 0,001 és 0,0001 között mozog, akkor a figyelem óhatatlanul olyan jelenségeket fog követni, amelyeket máskülönben senki nem venne se észre, se tudomásul. A látvánnyal együtt a nézőnek a saját spontán reflexióit kell szemügyre vennie. Milyen kellemetlen. Főleg milyen szokatlan. A kép meditatív jelleget ölt, meditatív állapotba keríti tisztelt nézőjét. De azt aztán vastagon. Kaneto Shindo

1960-ban készült *Kopár sziget* című filmjét forgatták hasonló üzemmódban, de Shindo filmjének Hollywood-tartalma, jelenetelési metódusával, vágási ritmusával mégis igen magas maradt. Akkor meg tényleg egy brutális vágás szakítja át az otthonossá váló bémészkodásomat. Azaz átszakítja a profi filmvágás történetének valamennyi eddig ismert módszerét. Puff elvágta. Nem is tudjuk, hol vagyunk.

Holott ugyanazt a férfit látjuk. Ugyanabban a fényben látjuk, de másik félközelben. Meztelen. Egy medence vizében ázik, a medence lépcsőin hever. Szeme lehunyva, félig alszik vagy tán egészen. Amitől duzzadt arcán elmélyültek az amorf szenvedés vonásai. Bizonyára gyógyszereket szed rá, talán drogot. Ezen a világosabb, amolyan klinikai kében tartott képen moccanatlan víz tükröződik és moccanatlanul töri meg nyakánál a testét. Talán tetőablak tükröződik így. Minden bizonnyal matt üveg. Üres szürke tükröződés. Felette világosan szürke ég. A vihar hangjai a brutális vágással szintén eltávolodtak. A város tompa zúgásához talán valamivel közelebb kerültünk ebben a fürdőszobában vagy mic sodában. A kamera körül se néz. Legnagyobb meglepetésünkre a fiús arcú távol-keleti vagy dél-ázsiai férfinak gyermeki teste van. Ha valaki ilyen tartósan hever egy medencében, akkor a víz nem hideg. Akinek meg ilyen csúszásgátló réteggel borított, süllyesztett medencéje van a lakásában vagy a fürdőszobájában, három lépcsővel, tetővilágítással, panoráma ablaka pedig fehéren vakolt mellvéddel körülvett, növényzettel beültetett teraszra néz, amelyen túl ott a tomboló trópusi táj és távol a város, szegény ember nem lehet és így minden bizonnyal szenvedése is valamivel temperáltabb, mint másoké. A rendezői félközel a szokatlanul mély és mélyén vöröslő köldöke alatt vágja el a képet. Milyen köldöke van ennek, ez sem érthető. De érdekes. Szeméremtente nem látható. Még egy kis testi anomáliát azért feltár nekünk a rendezői kép. A fiús arcú, gyermek testű férfinak három mellbimbója van. Uramisten. A jelenség az orvosi szakirodalomból ismert. Csak nézi az ember, nézi. Mint a pisztolynak, amit kicsaptak az asztalra, később dramaturgiai jelentősége lesz. Alkalmi szerelmese majd különbséget fog tenni a valódi mellbimbók és a fattyú bimbó között. Mintha nem is látná a rendellenest, csak a két valódival fog foglalkozni. Ez a fattyú rendszeren le lesz neki tiltva. Mindenesetre érdekes, hogy amint az árulkodó jelek alapján belőttünk valakit szociálisan, egy másik aspektusból beleszól a történetbe egy biológiai anomália. A teremtésben ritka a tiszta képlet. Ami a szabad szemmel látható szenvedésére persze nem magyarázat. Ha három van neki, akkor három. Születésénél fogva van neki három. Apelláta nincs. Hová mehetne panaszra vagy tiltakozni. Még örülhet. A medicina ismer cifrább anomáliákat. És megint egy brutális vágás szakítja szét a tisztas kontemplációt.

Brutálisabb, mint a két eddigi.

Most azonban végre nagytotálban látunk, ami a szemnek ennyi félközel után jelentős megkönnyebbülés. Nemcsak azért, mert a tartós félközeli még akkor sem igazán szerencsés plán, amikor a kamera és a szereplő állandó mozgásban van, hanem végre azt látjuk nagytotálban, amit a fiús arcú férfi az első jelenetben látott. Az pedig igazán ritka, hogy egy film anticipáljon és utólag világítson meg látványbéli összefüggéseket. Pedig ez történik. Minden eddiginél nyugodalmasabb és kékebb a kép. Most aztán tényleg fekete tussal higitott Hokusai-kékek lógnak, csúsznak, páráznak és vonulnak

egymáson mindenütt. Csakhogy a nagy Hokusai ugyanazzal a festői gesztussal adja meg a kék elemi szintartalmait, amivel szétszedi. Mert szétszedi és megadja. Ilyesminek ebben a filmben nincs nyoma. Ilyen festői gesztikát, amely egyszerre összegzés és elemzés, Európában különben sem ismerünk. A film egészen speciálisan napnyugati műfaj, s ezért ilyen jellegű drámára ki sem dolgozták. Akarja, nem akarja, egy ázsiai rendezőnek szintani és dinamikai analízis nélkül kell átvennie a filmtechnikát, azaz mindent egyetlen dimenzióban, cégazonos színskálán, centrálperspektívában látnia és láttatnia. Ahogy a festészetük, se a kínai, se a japán, se az indiai, soha nem lát. A maláj árnyjátékaik sem. Esti kéket látunk. De sehol semmi elemzés vagy absztrakció. Tintakék. A lehető legklasszikusabb tájkép centrálperspektívikus térszerkezetében. A kék óra kékje. Festészetük egymás mellé állítva kiteríti elénk a látási síkokat. Valójában valamennyien a császár elé terítik ki, hogy látva lássa, birodalmában mi történt. A legősibb barlangrajzok vagy óegyiptomi ábrázolások hasonlóan bánnak a tér és az idő szerkezetével. Lapis lazuli kékje, azaz a természetben előforduló kékkő kékje. Kristálykék. A hegyvonulatok mélykékje, temperája, vizes átfolyásai, a felhők haragos és könnyű kékje. Az európai nyersanyag színhőmérsékletre és fény mennyiségre van preparálva, nem a színek tartalmaira és a látás perspektivikusságára vagy a dimenziók szétszedésére. Vonuló és emelkedő pára kékje, monszun viharos kékje, amibe aztán a nagytotál mértani közepén felmagasodik a sokféle tükröződéséből immár ismerős és a sokféle kék reflectól alaposan elszíneződött faóriás. Nem egy szimbolikus faóriás, nem. Hanem egy faóriás. Ez a faóriás. Pontosan úgy, ahogy Fernando Pessoa mondaná, aki nem azért szereti a fákat, mert zöldek, hanem azért szereti őket, mert fák.

A zöld és a kék sokszorosán elszínezett együttesének viszont valóban univerzális képi jelentése van.

Ez a film a trópusi eső és a trópusi viharzás hangjaival indít. Így is folytatódik. A vágások brutalitása azonban lecsap a hangokra. Most például vihar szünettel. Habár a vonuló kékekkel bizonyára csakhamar megérkezik a monszun következő zajos rohama, addig azonban tücsköt, kabócát vagy mi a csudát hallunk fel a csaknem tuszfeketéből, azaz a meleg feketebe merült völgyből, ahol immár az első fények világítanak. Ennyi eső után különös madarak megkönnyebbedett rikoltozását, talán majomok makogását hallani. Európai faunához szokott hallásunk nem ismeri fel. Hasonlatokat keres. Alkonyati kék állapotában a látvánnyal és a trópusi akusztikával a fiús arcú szenvedő természetélményéhez kell közel kerülnünk. Mérsékelt empátiánk ösztönösen erre mozdít el. Hiszen ebben a dél-ázsiai vagy kelet-ázsiai akusztikában ő az erősebb, mindezt ismeri. Az emberállat pedig ösztönösen vonzódik az erősebbhez. Míg ismét, egy még brutálisabb vágás nem következik.

Amelyet kizárólag esztétikai értelemben értek és helyeslek. Emocionálisan egyáltalán nem követhető. Másra vagyok kalibrálva, dresszírozva, diszponálva. Másféle önkényt, más ritmusban veszek naponta tudomásul. Nem értem, hogy miért ekkor, miért nem előbb, miért nem jóval később. Tsai Ming-liang mindenesetre nem baszakszik. Kartézianus jellegű kérdésekre az ő filmjében választ senki nem kap. Meglehet, ő sem érti, de nem kérdezi, hogy miként legyen. Nyissz. S ettől tényleg így van. Tényleg nem értem, hogy miért kell így lennie. Miért nem lehet egy kicsit óvatosabban, finomabban,

másként, hogy benne lenne valaminek a ritmusában. Nincs benne. Érzelmekről vagy értelemről már nem is beszélek. Ha logikus lenne valamihez képest. Egyetlen vágásnak sincs előzménye és nincs következménye nála. Értem én a gesztust, hogy ne érteném. Nem akar körülményeskedni. Vagy neki is elege van a kauzalitásra épített európai szarakodásból. Hiszen ő is tudja, hogy a dolgok hol oksági viszonyban állnak, hol meg nem. S akkor egy okot soha nem érdemes megnevezned, hanem az okok és a válasz nélkül maradt kérdések találkozási pontjait. Ha meg egy oka soha nincsen egy dolognak, hanem több dolog találkozási pontokból épülő struktúráját kell megtalálnod ok helyett, akkor az oksági kapcsolatok kizárólagosságára épített európai művészet, közöttünk szólva, egy kalap szart sem ér. Kommersznek, a nép szakmaszerűen űzött hülyítésére elmegy. Vagy ennek a kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai embernek nincs is a kommersz kauzális tudásra semmiféle kötelezettsége. Hogy magyarázatot kelljen adnia bárkinek és bármire. Ha egyszer minden képállás rögzített, ha egyszer nem közelíték és nem távolodom a kamerával semmitől és semmihez képest, akkor a vágással is minek kéne vacakolnom, szépelegnem, az okot és az okozatot a folyamatban hová elhelyeznem. Margaret Mead szerint az arapések úgy tudják, hogy a gyermeket a terhesség első jeleitől számított hat héttől két hónapig terjedő szüntelen közösülés hozza létre. A tapasztalat szerint jól elvannak a tudásukkal. Amíg arapések lesznek a földön, ettől a tudástól nem lehet őket eltéríteni. Vagy minek is kéne. A szüntelen közösülésnek sok előnye van. Ha meg egyszer kép, akkor legyen kép. Az egyik végét mi a fenének írnám rá a másik elejére. Ha meg így van, ha egyszer nincs másként, ha egyszer nincs szünet, nincs leállás, nincs semmiféle kíméletes átmenet vagy magyarázat a világegyetemben, akkor biztos nincsen másként és hamis kíméletre nincs is szükség.

Ha a képen egyszer az van, ami van, akkor minek jöjjön ő a filmtörténet ismerős vágástechnikáival.

Eljárásának egyetlen esztétikai értelme az esetlegessége. Az azonban tényleg vastagon.

Az esetlegesség terében jelenik meg a hajmeresztő filmvágói effektusával, a nyisszal, s ez így is van jól. Igen termékeny filozófiai tér. A huszadik század második felében a nagyokos napnyugati posztmodern a nyilvánvaló blöffel együtt emelte be az esetlegest az esztétikai értéket jelentő hagyományos európai fogalmak közé, amivel felfedezte a spanyolviaszt. Ha Krisztus Urunk születése utáni első vagy a második században az őskeresztény ortodoxiával szemben a gnosztikusok kerültek volna fölénybe, aminek igen jó esélye volt, akkor a keresztény kultúrától sem maradt volna két évezreden át olyan idegen az esetleges, hiszen senki az egy égvilágon nem tudta volna neki megmondani, hogy ki és hogyan juthat el az Úristenhez a hetedik égbe. De idegen maradt. S ezért ízléses embernek nem volt szabad az esetleges működését sem Nyíregyházán, sem Debrecenben tudomásul vennie. Szegeden sem. Ezeken az egyetemeken úgy képezték az embereket, hogy ne vegyék észre. Renitens elmék Pécssett egy kicsit észrevehették. A brahmanizmusban vagy a buddhizmusban már jó négyezer éve biztonságosan benne van. A mérték, a szépség, az érték, az egy, a szükségszerű, a véletlen és a kauzális kultikus tiszteletétől nem méltóztattunk észrevenni az esetleges roppant struktúraképző hatalmát. Működését minden bizonnyal méltóztattunk

appercipiálni, hogy ne appercipiáltuk volna, mégsem vettük tudomásul. Nem és nem. Nem egyszer megesik ilyesmi a becses emberi felfogással. Amit nem akar látni, azt kirekeszti, kitzasztja és kitakarja. Esetenként be sem engedi vagy megöli. Ebben évszázadok vagy évezredek sem osztanak vagy szoroznak. Hiszen láttam én, látom ám, mégsem vettem észre. Katasztrófák sem nyomnak annyit a latban, mint a hiedelem és a szokásrend. Nincs szokásban észrevenni, hogy az esetleges a világtrendhez tartozik. Még teológia sincs meg nélküle, vagy csak igen gyatrán. Észrevenni magyarul azt jelenti, hogy eljuttatni a becses tárgy értelmét a tisztelt személyes tudatomhoz.

Nem lehetetlen, de a látás valóságát bizony a kitakarási szándékkal és képességgel együtt kell elfogadnotok.

Mint ahogy az emlékezést a felejtéssel együtt. Ha egyszer a látás önmagában nem jelent feltétlenül észrevételt. A látás önmagában üres fiziológiai adottság. S akkor egy buddhistának, egy sintoistának, egy konfucianusnak vagy bárkinek, aki ezekből a napkeleti hagyományokból táplálkozik, miért kéne a mi feltételeink szerint látnia, észére vennie vagy gondolkodnia. Majd fogunk nektek vágásokkal érzelegni. Vagy tán zenével is alábazsevájunk, s nehogy már érzelmileg eltévelyedjete, szerződtesük talán egyenesen a legdrágább Ennio Morriconét a filmzenére. Hogy ne hányám el magam tőletek.

Most aztán a vágással, amelynek Tsai Ming-liang szemében semmi köze a szemhunyáshoz, a pillantáshoz, a pillanathoz, az időhöz, a pályafutáshoz, a kitűnéshez, az áttűnéshez, a hollywoodi karrierhez, a felhalmozáshoz, azaz az élettanhoz, biológiához és látásfilozófiához, hanem a középosztálybeli jólétből egyszerűen átlök vele a nyomorúság kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai sűrűjébe, és passz. Máshová. Aminek az ő filmjében furcsa módon annyi szociológiai jelentése sincs, mint az én tisztesen megformázott mondatomban.

Csak éppen megtörténik.

Látod, amit látsz.

Az egyik pillanatban ezt, a másik pillanatban azt. Na, milyen érdekes. A látás szünetét sem tudod kitakarni. Megint egy mozdulatlan félközél.

Valamilyen többszörösen, elől-hátul lerácsozott, foltosan és mocskosan betonozott földszinti helyen vagyunk, nem tudjuk miért. Rondaság hátára tapad a rondaság. Kinn is zűrzavar, benn is zűrzavar. Ahová befolyik a víz, esővíz vagy csapvíz. Látunk ott egy másik embert. Ráadásul valamilyen szentély, vagy mi, poros betonpagodával, vagy mivel, betonból öntött úrasztalával, azon mindenféle koszos biszbaszokkal, amelyek között az illető valamilyen gyertyával matat. Az egyik méceszt a másikon gyűjtaná meg, miközben az egyik papucsos lábát a másikkal tapossa és vakarja. Már hogy ne látnám szabad szemmel az esetleget. Egy szépnövésű fiatalember, egy gyerekeMBER van el épp vele. Bizonyára valamilyen alkalomból gyűjtja meg a méceszt. Ő tudja, miért unatkozik mégis ennyire. Odakinn ordít a város. Neki szent elfoglaltsága van. De a sufnikon, bódékon, tákolmányokon, biztonsági rácsokon, redőnyökön, rozsdától elrothadt záraKON kívül semmire nem látni rá vagy ki. Nincs ki. Rousseau meg sem született. A nagy zajos kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai realitásban különben is úgy kell eligazodnunk, hogy nagyon keveset, majdhogy semmiről semmit nem tudunk. Bizonyára ők sem tudják. De nem érdekli őket a mi nemtudásról és tudásról alkotott

képzetünk. A nagy napnyugati tudományosságunknak a polivinilcloridból öntött neonszínű kannákon, lavórokon, tányérantennákon és észveszejtő mennyiségű beporosodott kacaton kívül nincs és nem is lesz érvényessége vagy foganatja. Ezek a tárgyak pedig jól elvannak a kérdéseink nélkül. Vagy rosszul vannak el. Nem érdekel, mondja erre Fernando Pessoa. Mi az, ami nem érdekel, kérdezi erre Fernando Pessoa. Nem tudom, nem érdekel, válaszol rá Fernando Pessoa. Életvezetésüket és életszervezésüket soha meg nem rendítheti a mi bölcséleti kényszerünk. Más feltételek szerint vannak jelen. Esztétikai érzékenységüket más regiszteren működtetik. Ami világosan látható atomi létük, azaz sorsszerű egyedülvalóságuk szenttelen felfogásán, s ahogy aztán neutronjaikkal és protonjaikkal egymáshoz közelednek, egymástól távolodnak.

Erről szól a film, ha szól valamiről egyáltalán. Arról szól, hogy a mécses sárgászörösen világít. Az is látszik a képen, hogy a brutalitás és a rondaság, azaz a trash esztétikája, illetve a blóddli és az esetlegesség európai kultusza sem volt rá hatással. Minden bizonnyal ezeket is több ezer évvel korábban integrálta a szemlélete és a gondolkodása. Filmje színekre van komponálva. A sárga mécseségés korommal elegyített kék komplementerére, azaz feketét tartalmazó Hokusai-kékre. A halványabb kékben felvilágító külvilág egy piros tányérantennával, kékeszöldre rohadt széldesz-kával, türkizre torzult lombozattal van átszínezve. Fényhiányos környezetben szerencsére nem színhelyes a híres napnyugati nyersanyag. Faxnikat csinál. Mert tökéletes akar ugyan lenni, mihez képest legyen már színhelyes, és ezért aztán önkéntelenül áldoz az esetlegesnek, pedig az átkozott fejlesztő mérnököknek az lett volna a feladata, hogy mindenre figyeljenek. A mai napig a színhelyesség a búvászavuk. Ha lenne viszonyítási pontjuk hozzá. Akár pixel, akár fényérzékeny réteg, imádom a tökéletlenségről tanúskodó bárgyú elszíneződéseket, mert elemelik a látványt az ipari és üzleti realitástól. Ami azt jelenti, hogy ezen túl és innen van a világ. Ami a meggyötört tudatnak egy felbomló tömegtársadalom kellős közepén igen vigasztaló tapasztalat.

Csakhogy egy botrányosan brutális vágást követően ismét visszatérünk a bukolikus környezethez, a nagytotálhoz. Amely most egy kevésbé bukolikus nézetét mutatja be. Ez nem az a Dél-Ázsia vagy Kelet-Ázsia, amit a magasnyomású utazási magazinokból ismerünk. Ormótlan mellvéddel övezett, növényekkel esetlegesen benőtt tetőterazon áll a fiús arcú férfi. A szél zaja mögül messziről idehallani a várost. Valamivel erősebben hallani, mint a medencés fürdőszobából. Új ismerettségünk elmélyítésére nincs azonban lehetőség, mert a nagytotálban semmit nem csinál. Testtartásán látszik ugyan, hogy nem tudja, mit tegyen magával, de nincsenek arra utaló jelek, hogy mihez képest kéne vagy nem kéne mit tennie. A sok zöld imbolyog és harsog a távoli kék, a kék felhőkbe és kék párákba vont hegyek előterében. A fiús arcú most az egyszer azt látja, amit mi látunk, de a pusztá létezésén kívül semmit nem tehet. Néz. Akinek van szeme a látásra, kinéz a fejéből. Amiként a szépnövésű gyerekember is tette az imént, amikor az egyik papucsos lábával a másikat taposta és mindenféle spiritualitástól tökéletesen mentes semmittevésében a mécsesen kívül még meggyújtott egy füstölőt, de nem fújta el. Nézte az égést. Amiből azért világos, hogy történetüknek ez közös eleme, mégha e közösségnek erősen különböznek is a szociális komponensei. A fiús arcú férfi a kék és zöld

nagyotálban, amelyben a késsel szemben most a zöld lesz a domináns elem, erősen nyújtogatja a lemerevedett nyakizmait. Talán valami baja van. Vagy ez szintén valamilyen vallási rituálé, amit el kell itt a szabadban végeznie. Valamilyen bogár száll át a képen. Inkább valamilyen baja lehet, mert most meg egy kevésbé brutális vágást követően ismét félközelből látjuk, amint önmagát a saját fejénél megragadva a nyakizmait tornáztatja, és az arca teli van fájdalommal.

Amikor egy minden eddigénél brutálisabb vágással zökkenünk vissza a kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai város totális káoszába és jól temperált nyomorába. Ismét egy rácsozaton át látunk be egy teljesen esetlegesen berendezetlen emberi lakótérbe. Feltehetően szuterénbe, mert az elég mocskos szemközti falon haloványan dereng a külső fény beesésének meredek háromszöge. Akár ki is számíthatnánk belőle, hogy mennyivel vagyunk a zajos földfelszín alatt. Az utcájával telített tér mindazonáltal világos, mert a helyiséget nagyméretű, fehér csempével borították, és vizesen fénylik a rideg felsővilágításban. Talán egy fürdőszobára nyílik ajtó innen, a másik ajtó talán az imént látott szentélyre vagy mire, a kamera azonban nem mozdul a félközelből. Van még egy borzalmas ajtó, valamilyen maradék deszkából összeszövelve, de a zárakból ítélve talán ennek az emberlakta zugnak a bejárata. A halványkékesen ereszett csempézetet mintha frissen öntötték volna fel vízzel. A félközel előterében az imént látott szépnövésű gyerekmber torzója mozog két kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai főzőedény mögött téglaszínű gatyában. Tüzet éleszt. Ilyen gatyát ma mindenütt a világon hordanak. Talán faszén darabokat, talán brikettet emelget és forgat egy fogóval a gatyájában guggolva. Nehezen gyulladnak be, füstölögnek ebben a nem tudom, miként szellőztethető ipari odúban, de igen gyakorlott a műveletben. Story vagy bonyodalom most sem várható, annyi azonban bizonyos, hogy aki a képet komponálta, jól ismeri David Hockney művészetét, színvilágát, fotográfiai esetlegesen épített kompozíciós elveit, amelyek e kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai zűrzavarban mintegy önként adják magukat. Nem kell hozzá nagy művészet. Mint ahogy Fellini Róma-filmje is csak annak a nézőnek szürreális, aki még nem járt Rómában.

A realitás olyan fogalom, amely némi geográfiai, fotográfiai, botanikai vagy állattani ismerettel könnyedén betájolható. Ahogy ez a gatyás gyerekmber főz itt a föld alatt, az arra vall, hogy inkább Dél-Ázsia, mint Kelet-Ázsia. Mindenesetre egy globalizált Ázsia, ahol a régiók immár egymásba érnek, s nem annyira a használati eszközök és a viselkedésmódok különbözők, hanem ahogy ezekkel bánnak. Ahogy ez az egyengatyás gyerekmber főz itt a föld alatt, az arra vall, hogy sreetfood-ban tevékenykedő profi szakács. Olyanok a mennyiségek, mintha nem csupán önmagának főzne. Valakiknek talán ételeket visz a házhoz. Ahogy a salátát vagy a halat mossa, az teljesen profi, ahogy viszont az uborkát egyetlen késsel szálakra szeli, úgymond felszálazza, ahogy mi a tököket gyaluljuk, az páratlan. Nem akarom a filmet szoros követésben elmondani, hanem csak azt akarom ezzel mondani, hogy olyan film ez, amely szigorúan komponált képeket követ és nem storyt. Szarik a sztORIZÁSRA. Amit igen jól tesz. A képet ugyanis a fény teszi. A sztorira majd a fény derít fényt, amire meg nem, az sötétben marad. Vagy éppen elvakulunk tőle. Tsai Ming-Liang képi esztétikája Hockney esztétikájához hasonlóan a demonstratív esetlegesség, a plakatív rossz ízlés és a kommersz ízléstelenség jegyében

fogant, ezt a szent együtttest azonban a színeivel és a formáival a realista ábrázolás klasszikus elveit követve komponálja. Amitől az esetlegesnek vaskos szociológiai jelentése lesz. Politikai szlogenek nélkül. Amikor a két embert a párhuzamos vágás ismert módszerével, egy üzleti vállalkozásuk keretében végül is összehozza, s ezek minden üzleti szándékuk ellenére éreznek valamit egymás iránt, amit mindketten tudomásul vesznek, akkor nyilvánvalóvá teszi az idézetet David Hockney-től. Egy közös zuhanyozási jelenetben mintegy megismétli velük Hockney zuhanyozó férfiáról festett képeit, amelyek a közelség tanúsítványai. Ezek egyikén ott van még a globális gatyája is, amit a filmen a szépnövésű gyerekember visel a szuterénban.

Én például hosszú évek óta nem csak azért nem megyek többé strandra vagy uszodába, hogy ne kelljen a nyilvánosság előtt körülhordoznom megöregedett testemet, hanem azért sem, hogy egy ilyen gatyában ne kelljen. Vettem ugyan magamnak több ilyen gatyát, de nem, ezt nem, ebben én sehová nem megyek. A gatyája, amelynek hosszú szára van és van egy gumis betétje, annyi minden mással együtt a puritán Amerikából érkezett. Eredeti mintája és elődje a fekete klottgatyája, amely a második világháború előtt csaknem száz éven át a városi proletárok gatyája volt. Alsónadrágnak használták, nyári melegben munkához, sportoláshoz, tóban vagy folyóban ebben fürödtek, és ebben a gatyában bújtak be kedvesük mellé az ágyba. Viselete később vidéken is elterjedt. Magunk között szólva elmondhatjuk, hogy a fekete klottgatyája ritkán került mosásba és puritán amerikai betétje nélkül bizonyos helyen bizonyos kitágult. A gatyája, amit Hockney egyetlen fürdőzője visel vagy a szépnövésű gyerekember, mert a többiek mind pucérok, valójában kulturális tárgy lett, a puritán Amerikai Egyesült Államok rigorózus válasza a strandolási és napozási mániára megengedhetetlen libertinizmusára. A második világháború borzalmától, a sebesültek és a csonkoltak látványától menekülve, a múlt század hatvanas éveinek közepére Európában úgymond elhanyagolható méretűvé váltak a női és férfi fürdőruhák. A divat, amelyet a világ nem követhetett, immár azt is kibontotta a burokból, amit még mindig eltakart. Erre csapott le az amerikai puritanizmus globalizált ipari válasza.

Eszem ágában nincs senkinek a filmélményét a saját szavaimmal elrontani, de annyit erről még elmondanék, hogy közös zuhanyozásukat megelőző szerelmi jelenetük tartós közelijét a hangok teljesen váratlan, többszörös aszimmetriája teszi igazán fenomenálissá. Egyszerűen szólva, nem az adja az élvezet hangját, akinek élvezetet szereznek, hanem a másik. S ezzel függeszti fel állandósult fájdalmát és fájdalmának élvezetét. A saját élvezet hangforrása ebben a filmben a másik ember. S erre ráadásként, kelet-ázsiai vagy dél-ázsiai ipari interpretációban megszólal még az angol-amerikai filmtörténet legnevezetesebb szentimentális filmzenéje. Miközben könnyekig meg lennék hatva, legszívesebben betegre röhögném magam.