

TÁVOLI KÉPEK, CSENDES ÉLETEK

A tajvani művészfilm felvirágzása a 80-as évek elején a cenzúrától megszabadult, államilag erőteljesen támogatott filmgyártás eredménye volt.

Hou Hsiao-hsien művészetével és az új tajvani filmmel szorosan összefonódik Wu Nian-zhen alakja, aki nemcsak termékeny forgatókönyvíró, de a kilencvenes évektől kezdve egy Tajvan örökségéről szóló tévéműsor vezetője, a demokratikus ellenzék ismert támogatója, a *Családi kötelek* főszereplője, s egyúttal két nagyjátékfilm rendezője is (*Kölcsönkapott élet*, 1994; *Buddha áldja Amerikát*, 1996). A Kínában született és a családjukkal Tajvanra menekült Yanggal és Hou-val szemben Wu családja tajvani, a helyi történelem és társadalom ábrázolásában nagy segítséget jelentett saját tapasztalata. A *Kölcsönkapott élet* önéletrajzi történet, amelyet apja tragikus sorsának és rajta keresztül egy elveszett tajvani nemzedéknek szentelt. Az eredeti cím *Dou-san*, vagyis tajvanosított japán nyelven „papa”, amivel Wu nemcsak a főszereplőhöz való szoros viszonyát jelöli ki, hanem azt a történelmi-kulturális miliőt, amely meghatározta főhőse életét. Az apa az erőszakos japánosítás idején tanult írni-olvasni, ezért amikor a nacionalisták 1946-ban betiltották a japánt, egyszerűen analfabétává vált. A 2/28-ban részt vett lázadók támogatása miatt megfosztottak a lehetőségéről munka lehetőségétől, ezért volt kénytelen elmenekülni otthonából, aranybányába szegődni és páriaként beházasodni egy családba úgy, hogy nem adhatta saját családi nevét elsőszülött fiának. A lassú hömpölygésű, fix beállításokból megkomponált film a japánokért rajongó, életélvező apa lassú lecsúszását, az aranybányák kimerülését, a család elszegényedését követi nyomon egészen a főhős haláláig. Az örökké Japánba vágyakozó *dou-san* azelőtt hal meg a bányászokat sújtó tüdőrákban, mielőtt – a hosszú évtizedek jogfosztottsága után elnyert

útlevél birtokában – elutazhatna álmai országába egy társasutazáson.

A tajvani új film nyugaton jórészt ismeretlen rendezője, Wang Tong Tajvan második világháború előtti, alatti és a háború utáni évek időszakáról alkotott tragikomikus trilógiát a 80-90-es évek fordulóján. Újfilmes korszaka előtt díszlettervezőként valamint komédiák és kommunistaellenes propagandafilmei rendezőjeként dolgozó Wang trilógiájának hősei egyszerű, naiv, jólelkű emberek, parasztok és bányászok, akik csendes beletörődéssel és, amíg csak lehetséges, vidáman és örömben élik meg a nyomort és a kilátástalanságot. Az első film, a *Szalmabáb* (1987) narrátora maga a földéken álló madár-ijesztő, s ez az elbeszélői alaphelyzet vonja maga után azt a humoros mesei hangütést, amellyel a szerző elbeszéli, hogy a földjeiktől megfosztott, japán birtokosoknak dolgozó parasztok hogyan viselik el a II. világháború végének szörnyű éhínségét és az amerikai bombázást. Wang itt használja először azt az elbeszélői fogást, hogy két fivér közös nagy kalandja köré rendeződik a cselekmény. A japán hadsereg kíméletlen terménybegyűjtése miatt éhező tajvani parasztok, akik az utolsó jószágaikból rendeznek lakomát a távolba került, japán családba beházasodott lányuknak, a megszálló hadsereg által felajánlott jutalomért cserébe gyűjtik össze a földjeikre hullott amerikai bombák darabjait. Az egyik bomba nem robbant fel, s az előbb rémült, majd lassan felbátorodó két fivér a falu komikus tónusban lefestett japán parancsnoka vezetésével a messzi katonai bázisra cipelik be a vállukon, hegyen-völgyön át a hatalmas pusztító szerkezetet. A japán főtiszt rettenetesen megijed a bombától, alaposan lefordja a két parasztot és a neki alárendelt tisztet, s persze egy garast sem ad

nekik erőfeszítéseikért cserébe. A csalódott fivérek a tengerbe dobják terhüket, ami azonnal felrobban, és hogy a jutalom se maradjon el, a robbanás nyomán elpusztult halakból szép számmal visznek haza, hogy egyszer végre jót lakmározhasson a család. A *hegy, ahonnan nincs visszatérés* (*Hill of No Return*, 1992) jóval tragikusabb történetet mesél el a japán megszállás háború előtti időszakáról. A keretet itt is egy elbeszélő adja, egy idős férfi, aki mesél az Aranybánya-hegyről a parasztoknak, és a főszereplő két fivér a mesétől kedvet kapva vág neki az útnak az aranybányába, de amire lezárul az utazásuk a film végén, a narrátor már az ő történetüket fejezi be éppen a hallgatóságának. A két fivér bányászok áll a japán tulajdonban álló aranybányában, ami azonban nem a mesék nagyvonalúságával ontja nekik az értékes kincset. Kettejük kilátástalan küzdelmét a meggazdagodásért egy sokgyerekes, kétszeresen özvegy asszony kemény helytállásának története, valamint a bányában működő, a bányászokat busás haszon mellett kiszolgáló bordélyház két japán cselédjének kálváriája gazdagítja. Míg a két fivérnek szobát kiadó özvegyasszony időről időre a testét is áruba bocsátja a halászoknak, így kuporgatja össze nagy elszántsággal és önfeláldozással a saját föld vásárlásához szükséges pénzt, addig a bordélyház tulajdonosai a cselédeket és a prostituáltakat, a magukat felsőbbrendűeknek képzelő japánok pedig az aranyat a végbelükben kilopó tajvani bányászokat zsákmányolják ki és alázzák meg a durva testi motozás rendszeressé tevésével. Feledhetetlen pillanat, ahogy az egyik főhős végül nem tud ellenállni a prostitúcióra kényszerített cselédlány utáni hosszú szerelmi vágyódásnak, végigüli a különleges „japán húsrá” ácsingózó

bányászok végtelen sorát, de amire sorra kerül, a hetek óta tartó erőszakos közönségek nyomán súlyosan megbetegedett lány összeesik és titkos szerelme ahelyett, hogy elvesztené vele a szüzességét, nagy szeretettel felmossa utána a padlót. A háromórás, részletekben gazdag, epikus hömpölygésű film a kétkézi munkások japán uralom alatti szenvedésének sokszínű tablóképét nyújtja, előzetesen is hiteltelentve azokat a mai alkotásokat, amelyek a japán gyarmati múltra romantikus mázzal bevont nosztalgiával tekintenek vissza (*Cape No 7*)

A tajvani új film múltat és közelmúltat kutató fősodráról távol esik Edward Yang életműve, akinek összes filmje – a *Fényes nyári nap* (*Brighter Summer Day* (1991) kivételével – a kortárs Tajpejben játszódik. Yang igazi moralista, aki – s ennyiben Antonioni kései követőjét ismerhetjük fel benne – a modern életmóddal együtt járó elidegenedést, az élethazugságokat és szerepjátékokat, a kommunikációképtelenséget veszi nagytító alá. Főhősei a gazdaság és kultúra globalizált rendjébe beilleszkedett, arctalan

nagyváros középosztálybeli, felsőbb osztálybeli csoportja, a fehérgallérosok, a kultúripart kiszolgáló művészek és a gátlástalan üzletemberek világa, akiknek a siker- és pénzhajhászás közben házastársi és családi kapcsolatai a széthullás szélén állnak. Yangot a gazdasági csoda utáni Tajvan fővárosának mindennapjai érdekli, hogyan alakítja át a pénz utáni hajsza az emberek életmódját, erkölceit és érzelmeit, s látetetei hol drámaian komoly és megrendítő, hol hátborzongatóan hűvös és ridegen ironikus (*Terrorizálók*, 1986), hol szatirikus színezetet (*Konfuciánus konfúzió*, 1995, *Madzsong*, 1996) kapnak. Első nagyjátékfilmje, az *Aznap a strandon* (1983) jelentős tehetségről árulkodó dráma, két nő története, két variáció a női sorsra: szembenézés egy beteljesületlen és egy beteljesült szerelem következményeivel. A rafináltan szerkesztett elbeszélésben egymásba ágyazódnak a különböző narrációs szintek. A történet egy nemzetközi hírű zongoraművésznő hazalátogatásával indul, aki azért találkozik Tajpejben kamaszkori barátnőjével, hogy megtud-

ja, miért hagyta el váratlanul a szerelme. A találkozással együtt narrátort és nézőpontot vált a film: az első titokbanális magyarázatot nyer, ám elvezet egy másik titokhoz, a barátnő férjének eltűnéséhez. A nyelvszakon végzett barátnő – okulva bátyja, egyúttal barátnőjének szerelme példájából – apja akarata ellenére, a szívére hallgatva választ férjet magának, ám ez a házasság ugyanolyan rosszul végződik, mint az apa által diktált érdekházasság. A nagyvállalatok felső vezetőinek csapatszellemé által diktált munkamániája és sikerorientáltsága, amiért kárpótlásul a fehérgallérosok tivornyázásban és házastársi hűtlenkedésben élhetik ki elfojtásaikat, felőrli a naiv és erőtlen fiatalember erkölceit és idegeit, s végül a házastársi elidegenedés, ravasz szeretőjének manipulációi és a balsikerű gazdasági spekulációk elől az öngyilkosságba menekül. Vagy mégsem. Az is lehet, hogy meglépett a pénzzel a felelősség elől öngyilkoságnak álcázva eltűnését. Hogy mi történt azon a bizonyos napon az óceán partján, azt a film végén sem tudjuk meg, a zongoratanárnő nem kérdezi meg barátnőjétől, mert, – s ebben a gesztusban érezhe-

„A kommunikációképtelenséget veszi nagytító alá”
(Edward Yang: *Terrorizálók*)



tünk némi távol-keleti ízt, tapintatot és nagyvonalúságot – számára fontosabb látni, hogy aznap, férje titkos életével szembesülve és egyedül maradván kezdett az addig a kamaszkori illúziók közt élő háztartásbeli feleség felnőtt és önálló asszonnyá érni. A távol-keleti filmművészet egyik legeredetibb operatőre, a nagyjátékfilmben ekkor debütáló Christopher Doyle erőteljes atmoszférát alakított ki a világitással a drámai jelenetek köré, amellyel érzékletesen aláhúzza a házastársi elmagányosodás folyamatát.

A tajvani új film nemzetközi áttörését az 1986-os év hozta meg, Yang ekkor rendezte a *Terrorizálók* című alkotását, amelyet Fredric Jameson, a posztmodernitás egyik vezető teoretikusa a minden értéket kiüresítő és fogyasztható terméké alakító éra globálisan érvényes megjelenítéseként elemzett hosszú tanulmányában. A több szálon futó cselekmény a modern film véletlen-dramaturgiáját alkalmazza a főhősök nagyvárosi találkozásainak megszervezésére. A cselekmény középpontjában a „fehér ruhás lány” áll, aki maga a szintiszta



üresség, a vonzó, de üres kép, s mégis döntő módon képes befolyásolni a többi hős életét. Érzelmek nélkül bocsátkozik szexuális kalandokba, előbb egy leszbikus nőnek alárendelt szerető válik belőle, majd férfiakat családjai szobára, hogy ott kirabolja áldozatait. A lány a cselekmény elején egyedülként menekül el egy bűnözői csoportot felszámoló rendőrségi rajtaütés elől. Szökésének tanúja lesz a közelben lakó fényképész fiú, aki nemcsak megmenti és kórházba viszi az összeeső lányt, de fotósorozaton meg is örökíti az eseményt. A fiú a menekülő lány poszter méretűre nagyított fényképét fétisztárgyként függeszti fel ágya fölé újonnan bérelt lakásában, a banda egykori szálláshelyén. A magát művészként aposztrofáló fiú fényképei a női arc titkát kutatják, de ha csak a felszín van, a pusztán túlélés mindenféle érték és érzelem nélkül, akkor az ezt látványosra nagyító maga is a terméké válás nyers reklámozójává válik. A történet másik művésze író, aki a hetilapok korában rendkívül népszerű

hétvégi irodalmi mellékletének pályázatára írja meg saját elrontott házasságát, és győzelme nyomán egy csapásra a tajvani közélet sztárrá válik. A fehér ruhás lány véletlen telefonját félreértve szeretői viszonyba keveredik régi szerelmével és otthagyja örömtelen, elidegenedett házasságát. Nyárszolgárat papucsférje, az osztályvezetői címről álmodozó és ennek érdekében barátját-kollégáját kifúró orvos a sorozatos munkahelyi és házasságon belüli megaláztatásai nyomán, akárcsak Fassbinder R. ura, ámokfutóvá válik – képzületben; végül csak önmagát öli meg. Yang a steril lakásbelső és idegen utcák kimért tempójú hűvös képein örömtelen, atomizált társadalmat fest nézői elé, ahol kizárólag a siker számít, ahol összeomlottak a hagyományos konfucianus erkölcsök, ahol mindenki terrorizálja – anyagi vagy lelki értelemben – a másikat és becsapja a hozzá legközelebb állókat is.

Yang a hatvanas évek nevezetes kamaszgyilkosságán keresztül a kínai bevándorlók és a helyiek erőviszonya-

„Valóra váltja a kisémberek álmát”
(Chang Yi: Kuei-mei asszony)

it valamint az amerikai popkultúra, az erőteljes amerikanizáció nyomait Hou hosszú beállításos poétikája mentén vá-

szonra festő *Fényes nyári nap* után a kilencvenes évek közepén a konfucianus erkölcsöket a modern életvezetéssel ellenpontozó, keserűen moralizáló szatírjában mutatta be a tajpeji reklámpar, az üzleti élet és művészetcsinálás jellegzetes figuráit (*Konfucianus konfúzió*). Élete utolsó nagyjátékfilmje, legnagyobb fesztiválsikere, a Cannesban a legjobb rendezés díját elnyert *Családi kötelékek* (*Yi-Yi*, 2000) egyszerre humoros és megindító krónika egy kétféretes család tagjainak öntudatra ébredéséről (a kisfiú), a felnőtté éréséről (nagylány), valamint a középkorú házaspár szembenézéséről a nagymama halálával és saját házassági válságukkal, amelyet a szomszédok, kollégák, rokonok élethazugságai, bűnei kísérik és vezetnek a főhősöket a saját problémáikra adandó morálisan helyes válaszokra megtalálásához. A tajvani filmkultúra ezredforduló

gyengélkedésének fájdalmas epizódja, hogy Yang pályafutásának legérezelme- sebb, szeretettel és bölcsességgel teli mesterművét nem forgalmazták szülő- hazájában, mi több az ötvenes éveiben járó művész nem rendezhetett már újabb filmeket 2007-ben bekövetke- zett halála előtt.

A markáns szerzői törekvések mellett érdemes kitérnünk egy jellemző téma- körre is. Bár az új tajvani film rendezői közt a 80-as években még nem ját- szanak jelentős szerepet a nők (Wang Hsiao-ti és az azóta a legismertebb taj- vani filmrendezőnő vált Sylvia Chang színésznő a kivételek), ennek ellenére nincs hiány a nőket középpontba állí- tó, a korábban tabunak számító rész- leteket, a házaseleket, a női szexuális vágyat, a családon belüli testi erőszak- kot bemutató történetekben. A szig- etország alkotói gyakran használták a női hősokeket a múlt társadalmi igaz- ságtalanságainak leleplezésére, akár- csak a Kínai Népköztársaság filmesei ugyanebben az időszakban, így a tra- dicionális patriarchális társadalomban a védelmező szülők nélkül felnövekvő nők elnyomása és testi-lelki kizsákmá- nyolása a tajvani új filmben is vissza- visszatérő téma. A legszenzációsabb változatot Tseng Chuang-hsiang alkot- ta meg *A harag asszonyában* (*Woman of Wrath*, 1987), aki a kor filmes viszonyai között felkavaróan erőszakosan filmesítette meg egy szadista mészá- ros kénye-kedvének kiszolgáltatott árva lány gyilkos bosszúval végződő szenvedéstörténetét. Tseng kíméletlen brutalitással tárja a néző szeméi elé, hogyan szúrja sorra torkon a durva lel- kű hentes az összekötözött disznókat, s hogyan csapja agyon a lány kiskacsá- it, amelynek kendőzetlen ábrázolását a naiv és ártatlan lányon elkövetett sorozatos nemi erőszak– a tajvani film prűdségéhez képest– számos mezte- len testrészt megmutató és hátbor- zongató sikolyokkal hatásosabbá tett képsoraival állítja párhuzamba.

A prózaíróból lett rendező, Chang Yi női melodramáival vívott ki népszerű- ségét magának a tajvani új film alkotói közt (*Jade szerelem*, 1984). A legjobb idegen nyelvű film Oscar-díjára Tajvan által nominált *Kuei-mei asszony* (1985) a kommunista Kínából elmenekült, vőlegényétől elszakadt fiatal nő há- zasságának több évtizedes történetét meséli el. A csinos lány cselédként és

szeretőként szolgál egy családnál és ők segítenek neki férjet találni egy három- gyerekes özvegyember személyében. A jellegzetes női sorsot bemutató film, amelyben az asszony nem túl lelkesen megy bele a házasságba, de próbál örö- met találni benne és megbirkózni az adódó nehézségekkel: előbb mostoha- gyermekei ellenségességével, később hitvese iszákosságával, hűtlenségével. Kuei-mei erőnek erejével kézben tart- ja a kereset nélkül maradt családot, ismét cselédnek áll, Japánba megy dol- gozni, ami a család kettészakításához, a vele szemben ellenséges nagylány elmagányosodásához és elidegene- déséhez vezet, de végül meghozza az anyagi felemelkedést és valóra váltja a tajvani kisemberek álmát, hogy vehet magának egy saját vendéglőt. A hosszú beállításokból megkomponált alkotás realiztikus helyzetalkotásával és hiteles színészi játékkal a tajvani új film konvencionálisabb vonulatának kiemelkedő alkotása, amely elsősorban annak köszönhetően vált sikerdarabbá, hogy a 70-es-80-as évek harcművé- szeti filmjeinek sztárja, Yang Hui-San / Elsa Yeung (*A nindzsa halálos élete*, *Lady Nindzsa küldetése*) játszotta a korábbi ledér harcművészekről gyökeresen eltérő főszerepet (ráadásul a sajtó nagy hírverést rendezett akörül, hogy alapo- san elhízott a forgatás során az idősödő asszony hiteles ábrázolása végett). Chen Kun-hou *Osmanthus Alley* című filmjének cselekménye számos rokon- ságot mutat a *Kuei-mei*-jel, de korábban, a japán gyarmati múlt idején játszódik a történet nagy része és a szereplők élete közelebb áll még a hagyományos kínai életmódhoz. Egy gyönyörű árva lányt sikerül az őt nevelő pót-nagyma- mának gazdag családba kiháziasíta- nia, s amilyen szerencsés, még boldog házaseleket is él szerelmes férjével. A boldogságnak vége szakad a férj korai halálával. Az asszony az üzleti életben a rokonokra hagyatkozó, gyengekező öz- vegyből az évek, évtizedek alatt fennhé- jázó, szexuálisan frusztrált mátriarchává változik át, aki egyetlen, imádott fiát is eltávolítja magától, a rossz családi be- folyás elől Japánba küldi tanulni. A szex és a kábítószer által nyújtott átmeneti öröme és azt követő viszontagságok után a fiával újra kapcsolatot találó méltóságteljes öregasszony búcsúzik az élettől a II. világháború utáni moder- nizálódó Tajvanban. A két utóbbi film

időkezelésével, életszemléletével vala- melyest emlékeztet Hou hosszú éveket átfogó családtörténeteire, ám míg *Az élet és halál ideje* rendezője elsősorban az apró részletekre összpontosít, Chang Yi és Chen Kun-hou egyaránt a drámai történeteket kiemelő és filmes hatás- elemekkel megerősítő hagyományos dramaturgiát követi.

A tajvani új film mozgalomként 1987-ben ért véget. A mozgalom fel- bomlásában és egyes, ígéretesen in- duló rendezői életpályák megszaka- dásában jelentős szerepet játszott a tajvani filmipar hanyatlása. A lejtme- netet a filmszakma képviselői az új film megszületésétől és első hazai és nemzetközi sikereitől kezdve az irány- zat nyakába próbálták varni, jöllehet a filmipar válságát nyilvánvalóan nem egy – az elkészült filmek arányában kevésbé jelentős – művészfilmes moz- galom, hanem az innovatív képesség és a tőke hiánya okozta. (1991-ben még egy kötetet is megjelentettek *Az új film halála* címen, amelynek írásait részben politikai okok miatt ellenséges kritikusok és a fiatalok sikereire irigy kollégák, régi mesterek jegyezték.) A kormányzat a bemutatott alkotások gazdasági kudarcai láttán jelentősen csökkentette az államilag gyártott fil- mek számát. Erre adott reakcióként a tajvani új film képviselői 1987 feb- ruárjában írtak egy kiáltványt, amely- ben kritizálták a kormány politikáját és a sajtó ellenséges magatartását. Az állam azonban az egypártrendszer tu- datos – a magyarországinál azonban hosszabb ideig eltartó – lebontásával párhuzamosan lemondott a kultúráról mint a politikai legitimitáció és a neve- lés/propaganda eszközéről. Az új idők új szeleinek megfelelően kiszolgáltat- ta a filmkultúrát a szabadpiac erőinek. Az évtizedeken át a protektionista filmpolitika védetségét élvező tajva- ni filmipart a nyolcvanas évek közepi nyitás után pár év alatt elsodorta a globalizált filmgazdaság. Ezen a pályán csak a legtehetségesebbek, a nemzet- közi művészfilmpiacon is érvényesülni képes, a külföldi gyártó cégek bizalmát élvező szerzők maradhattak életben, akik a mozgalom elmúlása után is to- vábbvitték a tajvani új film örökségét.

(Folytatjuk)

A tanulmány megírásában nagy segítséget je- lentett a Taiwan Fellowship támogatása.