



TAI MING-LIANG

TÉR, IDŐ, NOSZTALGIA

VINCZE TERÉZ

TAI MING-LIANG VÁSZNON, MÚZEUMBAN, SZÍNPADON.

Tsai Ming-liang, a lassú filmek tajvani mestere, idén tavasszal kiállítással és színházi performanszal vette be Tajpejt. Ezek az események is kihangsúlyozták a filmjeiben is megmutatkozó érzékenységet, mely a terekhez, az időhöz, valamint a nosztalgiához fűződik. Művészeti munkásságának sokszínűsége mögött ugyanakkor korunk jellegzetes, művészetgazdaságtani mozgatórugói is szemügyre vehetjük.

Vannak nemzetek, melyek a filmkedvelők számára, kívülről szemlélve sokkal nagyobbak tűnnek, mint amit valódi méretük indokolna. Tajvan valószínűleg ennek kiváló példája, és az érzékcsalódást az okozza, hogy van legalább négy, nemzetközileg is elismert rendezője, akik a tajvani filmet brandként képviselik a világban: Hou Hsiao-hsien, Edward Yang, Ang Lee és Tsai Ming-liang. Azonban Tajvan sem kivétel a szabály alól: senki sem próféta a saját hazájában. A nemzetközi művészfilmes seregszemlék sztárjainak műveit ott is kevesen nézik, sőt, vannak akik szerint kifejezetten ők tették tönkre a tajvani filmipart. Az 1980-as évektől induló tajvani újhullám (melynek Hou és Yang az első, Lee és Tsai a második szakaszához köthető) megteremtette a nemzeti filmművészetet, bírálói szerint pedig kilúgozta a moziból a mesélő és szórakoztató képességet. Ismerős történet, nem kell messzire menni, hogy átérezzük a filmes „kis-nemzet” dilemmáját: kifelé látszani vagy a saját közönséget szórakoztatni fontosabb-e.

Tsai Ming-liang karakterében az az érdekes, hogy miközben alkotásaiban megalkuvás nélkül képvisel egy sajátos, és a hagyományos értelemben

valóban nem „közönségcsalogató” művészi koncepciót, aközben megállíthatatlanul és nagy lendülettel küzd, hogy munkáit minden eszközzel eljuttassa potenciális közönségéhez. Komolyan gondolja, hogy filmjeit mindenkinek csinálja, és minél többeket próbál meggyőzni erről, sokszor akár személyesen – ebből a szempontból is különösen csodabogár.

Művészi alkatának fontos összetevője (és filmjeinek visszatérő motívuma), hogy bizonyos értelemben kívülről, hiszen Malajziában született, és a 70-es években érkezett Tajvanra, hogy színház-dráma szakon szerezzen diplomát. Egyetemi éveit alatt ismerkedik meg a második világháború utáni európai modernizmus filmművészetével, és ekkorból datálódik Truffaut iránti megszállott lelkesedése is. Alkotói karrierje az experimentális színházban kezdődik (színész, író, rendező), majd forgatókönyveket ír másoknak, a mozgóképkészítés világába pedig televíziós drámák rendezésén keresztül érkezik meg. 1992-es debütáló filmje, a *Neon isten gyermekei*, a tajvani újhullám első szakasza által teremtett kedvezőbb támogatási környezetben, állami finanszírozással készül, ahogy az ezt követő két filmje is (*Vive l'amour*, 1994; *A folyó*, 1997). Azonban az újhullámot segítő állami források a 90-es évek végére elapadtak, más lehetőségek után kellett nézni. Tsai szerencséjére addigra sikeresen alapozta meg nemzetközi hírnevét: már debütáló filmje fontos rendezői díjat kapott a Tokiói Nemzetközi Filmfesztiválon, a *Vive l'amour* Arany Oroszlánt Velencében, *A folyó* pedig Ezüst Medvét Berlinben. Ezek a korai sikerek tették lehetővé, hogy a továbbiakban nemzetközi finanszírozással, illetve

sokszor kifejezetten speciális művészeti projektek keretében készülhessenek el további munkái. Negyedik filmje, *A lyuk* (1998) már a francia La Sept Arte televízióknak a 2000-es év apropóján szervezett projektjében és társfinanszírozásában született, a 2009-es *Visage* pedig kifejezetten a Louvre felkérésére születik, mint a múzeumi gyűjtemény „megfilmesítésére” tett kísérlet.

Az újévezredre a függetlenedés látszott megoldásnak: 2001-es filmje, az *És ott hány óra van?* már saját filmprodukción és terjesztő cége, a Homegreen Films gyártásában készült, és nagyban épített a művészetgazdasági szempontból jelentős francia kapcsolatra: részben Párizsban játszódik, s a Truffaut-ra és a 400 *csapásra* vonatkozó hivatkozások a film motivikus szervezőelvét adják. Míg a nemzetközi szinten az (elsősorban francia) cinefiliát és a fesztiválok felhajtóerejét, otthon a saját terjesztés nyújtotta lehetőségeket próbálja kreatívan kihasználni. Az *És ott hány óra van?* tajvani bemutatójakor kezdődött és azóta is élő hagyomány a filmjeihez kapcsolódó sajátos reklámkampány. A normál terjesztési szisztémát kikerülve, a filmek számára meghatározott időre „lefoglalják” a mozikat, vetítőtermeket, hogy azok bizonyos ideig mindenképp műsoron maradjanak. A rendező a filmek előtt beharangozó előadásokat tart, elsősorban egyetemeken, kulturális intézményekben; de bérelt hirdetőköcsik is járják a városokat, melyekről hangszórókkal, plakátokkal hirdetik a művészeti portékát; és immáron 15 éve maga a rendező is aktív szerepet vállal a jegyek árusításában. Minden bemutató előtt és a film forgalmazásának időszakában a rendező kis csapatával hol itt, hol ott tűnik fel, hogy személyesen adjon el jegyeket filmjei előadására. Idén tavasszal sem tett másként, a Tajvani Pedagógiai Egyetem művészeti galériájában megrendezett egyhónapos kiállítását megelőzően, illetve a kiállítás ideje alatt is, szerte a városban lehetett találkozni a rendezővel, amint éppen jegyeket árusít a kiállításra. Felbukkant az egyetemi kulturális fesztivál forgatagában, a legnagyobb, éjjel-nappal nyitva tartó könyvárúháznál olvasói közt, de még a Tajpejben oly népszerű éjszakai piacok egyikén is lehetett vele találkozni, amint beszédben elegendő potenciális



tartoznak a különféle kiállítási helyekre, szituációkba illesztett mozgóképek, installációk, melyek tevékenységének egyre fontosabb részét képezik 2004 óta, amikor *Hervadó virágok* címmel egy egykori tajvani katonai erődben installált kiállítást. Az a kortárs tendencia, hogy egyre több filmes kísérletezik a filmképnek a múzeumi térbe helyezésével olvasható úgy, mint a film gyengülő kulturális, művészeti státuszára adott válasz: bevonulás egy nagyobb tekintélyű intézménybe; ugyanakkor járulékos haszon, hogy ezáltal a filmnézés új módon tehető „eseményé”.

Ebben a kontextusban értelmezhető Tsai 2016 tavaszán megrendezett egyhónapos taj-

nézőivel/vásárlóival, kezében a kiállításra szóló, eladásra váró belépőjegyekkel.

Makacs ellenállásként is értelmezhető ez, szembeszegülés a fennálló renddel, amelyben az olyan filmek, amelyeket ő is rendez, eleve fel vannak címkézve, hogy csak a kiválasztott keveseknek, a nemzetközi fesztiválok szervezőinek, a művészeti alapítványok kurátorainak szólnak. Tulajdonképpen nem is meglepő ez az ellenálló viselkedés, hiszen maga az úgynevezett „lassú film” – melynek a 2000-es években legtöbbet tárgyalt két állócsillaga a nemzetközi filmvilág egén Tarr Béla és Tsai Ming-liang – is felfogható egyfajta ideológiai ellenmozgalomként, mely megpróbál ellenszegülni a globalizált világ felgyorsult tempójának. Még akár kifejezetten kapitalizmus ellenesnek is mondható, amennyiben a „drága” időt látványosan „pazarolják el” e filmek anélkül, hogy „hasznos” cselekvést ábrázolnának. S mintha még a témaválasztás is ezt erősítené, ahogy Tarrnál, úgy Tsai esetében is kiemelt szerepet kapnak a marginalizált, a szexuális, gazdasági, kulturális és érzelmi tekintetben elnyomott, kiszolgáltatott kisebbségek; legtöbbször a kapitalizmus veszteségeinek történetei ezek.

„Mint szárad a falon a festék”

(Tsai Ming-liang:
The Monk from Tang Dynasty - Lee Kang-sheng)

Az irányzat ugyanakkor a technológiai változásokkal szembeni ellenállásnak is képviselője, hiszen ez az esztétikum alapvetően kisképernyő ellenes. A gyakran a „kortárs kontemplatív film” címkével is illetett rendezők hosszúbeállításos, dramaturgizált filmjei kifejezetten a sötét térben elhelyezett nagyvászonra kíváncskoznak. Ezért is mondható, hogy a lassú film a kép megmentésére törekszik, 21. századi körülmények között próbálja a filmképet térben és időben újradefiniálni. Ennek eredménye, hogy a mozgókép gyakran más, új terekbe helyeződik át, valamint jellegzetes kísérőjelenség a hang elsősorban a verbális kifejezés háttérbe szorulása, a dialógusmentesség. Ez utóbbi tulajdonság kulturális haszna sem elhanyagolható, hiszen segíti a nemzetközi művészfilm globális befogadhatóságát.

Az idő, ahogy a kép és a néző közötti kapcsolat is, persze állandóan kiköppen (ó, kárhozzat!), ez semmiképpen sem újvülettel kongatni a harangokat a mozi halálát kiáltva. A kérdés inkább az, ki mikor milyen választ ad a krízisre. Tsai abba a vonulatba tartozik, aki a szó szoros értelmében új tereket keres. Ide

peji „egyéni kiállítása” is. (Egyébként 2014-ben ugyanezen a kiállítóhelyen legutóbbi játékfilmje, a *Stray Dogs* is „kiállításra került” már.) A mostani esemény alapvetően három, az utóbbi időben készült rövidfilmjének múzeumi installálására épült. A három filmből kettő (*Journey to the West*, 2014; *No No Sleep*, 2015) a 2012-ben megkezdett, mára hét epizódot tartalmazó *Walker*-sorozatból származik, mely maga is kifejezetten helyspecifikus alkotás. Tsai állandó színésze és egyben alteregója, Lee Kang-sheng vörös, buddhista szerzetesi köpenyt viselve nagyon-nagyon lassan sétál e hosszabb-rövidebb filmekben különféle színhelyeken Hongkongtól Tokióig, és Tsai maláj szülővárosától Marseilles-ig.

A múzeum három szintjét kiürítették, az egyik szinten három különböző falfelületre, a másik szinten ugyanazon a falfelületen két különböző textúrájú (vászon és fém) felületre, végül a harmadikon egy falfelületre vetítették a filmeket. A kiállítás címe (*No No Sleep*) utalt a koncepcionális vezérmotívumokra (alvás, álom), melyek különböző módokon szőtték át az eseménysorozatot. A múzeumi terek berendezését sok-sok párna képezte, melyek delután és este ülőalkalmatosságként, éjszaka pedig alvóhelyként szolgáltak. Filmné-



zés közben ez a koncepció a nagy méretű kép és a mobil néző közötti kapcsolatot fogalmazta újra: ezúttal nem a kisképernyővel a kezünkben, hanem a nagy képernyő előtt foglalhattunk el akár folyamatosan változó helyeket a párnák között.

A kiállítás hétvégeken ottalvós partyvá változott, melynek során legtöbbször maga a rendező szórakoztatta a rendre szép számban összegyűlt közönséget. Visszatérő elem volt a régi mandarin slágereket zongora kísérettel éneklő Tsai, de voltak meghívott elődők is. A záró hétvége ottalvós partyja különösen nagy sikert aratott, egy népszerű tajvani énekesnővel duóban fellépő Tsai több mint ezeröttszáz fizető vendéget vonzott a múzeumba, akik közül sokan hálózsákban, a múzeum padlóján töltötték az éjszakát a buli után. A program a legfiatalabb generációt is megcélolta: az egyik hétvégén a múzeumban és annak kertjében felállított sátrakban családok is benn éjszázakozhattak (a közel ötven sátor mind bérlőre talált), s a legkisebbeknek maga a rendező olvasott fel esti mesét lefekvés előtt.

A filmnézést eseménnyé avató törekvés mellett fontos szerep jutott Tsai másik jellegzetes művészeti kézjegyének, a nosztalgianak is. Emblematikus és emlékeztető nosztalgia-filmje a *Goodbye, Dragon Inn* (2003), mely egy lebontásra ítélt tajpeji egytermes mozinak állított emléket, a maga módján már elsíratta egy letűnt kor mozikultúráját. Később a film egy rövidfilmben és a

„Szembeszegülés a fennálló renddel”

(Tsai Ming-liang: No No Sleep)

lebontott mozi megmentett székcsorait is magába foglaló installációban folytatódott (*It's A Dream*, 2007), mely azóta a Tajpeji Szépművészeti Múzeum állandó gyűjteményének része. A *Goodbye, Dragon Inn*-ben King Hu wuxia klasszikusát, az 1966-os *Dragon Gate Inn* című filmet vetítik az utolsó előadáson. A szórakozatófilmgyártás fénykora volt ez az időszak Tajvanon, melynek nosztalgiját Tsai több filmjébe a 60-as évek mandarin nyelvű slágereiben keresztül épített be, például *A lyuk* és a *Huncut felhőcske* musicalbetéteiben. A kiállításon a rendező nosztalgikus visszaemlékezései, valamint a gyermekkori filmélményeit felidéző slágerek eléneklése képviselte e korszakot. Valamint ebbe a vonulatba illeszkedett a kiállítás harmadik filmje, az *Autumn Days* (2015) is. A nosztalgikus hangulatú rövidfilm főszereplője egy idős hölgy, Kurosawa forgatókönyvírója: Teruyo Nogami. A Kurosawa és Nogami munkássága előtti tisztelgésnéként olvasható film Tsai és Nogami kapcsolatának, kölcsönös tiszteletének önreflexív megköszörözása. Nogamit látjuk, amint Tsai filmjét nézi vagy róla beszél, Tsai alteregóját (Lee Kang-sheng) figyeljük, amint Nogamival üldögél egy őszi délutánon egy padon.

Tsai jellegzetes „szerzői” filmes, az a típus, aki kifejezett sportot űz abból, hogy minden filmje, produkciója, tevékenysége ezer szállal, hálózatosan kapcsolódik össze életművé. Filmjei-

nek ismerői kedvtelve merülhetnek el az ismétlődő motívumok, helyszínek, szereplők megfigyelésében, a néhány filmmel és évvel később folytatódó történetzálak felgöngyölítésében. Idén tavasszal ezt a hálózatosságot térben is kifejezte a kiállítással párhuzamosan, egy másik helyszínen ismét színpadra állított, Tsai által rendezett performansz. A *The Monk from Tang Dynasty* című előadás 2014-ben született négy nemzetközi művészeti fesztivál megbízásából, melyek helyszínein (Brüsszel, Bécs, Tajpej, Gwangju – Dél Korea) a *Walker*-sorozat filmjeinek vetítéseit kísérve alkotott művészeti eseményt. A színpadi performansz főszereplője a *Walker*-sorozatból ismert, vörös köpenyes szerzetes (Lee Kang-sheng), aki Xuanzangot, a híres 7. századi buddhista vándorszerzetest megidézve álmodt lát, majd egy hatalmas fehér papírlapon sokezer mérföldes vándorútra indul (a hajdani szerzetes 17 évig tartó vándorútján 10 000 mérföldet tett meg fontos buddhista szövegek után kutatva). Miközben a *Walker*-sorozat két epizódjában Lee Kang-sheng a múzeumban Marseilles és Tokió utcáit róttá rendkívüli lassúsággal, egy csodálatos, a természetes környezetből sziklaként kiemelkedő színházépületben, melynek panorámaablakain keresztül a színpadi teret lényegében egy erdő vette körül, Lee Kang-sheng szerzetese két és fél órába sűrítette Xuanzang 17 éves vándorlását. A kínai zen buddhizmus „sétáló meditáció” technikáját és a lassú film esztétikumát ötvöző produkció rendkívüli élményt kínált a kontemplatív művészeti gyakorlatra nyitott közönségnek – vagy, ahogy a rossz nyelvek fogalmazznak, azoknak, akik azt is élvezettel nézik, ha más sem történik egy filmben, minthogy szárad a falon a festék.

Mindezek az események és alkotások a különböző médiumok közvetítésével, eltérő terekben hűen képviselték Tsai ars poeticáját, azt a törekvését, hogy rávegye a közönséget, hogy az érzéki tapasztalás jelenbeli pillanatát minél nagyobb intenzitással élje át. A *Walker*-sorozat és a hozzá kapcsolódó performansz pedig ezt a tevékenységet kifejezetten a meditációs elmélyülés kontextusába helyezi, történjen az akár a mozi teremben, a múzeumban vagy a színházi térben. •

