

Diószegi Orsolya

Időiség a hongkongi filmművészetben. Wong Kar Wai

Dolgozatom az idő milyenségét, illetve mibenlétét tanulmányozza a 20. századi hongkongi filmművészetben, pontosabban Wong Kar Wai néhány olyan filmjére reflektál, amelyekben az idő valamilyen sajátos vagy központi jelleggel rendelkezik. Az időiséget elsősorban Gilles Deleuze idő-kép filozófiája segítségével próbálom megragadni a wongi filmekben, amely főként a megszakítások, ugrások, lassítások, a kitartott képsorok által bontakozik ki. Először néhány időfilozófiai elméletet emelek ki, amely a jelen-múlt-jövő kapcsolatát elemzi, utána ráterek röviden Hongkong történetére, illetve filmtörténetére. Ezután megemlítem a melodráma mibenlétét, végül pedig a hongkongi új hullám Wong Kar Wai-féle melodramáit.

Jelen – múlt + jövő

Saját testem által vagyok képes tapasztalni az időt: bizonyos időtörédek mintha azt az érzetet keltenék, hogy megreked az idő, és az abban a pillanatban lévő történés (egy érzéki benyomás, egy illat a levegőben, egy látvány) úgy tűnik, mintha az időn kívül rekedne, mintha az idő kiteljesedne azért, hogy tudjuk átérezni azt az érzést. Akárcsak Wong Kar Wai filmjeiben: egyes jeleneteket lelassít, azért, hogy egy olyan időn kívüli közeget teremtsen, amelyben a hősök egymás jelenlétét/bensőséges viszonyukat/lehetséges szerelmüket megtapasztalják. Ilyenkor azt érezzük, hogy benne vagyunk a történésben, jelen vagyunk önmagunk számára, benne vagyunk a jelen fázisában. Wilhelm Dilthey szerint az idő a jelenben töltődik fel realitással, a jelen viszont soha nem tiszta jelen, ugyanis mindig magában foglalja annak az emlékezetét is, ami éppen jelen volt, illetve annak képzetét is, ami jelenné fog válni. A múlt és a jövő tehát a jelenben kibontakozó élet részei, és egyik sem bír semmiféle jelenen kívüli realitással.¹ Ebben az értelemben, a jelen pillanat egyfajta összegzésként vagy „összefutásként” is értelmezhető. Martin Heidegger filozófiájának egyik jelentős és központi kifejezése a jelenvalólet, amely a lehetőségeket magában hordozó lét, amely nem egyszerűen az időben van, hanem maga az idő. Autentikus időisége a jövőben rejlik, abban a végső lehetőségben, hogy előrefut saját elmúlásához. Ebben az előrefutásban „van időm”, az idő az enyém, s én annyi és addig vagyok, amennyivel és ameddig rendelkezem vele, vagyis magammal. Tehát én magam vagyok az idő.²

Diószegi Orsolya (1992) – művészettörténész, könyvtáros, Kájoni János Megyei Könyvtár, Csíkszereda, orsi.dioszegi@gmail.com

¹ Vö. Veress Károly: *A nemzedékváltás szerepe a kultúrában*. Kvár 1999. 184.

² Vö. uo. 191.

Hongkong

A 19. században, Qiying és Pottinger által aláírt nanjingi, illetve a bogue-i megállapodást követően Hongkong szigete brit fennhatóság alá került, ugyanakkor Kínának meg kellett nyitnia öt part menti kikötőt (Ningbo, Sanghai, Xiamen, Fuzhou, Hongkong), ahol a nyugatiak kereskedhettek. A britek megszerezték a jogot, hogy állandó képviselőket működtethessenek a kikötővárosokban, hogy közvetlenül tárgyalhassanak a helyi tisztviselőkkel.³ A második ópiumháború után Anglia újabb területekre terjeszti ki hatalmát a Hongkong melletti szigeteken, így 1898-ban Kína 99 évre bérbe bocsátotta Anglia számára az „új területeket” is: így alakult ki a mai Hongkong. A város gazdasági és kereskedelmi jelentősége 1949 után nőtt meg, amikor a kommunista párt Hongkongot használta „csatornaként”, amelyen keresztül technológiát importált, és információt szerzett a külvilágról.⁴ Ugyanekkor, az ötvenes években kezd életre kelni a filmművészet is, Hongkong ekkorra már több stúdióval rendelkezik. Elsősorban vígjátékokkal, melodráákkal, kantoni operafilmekekkel látta el a dél-kínai lakosságot. A hatvanas évektől egyre népszerűbbek a Shaw Brothers nevű vállalat által gyártott új wuxiak (wuxia pian), harcművészeti filmek, amelyek elsősorban a japán samurájfilmekből, a pekingi opera akrobatikájából, illetve westernfilmek látványos világának elemeiből merítettek inspirációt.⁵

Az 1980-as években Anglia elfogadta, hogy 1997-ben Hongkong újra a Kínai Népköztársaság részévé válhat. A filmipar ennek következtében erőteljesebben föllendült, hogy a jövő bizonytalansága miatt a lehető legtöbb pénz felhalmozódjon. A kilencvenes évek elejére 200-nál több játékfilm készült évente. A művészfilm kategóriában Wong Kar Wai alkotásai bizonyultak az egyik legjobbnak, tematikájuk, eredetiségük, hangulatuk, sajátos stílusuk miatt. Egyik első, a hongkongi filmművészet egyik mérföldkövének számító *Vadító szép napok* (*Days of being wild*, 1990) című filmje a hatvanas éveket idézi fel, merész formaisággal, tömör lélektani tartalommal. Miután a film a magas költségvetése miatt megbukott, Wong több évig nem dolgozott rendezőként. Néhány év múlva azonban új alkotások születtek, amelyek a filmfesztiválon felhívták rá a világ figyelmét: *Az idő hamvai* (*Ashes of Time*, 1994), *Chungking-expressz* (*Chungking Express*, 1994), *Bukott angyalkák* (*Fallen Angels*, 1995), *Édeskettes* (*Happy Together*, 1997), *Szerelemre hangolva* (*In the Mood for Love*, 2000). Filmjeit többször díjazták a cannes-i filmfesztiválon, elismert hongkongi filmrendezővé vált, annak ellenére, hogy hazájában filmjei kevésbé keltették föl az érdeklődést. Filmjeiben arányosan kombinálja a kommersz (neves színészek, popzene, heves összecsapások, romantikus helyzetek), illetve a művészfilm elemeit, sajátos stílusát – líraiságuk költőivé formálja filmjeit.⁶

1997-ben Hongkong ismét a Kínai Népköztársaság részévé válik, és ezzel egy időben elindul a gazdasági válság egész Ázsiában, amely súlyos következményekkel járt a hongkongi filmgyártásra nézve.

³ Vö. Henry Kissinger: Kínáról. Bp. 2017. 70.

⁴ Vö. Zoltai Alexandra: *Hongkong elmúlt 20 éve – igéreték és valóság*. <http://www.geopolitika.hu/hu/2018/02/15/hong-kong-elmult-20-eve-igeretek-es-valosag/>

⁵ Vö. Kristin Thompson: *A film története*. Bp. 2007. 688.

⁶ Vö. uo. 693.

Wong Kar Wai és a melodráma

A melodráma fogalma Jean-Jacques Rousseau-hoz köthető, aki először 1772-ben használta a „melo” (zene) és a „drama” (cselekvés, dráma) görög szavak kombinációjából megszületett „le mélodrame” terminust (zenés dráma) a saját, 1766-ban, illetve 1770-ben bemutatott *Pygmalion* című „scène lyrique”-jére, egy olyan színpadi formára, melyben a klasszikus történet elmesélését expresszív beszéd, némajáték és zene kísérte.

A melodramának a szó eredeti értelméből kiinduló műfaji változata a 19. század végén és a 20. század elején Közép-Európában élt tovább – itt a melodráma megzenésített verset jelentett. A rousseau-i darabnak a pantomim és a zene használatában volt csak köze ahhoz a színpadi műfajhoz, amelyből később a filmmelodráma kinőtt. A francia forradalmat követően a színházak kulturális szerepe radikálisan megváltozott, ennek következtében a melodráma a Rousseau-éhoz képest megújult formában a századfordulón (1790–1800-as évek eleje) látott napvilágot a párizsi színpadokon. A színházak népszerűsége megszilárdította a melodramát, 1800 után Angliában is megjelenik, Párizsban pedig állandó vonásokkal rendelkező, koherens műfajjá vált.⁷

Az 1830-as évekre a színpadi melodráma visszaszorul a francia populáris színpadi szóraoztatásban, a 19–20. század fordulóján pedig a munkásosztály által látogatott olcsó színházakba reked. A melodráma mint műfaji megnevezés tehát a 20. század elején teljesen visszaszorul, majd eltűnik a színházból – így a melodráma továbbélése a filmiparnak köszönhető.⁸

A következőkben röviden a melodráma főbb műfaji sajátosságait emelem ki. Általában intenzív érzelmekkel társítják, ahol a konfliktus egymással összemérhetetlen erők között tör ki, és a főhősnek/szereplőnek a természeti, társadalmi hatalommal kell szembenéznie, amelyekkel szemben kiszolgáltatott, védtelen, és eleve veszítésre van ítélve. Ez az erő lehet fizikai (betegség, baleset), társadalmi (háború, társadalmi különbség) vagy lelki természetű (szerelem, gyűlölet, vonzódás) stb.⁹ A főhős általában magányos, aki erőteljes érzelmi gyötrődések kavalkádjába kerül, és ettől képtelen megszabadulni. A melodráma mindig egy ártatlan áldozat szenvedéséről szól, akkor is, ha ez nem külső természetű, hanem az egyén önmön bensőjéből fakad. Torben Grodal dán származású kognitív filmtéoretikus szerint a melodráma érzelmi töltésének a passzív szubjektív reakció a forrása: a magányos individuum nemcsak kiszolgáltatott az elnyomó erőkkel szemben, hanem ez a kiszolgáltatottság passzív érzelmi állapotként jelenik meg. Mivel a hős, illetve a környezet cselekvési potenciálja között hatalmas a különbség, a történet bizonyos, jelentős pontjain inaktívvá válik, elszenvedi a különbséget, és érzelmileg dolgozza fel.¹⁰

Fontosnak tartom hangsúlyozni a klasszikus, modern és posztmodern melodramák közötti stílusbeli különbségeket, így a következőkben próbálom összesűriteni e három jelentősebb sajátosságait. A klasszikus melodráma az érzelmek ábrázolásával kelti fel e néző emócióit, és elégséges az, ha a hősök megértik, hogy a velük szemben álló erő túl nagy. A hősök csak azt tudják, hogy helyzetük reménytelen, és ez vezet a felfokozott érzelmekhez. Egy darabig

⁷ Vö. Stóhr Lóránt: *Keserű könyvek – a melodráma a modernitáson túl*. Szeged 2013. 28.

⁸ Vö. uo. 36.

⁹ Vö. Kovács András Bálint: *A modern film irányzatai: az európai művészfilm 1950–1980*. Bp. 2008. 106.

¹⁰ Vö. uo. 108.

megpróbálnak megoldást találni helyzetükre, de idővel feladják, és átengedik magukat az érzelmi szenvedésnek.

A modern melodráma esetében éppen az érzelmek visszavonásával vált ki reakciót a nézőből, és így a domináns, hangsúlyos érzelem mindig valamiféle szorongás. A modern melodrámban a hősök nem tudják, hogy helyzetük kritikus: érzik azt, hogy tehetetlenek, de nem tudják, hogy miért. Ezért, tehát, a feladat a tehetetlenség megértése. A „felsőbbrendű, nagyobb erő” nem jelenléte, hanem éppen hiánya által jelenik meg. Viszont azt, hogy mi hiányzik, a legtöbb esetben szinte lehetetlen meghatározni: általában a pozitív humanista értékek hiánya az, amellyel a hősöknek szembe kell nézniük – érzelmek, szeretet, kommunikáció, Isten stb. Ez a hiány veszi fel a legyőzhetetlen erő formáját, amelyet az egzisztencialista filozófia egyszerűen a *Semmi* fogalmával határoz meg.¹¹

A posztmodern melodrámban nincsenek határozott értékrendek, erősen meghatározott centrumok, amikhez igazodni lehet vagy kell, nincs egyértelmű világkép vagy korszellem. A posztmodern metropoliszban, Hongkongban, a változás szédítő sebessége miatt még fenyegetőbb a jelen szétesése.¹² Hannes Böhringer német filozófus írja a posztmodernről, hogy „már csak egyetlen felszabadtításra tesz ígéretet: az időtől, a történelemtől és a társadalomtól ígér szabadulást [...] Az idő nem ér véget, de megszűnik uralma, ha bensőjében az ember leválik róla.” Wong hősei a posztthistoria gyermekei, akik mindenáron kívül akarnak kerülni az időn, a történelmen, hogy egyetlen jeles, múltbeli pillanathoz vagy egy esemény örökös ismétléséhez láncolják magukat. Folyamatosan arra törekszenek, hogy lecövekeljék magukat az időben.¹³

Felfokozott érzelmek, reménytelen szerelmek, elsiklások, kézfogások, felfüggesztett vágyak, remélt beteljesülések, sóvárgások, sírások, beletörődések, szorongások, kevés cselekvés – melodráma: Wong Kar Wai filmjei e szavakba (is) zárhatók. Ha a melodráma jut eszünkbe, föltehetjük a kérdést, hogy valóban beszélhetünk-e melodrámról a kínai/hongkongi kultúrában. Van értelme melodrámról beszélni egy kortárs hongkongi rendező filmjei kapcsán? Tudjuk, ugyanis, hogy a melodráma Európában született, és erősen kapcsolódik az európai keresztény szellemiséghez és a modernitáshoz.¹⁴ Dolgozatom elején már említettem, hogy a nyolcvanas években Hongkong brit gyarmatállam és globalizált világváros volt, és az amerikai–európai tömegkultúra már számottevően jelen volt az ottani életben. Kozmopolita metropolissá válik, ahol a gyorsaság, a fejlődés, a folyamatos mozgásban levés jellemző. Ennek következtében Wong fölhasználja a dél-amerikai irodalom és zene, az európai művészfilm, illetve a kínai tradíciók különféle elemeit, tehát egyrészt jelen van a nyugati kultúra szelleme, másrészt viszont saját kultúrájának hagyományait is megőrzi (wenyi, wuxia).¹⁵

A modernizáció időszakában, amit *hongkongi új hullámnak* nevezünk, az elsődleges feladat a mainstream mozi külső és belső kliséinek lerombolása és egy új képtípus létrehozása volt – ez az, amit Deleuze idő-képnek nevez. Ezt teljesíti be Wong, aki a populáris mozi műfajainak lerombolása közben a kevésbé népszerű műfaj, a melodráma felé irányítja tekintetét, és ebben próbálja megalkotni az idő-képet.¹⁶

¹¹ Vö. uo. 113–114.

¹² Vö. Stóhr Lóránt: *i.m.* 260.

¹³ Idézi Stóhr Lóránt: *A késő modern filmmelodráma változatai: Fassbinder, Wong Kar-Wai, Lars von Trier.* http://szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/stohr_lorant_andras_dolgozat.pdf, 120.

¹⁴ Vö. Stóhr Lóránt: *Keserű könnymek.* 214.

¹⁵ Vö. uo. 216.

¹⁶ Vö. uo. 218.

Wong filmjeire az úgynevezett mazochista esztétika jellemző, amelynek lényegiségét Deleuze fejti ki részletesen: *Hidegség és kegyetlenség* című könyvében megfogalmazza a legfontosabb eltéréseket a freudi elmélettől, hogy a mazochizmus nem ödipális konfliktus következménye, hanem preödipális. A mazochista tehát az anya-gyerek kapcsolatba vágyik vissza, a gyerek szerepébe, aki fölé a hatalmas, erős anya magasodik. Ez a szimbolikus „anya” lehet egy magasabb rendű erő vagy valamilyen *egzisztencialista* állapot. A mazochista esztétika mélyen befolyásolja az időbeliséget. Az idő nem lineárisan halad előre, hanem körbe mozog: nem telik, hanem felfüggesztődik – az elvétett találkozások, a nem megvalósuló együttlétek a nézői vágyat egyre fokozzák. Ez az úgynevezett *suspense*, a kielégülés felfüggesztése. Ezekben a *felfüggesztett időkben* gyakran előtérbe kerülnek a mentális és álomképek, fantáziaképek és a bizonytalan státusú képsorok.¹⁷

A filmekben gyorsan háttérbe szorul a bűnügyi szál, és a hangsúly a hősök érzelmeire, vívódásaira kerül a hangsúly. Wong Kar Wai történetei passzív, magányos hősökről szólnak, akik vágyakoznak az elveszett vagy jövőbeli szerelem után. A vágyaikat azonban nem tudják vagy nem akarják beteljesíteni, folyamatosan kitérnek a másik elől, csak érintőlegesen súrolják egymás világát. Soha nem kerülnek mély lelki vagy fizikai kapcsolatba egymással, ha mégis kialakul valamiféle szexuális viszony (*Fallen Angels*), az csak átmeneti, felületes egyszeri szórakozásként van jelen a szereplő életében. A melodramai jelleg a vágyak elhallgatásából, a passzív várakozásokból táplálkozik.¹⁸

Az időiség problémája Wong Kar Wai három filmjében

A következőkben Wong Kar Wai három filmjén keresztül (*Chungking Express*, *Fallen Angels*, *In the Mood for Love*) igyekszem az időiség problematikáját megragadni.

A rendező figurái két irányban tájékozódnak az időben: a jövő vagy a múlt felé. A jövő azért visszataszító, mert az idő nem áll meg a beteljesülés ideális pillanatában, hanem eltávolodást hoz magával. Annak ellenére, hogy a hősök valamilyen formában vágnak a kalandokra, új szerelmekre, nem mernek belevágni az elmúlást hozó utazásokba, kapcsolatokba. A múlttól pedig amiatt félnek, hogy elvesztik azt, éppen ezért nosztalgiával tekintenek vissza rá, aminek kedvéért még a jelent is elhanyagolják. A két időbeli mozgás különböző mértékben befolyásolja az elbeszélést és a hősöket: a szereplők vagy a múltban élnek, vagy pedig a jövőre vágyakoznak és az attól való félelem bénítja meg őket (*In the Mood for Love*). A hősök folyamatosan kitérnek a másik és a jövő elől, mert félnek a beteljesülést okozta csalódástól, fájdalomtól, elmúlástól. Ennek következtében mindig halasztják, halogatják a beteljesülést, a gyönyört, és így a magánnyal, a kielégületlenséggel gyötrik magukat. Nem tudnak sem visszafordulni, sem előrelépni, megrekednek egy időn kívüli állapotba, ahol a várakozás gyöttrő tehetetlenségét élik meg.¹⁹ A magányos hősök vagy belevetnek magukat a gyors szexuális élményekbe (*Fallen Angels*), az idő gyors áramlásába, vagy a nagy, elérhetetlen szerelemre várnak (*In the Mood for*

¹⁷ Vö. Stöhr Lóránt: *A késő modern filmmelodráma változatai: Fassbinder, Wong Kar-Wai, Lars von Trier*. 102–103.

¹⁸ Vö. Stöhr Lóránt: *Keserű könnyek*. 220.

¹⁹ Vö. uo. 223–224.

Love). Az időtől várják a megoldást, hogy érzéseik, vágyaik enyhülni fognak majd, ahogyan az idő előrehalad, viszont kettős tulajdonsággal rendelkezik: gyógyít vagy pusztít. A szereplők valahogy mindig kisiklanak egymás időköréből, szinte soha nincsenek egy időben vagy egy helyen. Erre rájátszik a nagyvárosi környezet is, a fizikai közelség ellenére is megmarad a távolság az emberek között. A modern nagyvárosi élet gyors lüktetését és átmenetiségét jól ábrázolja a *Chungking Express* és a *Fallen Angels* – a közelség és távolság játéka hangsúlyosan kibontakozik ezekben a filmekben.²⁰ Hiába vannak térben és időben azonos helyen, mindig kerül egy szimbolikus fal, amit nem tudnak átlépni: a *Chungking Express* első történetében, He Ziwu 223-as rendőr erről a nagyvárosi közelség-távolságról elmélkedik: „mindennap egymáshoz szorulva állunk. Ma még nem ismerjük egymást, de holnap talán, ki tudja, talán jó barátok lehetünk.”²¹ Röviddel ezután majdnem összeütközik egy szőke parókás nővel, amelynek pillanatát úgy emeli ki a rendező, hogy bevágja egy óra képét, amivel lecövekei időben a történetet, és az addig szinte követhetetlenül gyors képsorokat egy pillanatra lelassítja. Ezt követően a rendőr azt mondja, hogy „amikor a legközelebb kerülünk egymáshoz, egy milliméterre sem vagyunk a másiktól”. Ez a milliméter viszont egy áttörhetetlen felület, amelyet a későbbiekben sem tud túllépni a főhős. A film második történetében Faye, a *Midnight Express* nevű gyorsétkezdé felszolgálója beleszeret a 663-as rendőrbe, a nyílt találkozásokat viszont mindig elkerüli/elhalasztja. A szeretett személlyel tárgyain keresztül lép kapcsolatba (kitakarítja lakását), akárcsak a *Fallen Angels* című filmben, ahol a bérgyilkos munkatársa ugyancsak azáltal lép közelségbe a férfival, hogy kitakarítja lakását, összeszedi a szemetét, mondván, hogy „a szemétben talált dolgok sokmindent elárulnak egy ember szokásairól”. Ugyanabba a kocsmába megy el, ugyanarra a helyre ül, ahová a férfi is szokott ülni – „ha tehetem, az ő kedvenc helyére ülök le. Így olyan érzésem van, mintha közel lennénk egymáshoz.” Röviddel ezután pedig folytatja, hogy „vannak emberek, akikhez sosem lehet közel kerülni. Ha valakiről túl sokat tudunk, unalmasnak találjuk.” A nő vágyakozik a férfi után, viszont ugyanabban a pillanatban le is mond a beteljesülésről, tudván annak reménytelenségét. A nő az ismeretlen utáni vágyódást nem akarja az unalmasra váltani. Többet ér számára egy tárgyai alapján elképzelt, fantáziájában élő szerelmes, mint maga a fizikai valóságában megismert férfi.²² A tér ugyanaz, a két szereplő csupán időben tolódik el egymástól: talán néhány percen múlik csak, de elkerülnek egymást. A fizikai találkozások tehát soha nem jönnek létre a vágyott másikkal – a *Chungking Express*-ben, amikor Fayet a rendőr végre randevúra hívna, a lány elutazik Kaliforniába, vagy a *Fallen Angels*-ben a bérgyilkos találkozóra hívja el munkatársát, viszont ő maga nem megy el, inkább a wurlitzer egyik zenéjén keresztül hagy neki üzenetet.

A találkozásoknak, illetve beteljesüléseknek tehát a téren és az időn kívül nincs más gátja, társadalmi vagy családi törvények nem tiltják a szerelmesek együttlétét. A melodramák leggyőzhetetlen hatalmának szerepét az idő ölti magára. A szereplők feladata tehát az idő legyőzése, kitérés a jelen magányából, az emlékek szorításából vagy a jövőtől való félelemből.²³

Az *In the Mood for Love* című filmben a beteljesületlen szerelem megmarad öröknek, mert nincs alávetve a repedéseknek, eltávolodásoknak, elhidegüléseknek, a változásoknak: az idő múlásának – Su asszony és Chow úr a külső időn kívül rekesztik magukat. A folyamatos

²⁰ Vö. uo. 225.

²¹ Részlet a filmből.

²² Vö. Stóhr Lóránt: *i.m.* 227.

²³ Vö. uo. 230.

ismétlődésbe, az örök visszatérés ciklikus idejébe zárják magukat: ugyanazokon a helyszíneken, ugyanolyan beállításokban, ugyanarra a zenei kíséretre jelennek meg a hősök, csupán ruházatuk más és más, ezáltal érzékeltetve a külső idő jelenlétét. A szereplők nem képesek változtatni, mert félnek az időtől: a változástól, ezért a két hős a képzeletbe, a lehetséges alternatívákba menekül. Ha a belső időt sikerül is megrekeszteniük, az óra szerinti idő folyamatosan halad előre, és a változás nem elkerülhető.²⁴ A hősöknek minden erőfeszítése arra irányul, hogy megállítsák, felfüggeszék az időt: ebben a suspense-ban pedig a mazochista melodráma egyik alapmotívumára ismerhetünk – a hosszú várakozások, a kitartott képek, pillanatok, az ismétlések (pl. eső-jelenetek) nem hozzák közelebb fizikailag a szerelmeseket, csak állandó suspense-ban tartják önmagukat és a nézőt. Ennek megteremtésére Wong kétféle formai eszközöt használ: az egyik a lassítás (nézői várakozás megnyújtása, a lassított képsorok a férfi és a nő testi érintésének hiányát fájdalmasan hosszúra feszíti – közös taxizás, rizsvásárlás jelenetei), a másik pedig az elliptikus időkezelés (az ugróvágások használata).²⁵

A mazochista esztétikára jellemző fantáziaképek, álomképek erőteljesen jelen vannak a filmben, a szereplők folyamatosan a belső idejük felé fordulnak, saját önnön világukba, fantáziájukba merülnek – ilyen például a próba jelenete, amikor a két szerelmes alternatívákat játszik el, hogy mi történne, ha szerelmük beteljesedne, vagy ha többé nem találkoznának.

Wong filmjei a deleuze-i értelemben vett idő-képek: Deleuze az időt hasadásként értelmezi, amely minden pillanatban jelenre és múltra hasad szét, „az idő nem bennünk van, hanem mi vagyunk a megkettőződő, önmagában elvesző, és önmagában magára találó idő belsejében, amely múltatja a jelent és megőrzi a múltat”.²⁶ A deleuze-i idő-kép jellegzetessége, hogy nem a mozgást, az akciót veszi igénybe az idő ábrázolásához – a tiszta optikai és auditív helyzetek szemlélése során felszabadult érzékek kapcsolatba lépnek az idővel. A modern filmművészet idő-képei nem emlék-vagy álomképek, hanem olyan képek, ahol egyszerre van jelen és múlt, amelyben érzékelhető az idő hasadása – az aktuális kép saját virtuális képével lép kapcsolatba. Említettem már, hogy a wongi hősök állandóan próbálnak kilépni a külső idő linearitásából, de magából az időből nem tudnak kiszabadulni. Ezt Deleuze úgy fogalmazza meg, hogy „a túl késő nem az időben bekövetkezett baleset, hanem magának az időnek az egyik dimenziója”.²⁷ Wong Kar Wai is e gondolat köré alkotja történeteit.

Az idő-kép egyik fajtájában, a kristály-képben a megkettőződött időt látjuk – ilyen kristályképeket találunk Wong filmjeiben. A hősök a jelent múltként érzékelik, és ettől dermednek meg. A rendező a jelent mentális képekké alakítja. A filmekben az ok-okozati, illetve tér-időbeli kapcsolatok megszűnnek, amelyek következményeként létrejön a lebegő kép (pl. taxi-jelenetek a *Chungking Express*ben). Az *In the Mood for Love* című filmben a gyönyörű képek emlékképekként jelennek meg – a ruhák, díszletek, a tárgyak részleteinek dekadenciája, a lassított, kitartott, ismétlődő képsorok annak az emlékező tudatnak a belső képei, amely a szerelmesekhez kapcsolódó vággyal telített részletekhez fixálódott.

A melodráma szerepe, hogy az akció felfüggesztésében, illetve a vágy révén megállított cselekményen keresztül láthatóvá és elgondolhatóvá tegye az időt.²⁸

²⁴ Vö. Stóhr Lóránt: *A késő modern filmmelodráma változatai*. 107.

²⁵ Vö. uo. 108.

²⁶ Gilles Deleuze: *Az idő-kép*. Bp. 2008. 101.

²⁷ Stóhr Lóránt: *Keserű könnyek*. 243.

²⁸ Vö. uo. 244–245.

Wong Kar Wai-t gyakran említik a késő 20. század modern, globalizált életének festőjeként. Ahogyan Hongkong utcáit megeleveníti, a színek, hangulatok, érzések, zsúfolt terek, tömegek, a magasba tornyosuló épületek, gyárak izzó, lüktető és nyomasztó diszharmóniája megadja az alapvető hangot/hangulatot filmjeinek.

Temporality in Hong Kong Cinematography. Wong Kar Wai

Keywords: time, film, Hong Kong, Wong Kar Wai, image, new wave, melodrama

My work is an analysis of temporality in the cinematographic art of the 20-th century Hong Kong. More precisely it reflects on some of the movies made by Wong Kar Wai, in which the time plays a special, or main part. I try to grab the concept of temporality through the time-image philosophy of Gilles Deleuze in the Wong films, which appears mainly as interruptions, decelerations, or images held on screen for longer periods of time.