

*maiak egy pillanatra sem nyugszunk meg az Idő világában, nem is kötődünk hozzá; folyton-folyvást túllépjük, vissza a régebbiekhez, eredetünkhöz s előre azokhoz, akik látszólag utánunk jönnek. Abban a legnagyobb, »nyílt« világban minden van, nem mondhatjuk, hogy »egyidejűleg«, mert hisz épp az idő kiesése, megszűnése a feltétele annak, hogy mindenek vannak. A mulandóság mindeniütt mélységes létbe ömlik.»**

Hogy ne jutna erről eszembe az egyik szép cseremiszt dal, amelyet tőled tanultam, és most is a te szépen hajladozó bariton hangodon hallok:

*„Folyik a-a ví-íz, á-áll a pa-art,
folyik a-a ví-íz, áll a part.
Elmegyü-ünk innét, marad még má-ás,
elmegyü-ünk innét, majd jön más.”***

Bíró Yvette

TALÁN A VÍZÖZÖN...

*„Talán a vízözön pusztít el mindent,
Talán a hiánya...”*

Közismert, hogy az ázsiai film előretörése és látványos sikere az elmúlt évtized legfontosabb filmművészeti eseménye. A nagy hagyományú japán remekművek után jöttek a többiek, Kínából, Hongkongból, Tajvanról, Koreából, majd Iránból, öntörvényű szerzői filmek, amelyek a századvég és kultúráváltás új érzékenységét fejezték ki lefegyverző eredetiséggel. A tajvani Tsai Ming-liang is az önmagukat már többszörösen igazolt alkotók közé tartozik. Őt kiemelkedő filmet készített az elmúlt tíz év alatt, jelentős díjakat kiérdemelve, amelyek szerves belső összefüggést mutatnak, mintegy variálják, építik egymást. A rendező meghatározó élménye és kézjegye azonnal felismerhető rajtuk. Őt is, mint másik híres nemzedéktársát, a hongkongi Wong Kar-wait, megjelölte az emigránslét tapasztalata. Tsai Ming-liang a malajziai Kuchingból költözött, már húszévesen, Tajpejbe, hogy ott, a modern nagyváros rengetegében figyeljen fel egy gyorsan feltörő, ellentmondásosan modern társadalom fiatal generációjának vonzódására a nyugati világ csábító értékeihez. Az évszázados keleti tradíció és a harsányan új civilizáció ütközését – vagy mesalliance-át? – ritkán láthattuk ilyen felkavaró pontosságban. Láttelele minden ítékezés és bombasztikus kinyilatkoztatás nélkül a maga döbbenetes, merész szenzualitásával szólított meg. „*A tradíció számomra – mondta – a hétköznapi élet részleteiben jelentkezik.*”

* Részletek lengyel fordítójához, Witold von Hulewicchez 1925-ben írt leveléből.

** Dallama megtalálható Kodály Zoltánnál, a *Bicinia Hungarica* IV. kötetében. Szövegét fordította: Raics István.

Tsai Ming-liang legismertebb, *THE HOLE* című filmjének, a film címének egyetlen nyelvben sincs fordítása: franciául és a különféle filmográfiákban is mindig csak egyszerűen *THE HOLE*-nak nevezik. A fogalom, úgy látszik, nem könnyen meghatározható és lefordítható. Mondjuk, hogy a lyuk? Nevetséges volna. A francia *trou* vagy a német *Loch*, az olasz *buco* is szűkebb és körülírtabb, mint az angol *hole*. Talán mert benne a *whole*-t is érezzük, az *egész* vagy a *minden* tömör súlyát a véletlenszerű, zavart okozó nyílással szemben.

A *hole* Tsai szemében valóban nem szakadás, nem a természetes összefüggések felleslése, nem a normális szövet szétmállása. Noha a film szándékosan vékony kis történetében igazi, fizikailag adott lyuk éktelenkedik a hősök otthonában, ez csak a kiindulópont vagy valamely tárgyyszerűen is pontosított alap, amin keresztül megfigyelni, fura módon közlekedni, víznek utat engedni lehet. A *hole* Tsai Ming-liang filmjeiben a hőseit körülvevő (nagy) semmi ürege, a várost betöltő céltalan rohanás sivár lényege. A modern életformában való létezés képtelen rendje, leküzdhetetlen és elfogadott életkörülmény. A *hole* nála az ürességre utal, a *hiányra*, arra a különös, megfoghatatlan kötetlenségre, ami a dolgokat oly foszlékonnyá, mülékonnyá és jelentés nélkülivé teszi. Azt a *nincset*, azt a teljes, átfogó üregészet érzékelteti, ami embereit mint valami fizikai (metafizikai) nyomás szüntelenül szorongatja. A *hole* a lyukas, kerettelen életközeg, légkör, amelyben ismétlődően előbukkanó hősei élnek, illetve élni kényszerülnek.

Mert a *hole* mint valami epidémia – ami persze a szó szoros értelmében is megjelenik a történetekben – megállapíthatatlan, szüntelenül növekvő, ha kezdetben nem is annyira nyilvánvaló a hatalma. A *hole*, mint a világ maga, tágul, hogy az idő tökéletes monotonája ellenére érezzük meg körötte valamely láthatatlan kór terjedését, mindenütt jelenvalóságát.

A film egy kép nélkül felhangzó rádióközleménnyel kezdődik, mely egy új vírus, a Tajvani Vírus veszedelmét jelenti be, a vízfogyasztástól való tartózkodásra szólít, és a fertőzöttek, halállal fenyegetett betegek azonnali elkülönítésén túl a veszélyes zónák elhagyását javasolja. Mikor a vászon kivilágosodik, zuhogó, kopogó, kíméletlen esőzést látunk csak, amint egy feltehetőleg már elhagyott, afféle lakótelepi ház két lakásában, egymás fölött, illetve alatt, két ember, egy férfi és egy nő próbál megküzdeni a pokoli, végeláthatatlan vízrengeteggel.

Különös paradoxon, hogy ezt a jelképes *hole*-t, Tsai filmjei sorozatában, gyakorlatilag mindig a zúduló vízáradás, a viharzó és örök eső, a csapok, csőrepedések lázadás-a „testesíti meg” elsősorban. A háttérben vagy középpontban csöpögő, záporozó, örvénylő víz mindig betolakszik mindenhová, éppen mert nincs semmi más, mint a hatalmas lyuk, ami útjában állhatna, és így kínozón kézzelfoghatóvá teszi az érthetlent, a ki tudja, miért és honnan jövő, mindent elöntő istencsapást. A borús, fentről jövő égszakadás és a lentről, lefolyókból, csatornákból előtörő víz a *condition humaine* kóros, kórt terjesztő anyaga. A *hole* (a hirtelen támadt, tárgyiasult védtelenség, a kiszolgáltatottság) a mai vagy talán inkább a jövő nagyvárosainak anyagszerű metaforája, mindent összefoglaló megjelenítése.

Mit jelent ez a szüntelen szembesülés, természeti erők és kultúra, büntető vihar és ember teremtette védőgát az otthon között? Ahogy az események előrehaladnak, egyre inkább az utóbbi bizonyul gyengébbnek. Az embert sújtó csapás súlyosabbnak, kártartóbbnak tetszik, mint az ellenállás. A ház, a szó minden értelmében, fizikailag, érzelmi kötelékeivel is, túl törekeny valóság.

Ezért nem riad vissza Tsai Ming-liang attól, hogy újra alkalmazza az eső vagy vízáradás motívumát, más-más variációkban vizsgálja. Első nagyjátékfilmjében, a *NEON*

ISTEN GYERMEKEI-ben csak úgy mellékesen önti el a víz a fiatalok hálószobáját, konyhában, előszobákban pocskolnak benne kelletlenül, közönyösen, hullámozó papucsoknak, cipőknek szinte játékos táncot engedélyezve. A VIVE L'AMOUR-ban (ÉLJEN A SZERELLEM) talán kevésbé rombolóan csobog. Itt zuhanyok zubogása, frissen felhúzott, kiadat(hat)lan új épületek luxusfürdőszobájában teszi lehetővé a boldogtalan csövezők számára a lopott élvezetet. De a víz ömlik, folyik, toalettben és fürdőkádban, hatalmas teafőzők forrásgőzében közvetít valamit a különös élettapasztalatóból. A FOLYÓ-ban, e „trilógia” harmadik darabjában, megint teljesen más és közvetlen jelentést kap. Ezúttal a sekélyes és mocskos folyó a megfejthetetlen kórokozó, szinte megnevezve, láttatva a kiindulópontot, mely aztán mindvégig, a film két fájdalmas óráján keresztül érzeti gyilkos hatását – rejtelemből egyszerre csak érzékelhetővé is teszi a „pestist”. Bár a komisz víz először közvetlenül csak a főszereplő testét támadja meg, aztán megint csak betör a konyhába, hálószobákba is. Végül a világsikert aratott THE HOLE az abszurditásig fokozza az apokaliptikus pusztítás köznapiságát, mert az érdekes éppen az, mennyire magától értetődővé, adottá s *megoldhatatlanná* válik a vízözön, illetve a vele járó járvány csapása. Ezzel az elállíthatatlan, szakadatlan égi zuhogással, bibliainál kegyetlenebb árvízzel kell és lehet vagy nem lehet élni, ez szorít ki minden mást az életből, egyetlen mindent befogó, mindent átható léthelyzetet megvalósítva. És ha az előző filmekben csak az átok ördögi monstruozitása érvényesült, noha mindig banalizálva és a legpraktikusabb válaszoknak helyet adva (milyen vödörket, nejlon függönyvezeték, építkezésből elemelt plasztiktetót lehet ellene alkalmazni), itt Tsai ironiája újabb réteget iktat be a filmbe. A zenés komédia, a klasszikus, ósdi musicalbetétek a legvadabb kontrasztot hivatottak érzékeltetni, kilépve (valóban kilépve?) e földi kocsmából. Elragadó túlzással, a legharsányabb stilizálással töri meg a katasztrofális semmi falát (pontosabban plafonját) – a képzelet, a buta álmodozás legolcsóbb és mégis gyönyörű, hatásos világát, színpadi kellékgazdagságát tobzódva, ismétlődő változatokban eleveníti meg. Törékeny és agyonázott hősnőnk a toalettpapírok rengetegébe menekülve, omló falak, hámló, málló tapeták árnyékában, nyíló-csukódó felvonók, huzalok és foltos lépcsőházak valóságos díszletei között néha hirtelen dalra fakad, csípőjét ringatja, lábát emelgeti, lányokkal és fiúkkal kacérkodik, hogy – képzeletében? álmaiban? vágyaiban? – csipkés, flitteres estélyikbe öltözve élvezze magát. De persze a tüneményes játék játék marad, hiszen a valóságban zöld műanyag lavórt a feje fölé tartva kell pisilnie, hogy utána mégis WC-papírba törölje a kiadós csepegéstől megázott testét...

A folyondárlét egyszerű vegetációja

Ha felül a víznek árja, alatta csak az animális-növényi, primer túlélés adott. S ez a túlélés Tsai Ming-liang szerint cseppet sem küszködő, vergődő, inkább folyondárszerű, eleget téve a létezés elemi követelményeinek. Enni, inni, berúgni és ürülni, okádni vagy maszturbálni, szexuális vágyakat így vagy amúgy, félig, majdnem, mintegy helyettesítve, futólag vagy szokatlanul kielégítve, szerencsétlen pornójeleneteken felizgulva, elfojtva és kívánkozva, ugyanolyan természetes cselekvés, mint motorozni, videójátékok gyors léptékű feszültségébe feledkezni, telefonfülkék pénztartályait megfúrni, esetleg dühösen mások mopedjét, taxiját összezúzni. Egyszerű akciók ezek, mint egy villámgyors szeretkezés, (számunkra) habzsolónak tűnő rizsfalás vagy nudlievés; egyenrangúan a hétköznapi élet normális tevékenységei közé sorolódnak. De amilyen lassú az üres lét ideje, olyan gyors és hirtelen lezárul az ún. „drámai” pillanat. Legyen az közösülés, kötelezően következmény nélkül, legyen az véletlen vagy talán ígéretes találkozás. Vízelni, fogat mosni, teát tölteni, a rizst a rizsfőzőből kimerni, liften

fel-le utazni mindenestre hosszabb ideig tart, és több időt is vesz el az élet eseményeiből, mint bármilyen emberi kapcsolatot. Nem beszélve a magányos menésekről, hosszú folyosókon való bandukolásról, soha meg nem érkezésről, üres, végtelen autópályákon való robogásról. Az ember mozgékony állat, munkába megy, hazatér, s ha magába roskadtan ül, akkor is működik: cigarettára gyújt, meredten bámul, vagy alszik, súlyosan, mint akit elkerül az álom. Járkálj csak, életreéltél...

Ezért ebben a világban az emberi szó teljesen alárendelt. A beszéd csakugyan szavakból és nem mondatokból áll. Egy-egy elhagyhatatlan információ töredéke közvetít, ha kell, de valóban csak végszükség esetén. Egymás mellett, minden indulat és szenvedély nélkül mozognak az emberek, néha egy lakásba zárva, néha csak telefonon közlekedve, de mindig érintőlegesen, tárgyilagos átmenetiségben. S ha egy idő után felismerjük Tajpej egy szerény városrészének valóságos körülményeit, a nem professzionális, állandóan visszatérő színészek bátor szerepeltetését, megértjük, hogy a rendező elsősorban dokumentarista hitelességre törekszik. Csakhogy az emberi gesztusok, magatartások lényegét kutatva igazi intimitásukat keresi, túl a maszkon, külső felületen s különösen a mesterkélt játékon. Életük elementáris cselekvéseit és mozgatóit „kutatója”, mint mondja, látzatokon, a külsőséges társadalmi szokásokon túl. Így kap olyan fontos szerepet a privát, a szokatlan intimitás, a szexuális vágy, még pontosabban a szexualitás gyakorlata, érzelem, szerelem nélkül.

Véletlen volna e filmekben az akváriumok mindig előforduló jelenléte? Átvilágított üvegbörtönünkben ott úszkálnak a különféle, kisebb és nagyobb, kövőbb vagy karcosabb halak, simán, céltalanul. Se nem szépek, se nem rútak, kikerülnek egymást, és továbbúsznak. Vegetációjukban semmi vihar, semmi torlódás, szinte lágyan és mindig megmagyarázhatatlanul változtatják helyüket: egyszerűen lélegzenek, a vízben élnek. Láthatólag ott tudnak jól élni, zavartalanul. Kicsi vagy nagy az akvárium, ugyanúgy a szoba alig használt darabja, mint a mindig nyitott, villódzó, de nem nézett televízió. Két fura, egymást kiegészítő, mozgást tartalmazó tartály, amely láthatólag a lakások kötelező bútora, mégis mellőzöttek maradnak. Vannak, hogy legyenek, de nem azért, hogy lényeges szerepet töltsenek be. Inkább a már említett különös egyneműség további elemei, a nivellálás eszközei. Egyediségüket ugyanúgy az úr, a semmi, a mindegyik jelen levő *hole* köti össze, vagy hangsúlyozza, mint a szereplők koreográfiáját.

Ennek értelmében teljesen természetes, hogy fürdőszoba, háló, konyha és nappali az egymást követő filmekben mind hasonló, minden lakásban azonos, és így a lakók mozgása, közlekedése, tevés-vevése is felcserélhetően hasonlatos bennük. A környezetben nincs semmi nyomorúságos, szegény, éppen ellenkezőleg, minden *majdnem* jó minőségű, embereink feladatukat betöltő tárgyak és terek között élnek. A papírdobozokból előkerülő kaja, a rizs, az edények, a tömegkultúra milliárdnyi termékének példányai egyformán hasznosak, alkalmasak a fogyasztásra és a kidobásra.

Egy arctalan nagyváros

A tér, Tajpej, arcnélküli város, egyszerre hatalmas és kevés elemű. Türelmetlen robogástól zsúfolt nagyartériák, felüljárók és kisebb üres utak váltakoznak, *mall*ok rózsaszín folyosói és neontól világított Mc Donald'sjai – semmi több. Érezni a benne zsidongó történések gördülékeny haladását, de mindez vegetatívan magától értetődőnek, triviálisan távolinak és valahogy mulékonynak tűnik. Talán az is szerepet játszik ebben, hogy a középszintű vagy a jóléthez már-már közel álló környezet milyen simán keveredik a lepusztulttal vagy a már rombolásra ítélt, de még fel nem cserélt ósdival, bentontömbök és felvonulási épületek sárban ázó együttesével.

„Ha egy várost filmezek – mondja –, mintha csak egy embert vennék filmre. Mert mindenkinek megvan a maga helye, a maga élete. Ez a gondolat a buddhizmushoz áll közel, amelyben az emberi testet (mint a környezetet is) átmenetinek fogjuk fel... ez a helyzet az épületekkel vagy a lakással is.” S csakugyan, a város, nem másként, mint az általa megfigyelt emberi test, a maga életfunkcióiról és mechanikus szokásairól konkrét, szenzuális megjelenésében beszél. Pusztul és épül, természeténél fogva növekvő és mulandó. Organizmusát megjelöli az idő.

Ezért lehet uralkodó élmény valamely tudomásul vett és megszokott rend, a tárgyak és történések működésének automatikus ismétlődése. Mert tagadhatatlan, hogy gondozott, célra irányult minden részlet: a vendéglő, az utca, az alkalmi piac, a jó kocsik és motorok vagy a színes felvonók, díszes lakásajtók, lépcsőházak éles fordulatai – mégis az elhagyatottság, az egyedüllét színhelyei. Ugyanúgy, mint a találkozásokra elegánsan berendezett férfiszaunák homályban tartott fülkéi, megannyi melankolikusan párosult magány otthona. Belül mindig csend van, léptek koppanása sem hallatszik. (Persze a régi szokás szerint a házban csak papucsban szabad járni.) Kint a nagyvárosi robbanásos zaj felülkötő zaja egyetlen káoszba mosódik.

„Lakhatatlan idő”

Amikor a tér a befoghatatlanról szól, mintegy végtelen, s ezért nem emberléptékű, az idő ugyanezt a dimenziót sugallja. Az üres idő a várakozás ideje, lakhatatlan, csak a figyelemnek ad otthont – mondja Blanchot, ezért nemcsak nyitott, vágtyól feszült, hanem múlhatatlan, felfoghatatlan. Ha sokáig tart, azért, ha pedig mégis halad, akkor mindig más ritmust követ. Nem egy idő van, hanem milliárdnyi.

Tsai utolsó filmjének eredetileg azt a címet kívánta adni: TIME ZONE, s ezzel az időzónák összeférhetlenségét, meg nem felelését próbálta megjeleníteni. Végül is játékosabb fogalmazást választott: *Hány óra van odaát?* – kérdezi hőse, aki utcai karóraárusként egy alkalmi találkozás nyomán Franciaországba utazó kuncsaftját, egy bájosan szép fiatal lányt képzel maga elé szüntelenül, odaát. A fiú az idővel és az órákkal játszik, átigazítja, előre-hátra forgatja mutatóit, anélkül, hogy bármely órában, bármely helyen rögzíteni tudná a másik létet. Így két magány néz szembe egymással, persze anélkül, hogy közöttük akármilyen érintkezés, kapcsolat létrejöhetne. A távolság idővé is válik, más idővé, amelybe belépni nem lehet. Eltérő minőségük önmagát kitöltő egész, mely egyesíthetetlen, magáért való.

Mert a különböző időket, időzónákat csak fantomszerűen megeleveníteni vagy, mint a lyukat, foltozni lehet, de e magukban álló időkristályokat összehozni képtelenség. A különbség fizikai ténye, a más-más napkelte és napnyugta valósága mozdíthatatlan, s ez határozza meg a vágtyat, a képzeletet is. A játékosan behelyettesített másik lét van is, nincs is: az idő más törvényeinek van minden gesztus alávetve, s nincs rá mód befolyásolni, ami messze, másutt, máskor történik.

Tulajdonképpen mindenki és mindig ilyen zárt időzónákban él, hiszen a külső idő ténye mellett az ún. belső idő is alakít, figurái a kettő függvényében tévóváznak, botorkálnak. Tsai Ming-liang nagyon jól tudja ezt. Filmjei szokatlan, tartott ritmusát, feszült nyugalmát éppen ezzel a kiszámíthatatlan aláaknázottsággal biztosítja. Mint a zúduló víz a város felett, ugyanúgy, a zúduló-változó lelkiállapotok és helyzetek is fogva tartják és szorongatják a testeket. Olykor valósággal megbénítva, máskor ellenállhatatlan, váratlan vad akciókba sodorva őket. Gondoljunk A FOLYÓ-ra, amelyben egyenesen „barbár” metafora lesz a fájdalom gyötrelmes, leküzdhetetlen görcse. A fiatal hős, az ismeretlen kór áldozata mindvégig ez alatt az elviselhetetlen nyomás alatt vergő-

dik, a betegség börtönében szenved. Ám ennél kevésbé látványos esetekben is: az öreg-ség, a halál, a gyász vagy a homoszexuális, incesztuózus vágy, ami hőseit elfogja, mind a szenvedés mulhatatlan idejéről szól. Mert ahol nincs feloldás – filmszerű vég –, ott a hiány dominál, az úr eszi a testet-lelket. A kielégítetlenség, a jóllakottság szüksége és a szex követelődzik. Ezen mit sem változtat az, hogy Tsai hősei tulajdonképpen fegyel-mezettnek tűnnek, mint akik nincsenek tudatában az őket emésztő hiány vagy nyomás súlyos idejének. Nem tudhatják, meddig tart még, mikor szűnik meg, és ezért tesznek-vesznek, esznek, jönnek-mennek szüntelenül. És ezért kell látnunk oly hosszan és so-káig, minden apró részletet követve, triviális fizikai tevékenységeiket: a konyhaasztal-nál a széken ülve, a fürdőszobában vizelve és az ágyban az (ön)kielégülést kívárva.

Tsai Ming-liang „úrlakói” eredendően magányosak. S ha azok, figyelmük, másra vagy másokra való tapadásuk kitartónak, mégis majdnem szenvtelennek mutatkozik, nem kapcsolatkeresőnek. Inkább voyeurök, mint aktív cselekvők. Részt venni mások szeretkezésében – mint a VIVE L'AMOUR-ban – lehet kényszerűen az ágy alatt is, hallga-tózza és a fent zajló aktus zajain és mozgásain felizgulva, magát kielégítően; lehet a suta öngyilkossági kísérlet után is lélekben, szerény testi közeledéssel egy másik férfi fölé hajolni, gyengéden, nehogy felébressze, s csak egy kicsit hozzábújni; a NEON ISTEN GYERMEKEI-ben Lee Kang-sheng (minden filmjének visszatérő hőse) két fiatal bűnöző megmagyarázhatatlan, megszállott követésével tölti idejét, iskolát, családot, mindent odahagyva, hogy például a játékteremben nézelődve, mintegy rajtuk keresztül éljen, egyedüllétét így megosztva az ismeretlenekkel. A THE HOLE-ban, újból csak ő, türel-mes odaadással lesi az alatta lévő lakásban ázó nő ügyködését, majd csak egy, a lyukon keresztül bújtatott lábbal érzékelteti a közeledés vágyát. A FOLYÓ-ban pedig Tsai arra is képes, hogy a legmerészebb tabu semmibevevételével apa és fiú incesztuózus, remény-telenül fájdalmas találkozását a sötét szaunában szinte meg nem történtté tegye... A borzongató, szótlán jelenet a tárgyszerűség egyszerűségével van megformálva. A tes-tek küzdelme és a legpraktikusabban odakészített WC-papír szakszerű használata (itt hiányzik a víz vagy a zuhany!) jeleníti meg a cselekvést. Görcsösen összefonódni, ejakulálni és utána ellankadni a legtermészetesebb életfolyamatok, és a hirtelen po-fon, amit a fiú a kivilágosodáskor kap, inkább kötelező atyai emlékeztetés a tilosra, mint szigorú büntetés. Tsai tapintata és pontossága azért egyedülálló, mert minden dramatizálástól és esztétizálástól mentes.

Legújabb, HÁNY ÓRA VAN ODAÁT? című filmjében kicsit könnyedebb légkört kell ész-lelnünk. Igaz, semmi kis története most is eleve a hősök egyedüllétére szorítkozik. Bár-mi bizarr, váratlan, szomorú vagy meglepő eseménybe bonyolódjanak is alakjai, igazi találkozások ebben a közegben sem jönnek, nem jöhetnek létre, de a tragikum árnyé-ka ezúttal elkerüli.

Meztelen metaforák

Az 1957-ben Malajzia Kuching nevű városában született Tsai a kultúra böjtjében nőtt fel, olyan körülmények között, ahol, mint mondja, soha semmi sem történt, a kalóz-kiadásban titokban nézhető amerikai B-filmkazetták bámulásán kívül. Húszéves volt, mikor Tajpejbe vándorolt, ahol azóta is él. Az emigráció idegenségélménye, otthonta-lansága és az egyformává siető mai nagyvárosok robajos világa formálta képzeletét és megbabonázóan minimalista stílusát. Tekintete a végtelen pontosság türelmével ál-dott, közeli, zsigeri érzékenységgel, mely a test levegővételének, mechanizmusa mű-ködésének teljes átélésével fejezi ki a megnevezhetetlent. Pasolini egyszer „barbár” metaforának nevezte a filmbeli elvonatkoztatást, Tsai Ming-liang metaforái egyszerűb-

ben természetiek, fizikaiak. Záporosó, felhőszakadás, zuhanyozó meztelen testek, élvezetet ígérő csodamopedek, fast food vendéglők és férfiszaunák egymásba folyó tér-ideje a közvetítésre alkalmas szövetek. Lee-Kang-sheng egy görögdinnyével képes megvesztegetően sokoldalú viszonyt folytatni, szagolni, érzéken simogatni, meghallgatni rejtelmes belső zúgását, majd mint valami labdát, messzire gurítani, hogy a falhoz koppanva riasztóan szétfröccsenjen... Miközben minden csepp történet maga-maga, ugyanakkor többete is van: a modern város képtelen létformája, magányra ítélt lények sérülésének szimptomái gyűlnek egybe bennük. Nem a történet számít, a sztorit, mint a film szokványos alapját, a meghatározottabban számúzi. A tapintható, érzékelhető jelenségek halmaza érdekli, az egyszerű napi események, viselkedésmódok ismétlődő körforgása. Tárgyak érintése, elemi érzéketek, a dolgok gondatlan használata, semmivel sem másként, mint szereplői futó, gyakorlatias és jövőtlen találkozása. Fiatal férfi nővel vagy férfival, idősebb asszony a kuruzsló szellemmel vagy a vágtyól felgerjedve egy puha párnával...

Hiába, a közönség nem közösség, akár a családban, akár ismerősök között vagy az e célra fenntartott szállodában történik. Egymás mellett, egymás mellé rendelve létezik a sokféle emberi valóság. S a természetben és az ösztönökben működő impulzusok erősebbek, mint a tudat. Ezért a külső világ, illetve a kór erőszakos pusztítása és a vegetáció nyugalma nem mond ellent egymásnak. Furcsa egyensúly ez Tsai szemléletében, amely vizuális kompozícióinak, a ritmus ívének váratlan, tiszta, áttetszően geometrikus szépséget kölcsönöz. A csend, a türelem, a mindenképp alapjául szolgáló, kevés elemű környezet egyszerre élhető, miközben igazi lényege szerint tökéletesen élhetetlen. De stíluselve a tartózkodás, a drámaiatlan bemutatás. Egyetlenegyszer engedi meg magának – a *VIVE L'AMOUR* végén –, hogy hősnője indokolatlan, vég nélkül tartó sírásban törjön ki. Maga sem tudja, kit-mit sirat, de a könnyek kiapadhatatlan mennyiségben és tartósságban jönnek, mint a monszun végtelen esőzése. Magát siratja? A világot? Az őt éppoly lehengerlően körülvevő építkezés káoszát? Inkább fizikailag könnyebbül meg, a dolgok testi közvetlenségében szabadul meg a megnevezhetetlen nyomástól. Hogy reggel nyolckor előlről lehessen kezdeni az ingatlanügynökség napi feladatait, a számtalan telefonhívás monotoníáját, a buzgólkodó, mesterkélt-lelkes rábeszélést a mindig üres falak között...

Tsai Ming-liang világa tapinthatóan érzékletes üressége ellenére sem hideg. Érzékenysége, szemléletes, szemléltető ábrázolása teszi lüktetővé a szövetet, dinamikája szüntelen változásra kész. Hogyan is lehetne hűvös akár a nem tudatosított szótlan kín, a szeretetlenség? Tsai értő toleranciája nemcsak dedramatizálja a köznapi életet; rejtőző, a groteszkre hajlamos iróniája, mely távol tartja minden hangzatosságtól, dús-sá, elevenné teszi művei telített anyagát. Tsai filmjeiben a sok és a kevés, a vízőzön áradása és a semmi ürege egymásra felel, egyetlen meztelen metaforában fonódik össze. Kalligráfiájában a „domború” expresszionizmus és a „homorú” minimalizmus zökkenés nélkül találkozik.

Tsai Ming-liang filmjei:

NEON ISTEN GYERMEKEI, 1991–92,

VIVE L'AMOUR, 1994,

A FOLYÓ, 1997,

THE HOLE, 1998–99,

HÁNY ÓRA VAN ODAÁT?, 2000.