

# ÉRZELEM ÉS ÉRZELEM

**Miközben a 90-es években Ang Lee és Tsai Ming-liang a fesztiválok kedvence volt, a tajvani film hazai népszerűsége drasztikusan csökkent.**

Az 1990-es évektől 2008-ig tartó időszakban a tajvani filmipar szinte csak vegetált. A filmkészítésre aspiráló fiatalok többsége az 1960-as években született, Hou és Edward Yang filmjein nőtt fel. Am egyúttal a tajvani „új film” legnagyobb áldozataivá is ők váltak, mert annak hanyatlásával együtt filmkészítésről szőtt álmaik is szertefoszlottak. Ezeknek az álmaikhoz mégis ragaszkodó, szorgalmasan dolgozó embereknek 2008-ig kellett várniuk, hogy végre megmutatkozassanak a világot előtt. Chung Mong-hong, a *Parkoló* (*Parking*, 2008) rendezőjének Hou Hsiao-hsian dicséretére írott, keserű szavai rávilágítanak arra az úrra, amit a tajvani új film hagyott maga után. Mit jelentett a tajvani film halála? Mennyiben volt ez a hanyatlás Hou generációja rovására írható? S mi is történt 2008-ban, ahonnan kezdve Chunggal együtt a szigetország kritikussai is a tajvani filmipar újjászületését datálják?

A tajvani filmet, amely legnagyobb nemzetközi sikereit éppen az 1989 és 1994 közötti időszakban aratta, különös gondolatnak tűnik halottnak nevezni. A *szomorúság városa* Arany Oroszlánja után megállíthatatlannak tűnt a díjeső: Hou nagydíja Cannes-ban 1993-ban, Ang Lee *Esküvői bankettjének* 1993-as Arany Medvéje Berlinben, Tsai Ming-liang velencei Arany Oroszlánja a *Vive L'amour*-ért 1994-ben. A sikersorozatban két új név tűnik fel, Ang Lee és Tsai Ming-liang, akik az 1950-es évek második felében születtek, de a félrevezető – jószerivel csak rájuk érvényes – „második hullám” elnevezés ellenére kezdettől fogva gyökeresen eltérő művészi attitűdöt képviseltek. Míg Ang Lee az Egyesült Államokban tanult filmkészítést, ott telepedett le és kétlakiként, a CMPC pénzéből indította el karrierjét az amerikai-tajvani kettős identitású emberek meghasonlottságát, modernitás és tradíció konfliktusát de-

rúsen, érzelmesen feldolgozó, az „apajobban tudja”-trilógiát, majd két Oscarjelölés (*Esküvői bankett*, *Étel, ital, férfi, nő*) után berobbant Hollywoodba, addig Tsai tematikailag és stílusán is rendkívül következetes szerzői filmes karriert épített a kortárs Tajpejben játszódó minimalista történeteivel. Nem igaz tehát, hogy a tajvani film a 80-as években betört nemzedék után nem tudott újabb jelentős rendezőket bekapcsolni a nemzetközi vérkeringésbe, ám kétségtelenül igaz, hogy Lee és Tsai a tajvani új filmet övező figyelem felhajtóerejének köszönhetően robbant be a filmvilágba és utánuk nem sikerült egyetlen fiatal sem a nemzetközi kánon részesévé tenni. S ami még súlyosabb, a bemutatkozás lehetősége is elveszett Chung-ék generációja számára a filmipar katasztrofális állapota miatt.

A kilencvenes évek eleji nemzetközi díjeső közepette ugyanis a tajvani filmipar szédítő zuhanórepülésbe kezdett. Míg 1991-ben 47 tajvani filmet gyártottak, addig 2001-ben, a mélyponton 9 tajvani filmet mutattak be a hazai mozik, amelyek piaci részesedése 0,1% volt! A lenézett hazai alkotások helyett a hollywoodi filmekre tódult a közönség, amelyek a gyászos 2001-es évben 96%-os arányt tudhattak magukénak a mozik bevételeiből. Hollywoodnak az Egyesült Államok kelet-ázsiai gazdasági előrenyomulásából eredő diadalmenétét botorság volna a tajvani új film kontójára írni. Amerika a 90-es évek elején közepén a térség számos országával kötött szabadkereskedelmi megállapodást, amelynek részeként az addig szigorú protekcionista filmpolitikát folytató nemzetek részben vagy teljesen megnyitották mozijaikat a hollywoodi filmek előtt, s ezek rövid időn belül kiűtötték a hazai filmet a nyeregéből. Japántól Dél-Koreán át Hongkongig. A távol-keleti filmiparnak jó néhány évre

volt szüksége, amíg eltanulta a piacukat, marketing, forgalmazás ütőképes hollywoodi technikáit.

A tajvani filmipar újjáélesztésének kísérletei 2000-tól kezdődtek. Az egyik mintát az akkor már Hollywoodban gyökeret vert Ang Lee szolgáltatta, aki különböző kínai anyanyelvű befektetőktől és nagy hollywoodi stúdióktól forgalmazó részlegeitől szedte össze a pénzt a *Tigris és Sárkányra* (2000), ami a hagyományos kínai filmműfajt és a nyugatias elbeszélői fogásokat ötvöző tajvani koprodukcióként hódította meg a világot és nyerte el a legjobb idegennyelvű filmnek járó Oscart. A sikeres gazdasági és művészi konstrukció folytatása nem sokat késett: a *Kettős látás* (2002) misztikus gyilkosságai a bűn nyomasztó városává stilizált Tajpejben, a racionális tudományos alapon dolgozó amerikai nyomozó és tajvani társának baráti-kollegiális kapcsolata, a csavaros történetészővés, az egyik nyomozó-főhős közönséget frusztráló halála a *Hetedik* (1995) zen buddhista átíratává teszik a sűrű, karakteres látványvilágú alkotást. A *Kettős látás* rendezője az új tajvani filmmel indult művészfilmes, Chen Koufu, aki azóta sem tudta megismételni ezt a sikerét, producerként dolgozik Kínában és ott mindössze *Az üzenet* (2009) című film társrendezőjének szerepét kapta meg. Chen azóta a tajvani film provincializmusát ostorozza és kijutását a nemzetközi filmpiacra csakis Kínával együttműködésben látja lehetségesnek. Ebben a kapcsolatban, ha csak az ő karrierjét nézzük, valószínűleg alárendelt szerep jutna a tajvani filmeseknek és történeteknek.

S ezzel elérkeztünk a tajvani filmipar újjáélesztésének második változatához, a kínai koprodukciókhoz. A tajvani-kínai koprodukciók elszaporodásához szükség volt a két ország közötti feszültség csökkenésére, amelynek következmé-

nyeként a nevében kommunista állam a közös alkotásokat is hazainak ismer- te el, így nem kellett a külföldi filmek számára meghatározott (és jelentős részben a hollywoodi filmek által uralt) szűkös kvótába beleférniük. A hatalmas kínai piac óriási csábítást jelent, amelynek meghódítása érdekében a producerek hajlandóak némi öncen- zúrára és a tajvani nyelvi, kulturális sajátosságok kilúgozására. Kína immár nem katonai erővel fenyegeti, hanem a hatalmas tőkével és a felvevőpiaccal édesgeti magához a gazdaságon ke- resztül Tajvant és a filmipar sem számít kivételnek. A csábítás a hongkongi film- művészetben lejátszódott folyamathoz vezethet, amelynek eredjeként elvész a kisebb ország sajátos lokalitása és a távoli kínai múltban vagy jellegtelen keleti nagyvárosokban megelevenedő látványos történetek születnek. Kiáb- rándító példa a siker érdekében hozott kompromisszumokra az idősödő tajvani komédiagyáros, Chu Yen-ping rendezé- se, a nevenincs kínai metropoliszban játszódó *Kungfu kosaras* (*Kung Fu Dunk*, 2008), amely ügyesen kombinálja a hongkongi kasszasiker, az *Úsd, vágd, focizzál!* (*Shaolin soccer*, 2001) koppin- tását a Kelet-Ázsiában szupersztárnak számító popénekes, Jay Chou fősze- replésével. Chu a *Kungfu kosaras* óriási szárazföldi sikerén felbuzdul- va eredeti kínai helyszíneken forgatta Jay Chou főszereplé- sével a *Kincsvadászok* (2009) című nagyköltségvetésű ak-

ciófilmjét, ami viszont megbukott a kommunista ország mozijaiban. A kínai fogadtatás egyelőre kiszámíthatatlan.

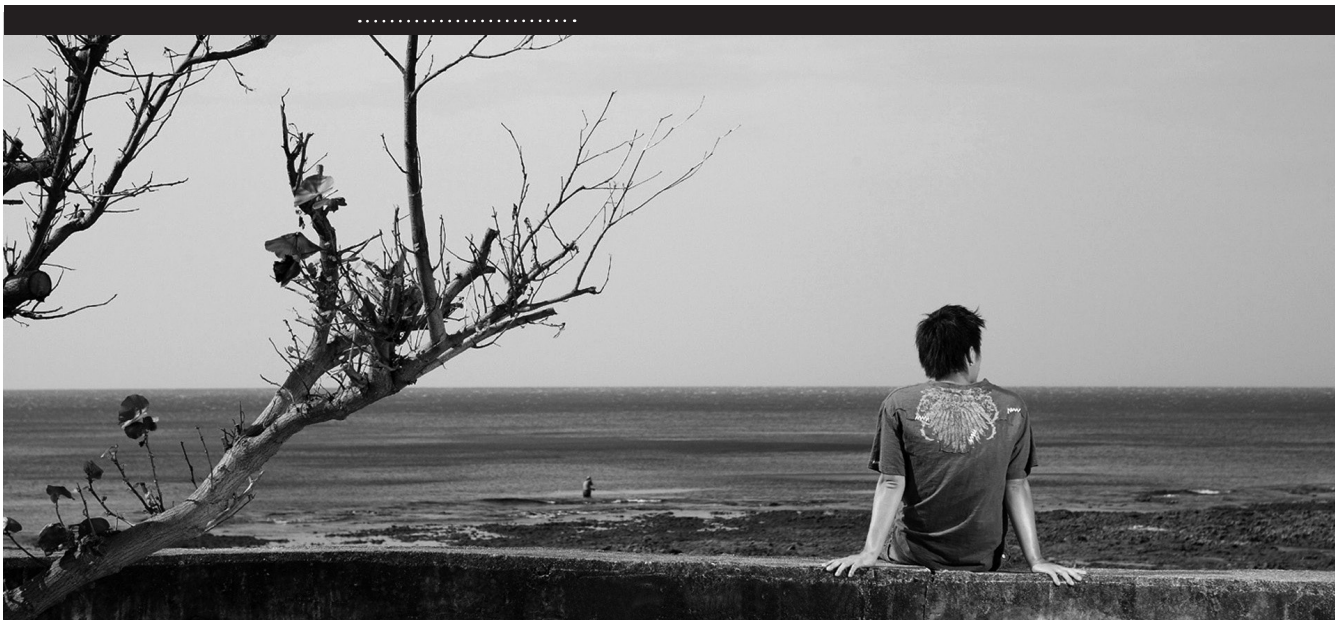
A harmadik utat a lokalitás tudatos fel- vállalása és a sajátosan tajvani helyek, kultúrák és életmódok népszerűsítése jellemzi. A tajvani identitás megerősíté- sében fontos szerepe volt a demokra- tikus politikai fordulatnak: 2000-ben a köztársasági elnökválasztáson a (kínai) nacionalista állampárttal szembenálló ellenzéki jelölt nyert és az országot egé- szen 2008-ig a Tajvan Kínától való külön- állásáért időnként kifejezetten harciasan kiálló politikai vezetés kormányozta. Mint láttuk, a tajvani filmművészet már a 80-as évek elején is azáltal tudta rövid időre meghódítani a hazai nézők szívét, hogy Tajvan közelmúltját és jelenét a kulturális jellegzetességek hangsúlyo- zásával mutatta be, ám a 2000 után in- duló fősodor az új tajvani film távolság- tartó megfigyelő nézőpontját mellőzve, a jellegzetes tajvani helyszínek vonzó fényképezésével valamint a komédia és a melodráma elbeszélői mintázataiból összegyűrt, érzelmekben tobzódo tör- ténetekkel próbálta visszahódítani a kö- zönséget.

Az áttörést a *Cape No 7* című film hozta meg 2008-ban. Wei Te-sheng csak mellékesen, a *Seediq Bale – A sziz- várvány harcosai* (2011) című bennszülött hábo- rús eposz finanszírozásá- hoz szükséges kreditek elnyerése végett alkotta

meg a tajvani populáris mozi legna- gyobb sikerfilmjét, amelynek sikerült megdöntenie minden rekordot Tajva- non és kivívnia minden idők második legnézettebb mozisikerének címét. A *Cape No 7* egyszerre formál vígjáté- kot Tajvan gyönyörű tengerpartokkal szegélyezett déli csücskének sajátos mikroközösségéből, helyi nyelveiből és komikus típusaiból, rockfilmet egy amatőrökből álló helyi zenekar megal- kulásáról valamint egy etnikumok felett átívelő szerelmi románcot. A két óránál hosszabb film a hongkongi populáris mozihoz hasonlatos sebességgel vált ide-oda a műfajok között. A siker má- sik titka a lokalitás, a tajvani élet- és beszédmód, a vidékiség humoros be- mutatása (a helyi ügyeket kiskirályként irányító polgármester, a lokális ízek di- vatja jegyében a hakkák rossz ízű borát lelkesen áruló ügynök, a hagyományos hangszereken játszó öregember, aki basz- szusgitárossá avanszál), amelyet a bur- kolt Kína-ellenesség (a tengerpartot beépítő karvalytőke a „kommunista” országból érkezik) és a japán gyarmati uralom iránti nosztalgia fűszerez. A Taj- pejből hazaköltöző bukott rockzenész és a rátermett japán zenei menedzser- nő között szövődő szerelemhez egy tajvani nő és japán férfi közti fél évszáz- ados románc nyújt indíttatást, amely 1945-ben, a gyarmatosítók hazatolon- colásával szakadt meg: az elválás szen- timentális képei és a *Cape No 7* pos- tacímre soha el nem küldött szerelmes levelek foglalják keretbe a jelen bolon-

**„A hatalmas piac óriási csábítást jelent”**

(Wei Te-sheng: Camp No. 7 - Van Fan)



dos káoszát és metaforizálják Tajvan és Japán közti románként a kolonizációs történetét.

A *Cape No 7* óta sorra születnek a helyi ízekre, szokásokra épülő többnyire vígjátéki alapokon nyugvó sikerfilmek. A *Din Tao: a parádé vezetője* (Fung Kai, 2012) szintén a tékozló fiú alaptörténetét meséli el sajátos változatban, amelyben ugyancsak egy Tajpejben megbukott rockzenész (a főszerepben egy tajvani popsztár Alan Ko) tér haza szülővárosába, hogy ott komoly belső vívódások után átvegye apja helyét a tradicionális tajvani dobegyüttesben. (A *dintao*-k azok az előadók, akik a vallásos felvonulásokat vezetik.) Az elsőfilmes rendező filmjében a tradíció és a modernitás, apa és fia végül megbékélnék egymással: a fiatal csapat tagjai a népi dobolásra a kortárs rockzenével egyesítik. A történet valós eseményeken alapul: a Chio-Tian népi dobtársulat körbегyalogolta Tajvant, hogy így népszerűsítse a nacionalista uralom nyomán kihalóban lévő népszokást. (A *Din Tao* egy korábbi, kisköltségvetésű, de szép sikereket elért alkotás is felelevenít, a 2007-es *Szigetetűdöket* a veterán operatőr, Chen Huai-en rendezésében, amelyben egy néma biciklista kékpározza körbe Tajvant és az érzelmes epizódok sorában az ország turisztikai látványosságai mellett a múlt történetei és jelen társadalmi konfliktusai is feltárnak.) A kulináris élvezetek világában találja meg a lokalitást a *Zone Pro Site* (Chen Yu-hsun, 2013). A filmet ihlető témát a régi Tajvanon kell keresnünk: a nagy szabadtéri bankettekben a tradicionális menüért és az ételek ott helyben történő elkészítéséért felelős séfet jelöli a cím. A történet a kihalóban levő szokás és szakma újraélesztése körül forog. A főhős ismét Tajpejéből tér haza szülővárosába, így – túlelmedve a szülő-gyerek kapcsolatokat sűrűlődsáin – újra egyesül a család, s az anyagi-egzisztenciális kudarcon felülkerekedve lassan feléleszti a főzésben rejlő üzletet és megnyeri az országos hagyományápoló szakácsversenyt. Chen Yu-hsun, a tajvani film kilencvenes évekbeli nagy reménysége (*Trópusi hal*, 1995) hosszú évek után visszatért a sikeres alkotók körébe az *Amelie csodálatos életére* rájátszó, színes, humoros és vizuális ötletekkel teli komédiájával. A tajvani lokalitást hangsúlyozó népszerű filmek konzervatív értékrendet képviselő történetesémája Tajpej és a vidéki kisváros szembeállításából indul ki,

ám a modern (zenei vagy gasztronómiai) kultúra és a kihalóban levő tradíciók ötvözését, a személyes önmegvalósítás és a családi együtllét összebékítését felkínáló komikus versengésnarratíva a fiatal nézők számára is vonzóvá és büszkén vállalhatóvá a sajátos tajvani identitást.

A tajvani film kilábalásának másik útja a felnőtté válás történeteié. A szigetország populáris filmezése 2001 óta állhatosan törekedett a kamaszok szívének meghódítására, nem is eredménytelenül. A legsikeresebb midcult és populáris filmek a tinédzsereket foglalkoztató pszichoszexuális kérdéseket tárgyalják, ami különösen lényeges egy olyan társadalomban, ahol a még mindig uralkodó tradicionális konfucianus erkölcs felnőt és gyerek erősen hierarchikus viszonyában, az érzelmek gyerekkortól kondicionált elfojtásában valamint a tanulás és a munka piedesztálra emelésében folyamatos nyomást gyakorol az önmagát és szabadságát kereső formálódó személyiségekre. A tajvani *coming-of-age* filmek érzelmi motorja a szülői és iskolai elnyomás elleni óvatos lázadás, a szexuális identitáskeresés. A kamasztörténetek a vígjáték és a melodráma közti mezsgyén a legkülönbélebb műfaji variációkban hódítottak az elmúlt évtizedben, az azonban elmondható, hogy a legtöbb tajvani filmben két műfaj elbeszélői fogásai és hangvétele keveredik egymással, az érzelmes hangulatból hirtelen csöp-

penünk át a bohózáti tréfák közegébe. Ritka a komikus tónusát mindvégig megtartó felnövekvéstörténet. A romantikus szerelmessé visszavedlő szívtipró fiatalember mellékcselekményét leszámítva ilyen kivétel a *Formula 17* (Chen Yin-jung, 2004), amely mindvégig vígjátéki hangnemben tárgyalja a vidékről a tajpeji melegbárok és bulik világába került homoszexuális fiú szüzessége elvesztésének történetét. Jellemzőbb azonban, hogy könnyűfacsaró nagyjeleket és szívszorító fordulatokat, szakítás vagy súlyos betegség közbeiktatása nélkül a tajvani filmkészítők nem mesélnek felnövekvéstörténetet.

Az újabb kamaszfilmek áradata a *Blue Gate Crossing*-gal (Yee Chin-yen, 2002) indult, amely egy szokatlan szerelmi háromszögtörténetet mesél el. Yue-zhen szerelmes Shi-haoba, de nem meri megvallani a fiúnak a szerelmét, ezért a barátnőjét, Ke-rou-t kéri meg a közvetítésre. Az iskola legmenőbb sráca az üzenet feladója helyett annak tolmácsolójába szeret bele, aki – barátnője iránti szolidaritásból, szemérmességből, vagy a srác iránti közömbösségből – elszántan tiltakozik a fiú közeledése ellen. A kudarcát nem értő fiú kíváncsiságára nagy nehezen bevallja, hogy a lányokat, konkrétan Yue-zhent szereti. Az eltitkolt szerelme miatt szenvedő lány végül felülkerekedik félelmén és megcsókolja a féltékenységeiben ellene fordult barátnőjét, aki ezután szóba sem áll vele többé vele. A befejezésben az

„Konfucianus keretek közt zajló szelíd lázadás”  
(Frankie Chen:  
A mi időnk)





első szerelmi csalódásukon túlesett Kerou és Yue-zhen nevetve kerekednek együtt, amit a heteroszexuális közönség akár a főhősnő fiúkhöz való szexuális vonzódásának feltámadásaként is értelmezhet. A *Blue Gate Crossing* sikerében nagy szerepet játszott a filmen debütáló, finom vonású 19 éves színésznő, azóta a tajvani és hongkongi film sztárjává vált Gwei Lun-mei tartózkodóan érzelmes játéka. Ő a főszereplője Jay Chou oldalán a kísértetfilmek műfajával ötvözött romantikus tinédzserrománcnak, *A titoknak* (2007) is, amelyet maga a népszerű popsztár írt, rendezett és érzelmes zenéjét is ő komponálta. A virtuóz zongoristafiú egy brit bentlakásos iskolára hajazó, (Tajvanon ritka régi, brit gyarmati stílusú épületben) berendezett kisvárosi konzervatóriumba kerül, ahol azonnal beleszeret a titokzatos zongoristalányba. A hol eltűnő, hol megjelenő lányról a félreértésből eredő szakítás nyomán kiderül, hogy a jövőbe látogató kísértet, akivel csak akkor teljesülhet be a szerelmük, ha a fiú vállalja érte az időutazást a múltba.

A két sikerfilm nyomán számolatlanul készültek és készülnek a kis- és nagykamaszok első szerelmeit könnyesen-vidáman elmesélő coming-of-age filmek, felsorolni is lehetetlen őket. A kiskamaszok romantikus álmodozásának és ártatlan szerelmének mesekönyvszerűen fényképezett, megható darabja a *Csillagos, csillagos éjszaka* (Tom Lin, 2011), míg az ellenkező véglet a tajvani filmben szokatlanul sok meztelenkedést és obszcenitást (pornónéző, versenyben önkielégítő kamaszfiúkat!) mutató, gyors vágásokkal dinamizált *Te vagy a szívem csücske* (*You Are the Apple of my Eye* – Giddens Ko, 2011). S hogy a divathullám nem ért véget, jelzi az idei nyár tinikedence, a címében az új tajvani film nyitódarabját megidéző *A mi időnk* (Frankie Chen, 2015), ami a 90-es évek iránti nosztalgiában, a konfuciánus keretek között lezajló szelíd lázadásban és visszaemlékezés-technikájában egyértelműen a 2011-es sikerfilmet másolja. A kerettörténet hőse a harmincas éveiben járó Lin, akinek félrecsúszott az élete: az irodában a kifacsart munkaerő, az élettársi kapcsolatában elhanyagolt partner lett belőle. Az elkezeredett nő Andy Lau (a Tajvanon is népszerű híres hongkongi filmszínész és popsztár) régi kazettájára rátalálva eleveníti fel kamaszkori lázadását, s az emlékezés-

ből nyer erőt ahhoz, hogy szakítson a boldogtalanságot okozó körülményekkel. A *mi időnk* szellemesen mutatja be a kilencvenes évek szigorú iskolai közeget, a szerelemtől és az életmóddal való kísérletezéstől eltiltott, egyenruhás kamaszok konfuciánus tekintélytiszteltet ellen óvatosan és lassan felhorgadó lázadását. A történet üzenetének ellentmondásosságát mi sem jellemzi jobban, mint hogy a másokat csicskásaként kezelő bandavezér, az erőszakos lázadó típuskarakterét a félszeg és előnytelenül öltözködő, rút kiskacsából a cselekmény során vonzó nővé változó lány nemcsak magába bolondítja, de még vissza is változtatja szorgalmas jófiúvá, aki az évfolyam egyik legjobb tesztjét írja illetve írni, ha a diktatórikus iskolaigazgató bosszúból nem minősítené csalásnak a vizsgadolgozatát. A karakterek csodálatos átváltozásával együtt a film is műfajt vált és könnyed vígjátékból romantikus melodrámba fordul, mintha halálos betegség és a lángoló érzelmek elhallgatása nélkül nem is lehetne a szerelmet igazán megélni egy tajvani filmben.

A melodráma-hoz vonzódás a felnövekvéstörténetek férfiasabb műfaji változatait sem hagyta érintetlenül. Hou Hsiao-hsien filmjeinek visszatérő színésze, az amatőrből lett profi, Doze Niu rendezései közül a *Monga* (2010) a gengszterfilm, a *Paradicsom a hadseregben* (2014) a háborús film műfajával kísérletezik, ám a kemény, férfias küzdelmeket minduntalan felülírják az érzelmi drámák. A 80-as években, Tajpej címadó, régi, zsúfolt negyedében játszódó *Monga* a helyi maffia alá betagozódó középiskolás banda tagjai közti mély barátság szentimentálisan felfokozott elárulásáról szól. A hatvanas évek végén, a kínai szárazföldről két kilométerre fekvő Kinmen szigetén játszódó *Paradicsom a hadseregben* a hároméves kötelező sorkatonai szolgálatot teljesítő újoncok kegyetlen kiképzésével indít, ám a megpróbáltatásokat nehezen viselő egyetemista főhős negyedóra után máris a százazres katonaságot kiszolgáló bordélyházban találja magát. Innentől kezdve az egyenruhások és a prostituáltak közti három melodrámai szerelmi történet veszi át a férfiak közti durva rivalizálás és agresszió helyét. Az egyetlen populáris film, amelyben nyomát sem találni a szerelmi, baráti és családi kapcsolatokat övező szentimentális érzelmeknek, az a minden nézői csúcspont meg-

döntő, digitális effektusokkal megtűzdelt látványos tajvani blockbuster, *A szívárvány harcossai*, amelyben a férfias küzdelmekre kondicionált bennszülöttek rivális törzs tagjai ellen folytatott rituális fejlődászat a japán gyarmati időkben a hosszú, megalázó jogfosztottság után az elnyomók elleni véres lázadásba fordul.

A magyar filmkultúra számára nem minden tanulság nélkül való a kortárs tajvani mozi története. A kilencvenes évek során a hazai filmmel szemben olyan súlyos ellenérzés alakult ki a tajvani közönség körében, hogy hiába kísérleteztek a producerek és filmkészítők éveken át a közvetlenebb hatáskeltés műfajaival. A közönség visszahódításához sok-sok évnyi próbálkozásra és főként egy óriási népszerűségű darabra (*Cape No. 7.*) volt szükség, ami képes volt megfordítani a tajvani társadalom hazai filmekkel kapcsolatos előítéletes vélekedését. Ahhoz, hogy ez ne egyszeri, kiugró siker legyen (a 2009-es visszaesés okot adott némi aggodalomra), következetes építkezésre volt szükség.

A tajvani populáris mozi a 2008 körül újragondolt támogatásrendszer segítségével nemcsak folyamatosan, hétről hétre képes szállítani a bemutatókat, de színvonalas kivitelezésű formába tudja önteni a túlnyomórészt még csak a hazai közönség számára vonzó receptjeit. S hogy hová tűnt a filmművészet menetközben? Bár jócskán akadnak társadalmi kérdésekre érzékeny tehetséges midcult rendezők (a női főhősökre összpontosító Sylvia Chang, a leszbikus trilógiát jegyző Zero Chou) és erőteljes drámákat alkotó, önálló portrét megérdemlő művészfilmek (a Hou köpenyéből előbújt, hősei álma-it is vizualizáló Chang Tso-chi, vagy a cikk elején idézett Chung Mong-hong), a nemzetközi művészfilmpiacon szerzői márkanévként eladható, markáns stílussteremtő rendező a kilencvenes évek óta nem bukkant fel. Ang Lee Hollywoodban, Hou Hsiao-hsien és Tsai Ming-liang pedig a nemzetközi fesztiválokon anélkül öregbíti saját hírnevét, hogy – szemben a 80-as évek új filmjével – az egész tajvani filmkultúrát magával ragadná. Mélyen eredeti szerző, sajátos nemzeti filmirányzat nem a producerek és kultúrpolitikusok asztalán születik. A támogató kulturális háttérrel túl ahhoz csoda kell. S az újabb tajvani csoda még várat magára. •