



AZ ÚJ KÍNAI FILM

# ÉGI TÖRZSEK

VARRÓ ATTILA

AZ IDEI HONGKONGI NEMZETKÖZI FILMFESTIVÁL KÍNAI FELHOZATALA ÚJ RENDEZŐGENERÁCIÓ ÍGÉRETÉT HORDOZZA.

A hogyan a lassan félúthoz érő „egy nemzet-két rendszer” politika fokozatosan mossa el az ötven évre kijelölt határokat a Kínai Népköztársaság és a hétmillió Hongkong „különleges igazgatású területe” között, úgy olvad mind komolyabban a kínai állami filmgyártásba „Kelet Hollywood”-ja, még ha nem is közvetlen hatalmi nyomás, inkább egyfajta gazdasági ozmózis következtében. Az elmúlt két évtizedben zajló fokozatos (regionális és nemzetközi) piacvesztés, a helyi alkotók (keleti és nyugati) emigrációja és a súlyosbodó finanszírozási nehézségek mind több hongkongi stúdiót és alkotóműhelyt kényszerítenek az utóbbi években megsokszorozódó kínai koprodukciónak irányába, valamint a legfőbb felvevő piaccá vált népköztársaság cenzurális szabályainak betartására: nem csupán a nyílt politikai kritika, de a 80-as/90-es évek hőskorát jellemző látásmód (amelyben fájdalmas nosztalgia keveredik tehetetlen haraggal) és a műfaji kísérletező kedv is nemkívánatos elemmé vált ezen a közös terepen, ahol kockázatkerülő túlélési stratégiák emésztek fel az alkotói energiák tetemes részét. A hongkongi mozi függetlenségét mostanság főként azok a szerényebb költségvetésű zsánerelemek reprezentálják, amelyek alkotói a pekingi piac által elutasított (akár kifejezetten nyugati) műfajtematikák legelőit választják és ezeket a pekingi politika által elutasított szubverzív tartalmakkal rajzolják át, legyen szó társadalmi disztópiáról (mint az idei év nagy botránydarabját jelentő *Ten Years* szkeccsfilmje), gengszterfilm parabolákról (*The Mobfathers*, *Robbery*) vagy épp Lars von Trier-féle musicalről (*Office*).

Ezzel az útkereső folyamattal párhuzamosan érlelődik a legfrissebb pekingi generáció, immár a hetedik, amelynek tagjai visszatérnek nagyapáik (neo)realizmusának vidéki tájai felé, kereken elutasítva az apák karcos és konfrontatív urbánus filmkísérleteinek kitörési törekvéseit mind a műfaji affinitás, mind pedig a politikai tabusértés tekintetében. Ezek az ezredfordulótól pályára lépő alkotók híven őrzik elődeik szociális érzékenységét és elkötelezettségét, de direkt rendszerkritikák helyett inkább a modernizálódó Kína általános társadalmi problémáit állítják célkeresztjükbe, demográfiai tragédiától (*Back to the North*) az iparosítás környezeti következményein át (*Behemoth*, *Life After Life*) a prostitúcióig (*Crosscurrent*) – látásmódjukban pedig a transzcendencia, a minimalista filmnyelv és az erőteljes szimbolikusság alkot különös keveréket a kíméletlen kínai rögválóság személyes ábrázolásával. Az idén negyvenedik alkalommal megrendezésre kerülő Hongkongi Nemzetközi Filmfesztivál (HKIFF) kínai kínálata ezt a párhuzamos művészi harcot reprezentálta kompromisszummentes válogatásával az elmúlt másfél év „hazai” terméséből, amire csak még inkább felhívta a figyelmet a friss tajvani játékfilmek szinte teljes hiánya (a kivételt jelentő *Afternoon* vágatlan kétórás beszélgetése Tsai Ming-liang és fétisszínésze között inkább tekinthető a Panahi-féle öndokumentálás egyébként izgalmas példájának). A program sajátos „egy nemzet-két rendszer” tájképében népes hongkongi vasbeton-panorámák ütköznek kihalt belső-mongol pusztákkal, parázsló indulatok lassan hömpölygő érzelmekkel (akár

egyetlen szkeccsfilm belől is, lásd a többnemzetes *Beautiful 2016* példáját) – a sokszínű alkotógárda eltérő gyökerű törzsei mégis erős egységet alkotnak, akár csak az égi törzsek egyensúlyából felépülő ősi kínai világkép.



FA

A fesztivál nagydíjának számító „Young Cinema Award” trófea nyertese, a *Life After Life* tökéletes példáját jelenti annak a törekvésnek, amellyel a legfrissebb alkotónemzedék ötvözni kívánja a mozgóképes szülők és nagyszülők hagyományát: a Jia Zhangke produceri segítségével készült elsőfilm dekonstruktív kísértetsztorit helyez hagyományos vidéki közegbe, Shaanxi tartomány északnyugati régiójába, amely nem csak az ifjú rendező szülőföldjét jelenti, de olyan ötödik generációs alapfilmek szűkebb hazáját is, mint a *Sárga föld* vagy a *Qui Ju története*. Ezt a tájat azonban már nem a folyó vagy az őszi festi sárgára, hanem az egyre terjedő ipari szennyezés, pusztuló termőföldjeiről tömegesen vándorol át lakossága a panelfalak közé, kiszikkadt szántókat és gyümölcsösöket hagyva maguk után. Zhang Han-yi kiskamasz hőse, Leilei kortársaihoz hasonlóan erősen elkívánczik a sivár vidékről, darukelző szeretne lenni és diszkóba járni, mígnem maradni kívánó apjával történet vitájuk után megszállja halott édesanyja szelleme és új célt ad neki: át kell ültetni a régi otthonuk előtt sorvadó kislát egy gazdagabb talajba. A rendező gyermekkori emlékeiből és helyi legendáiból születő történet egyfajta spirituális hazatalálás meséje: mialatt a fiú apjával végigjárja a környékbeli rokonságot, hogy segítőkre találjanak küldetésükhöz, saját szemével látja megelevenedni a szülőháza meséit, a hétköznapi világgal tökéletes szinkronban élő csodákat, kutya képében reinkarnálódott nagypapjától a kecskéket termő fáig, míg végül saját gyökereit is elülteti a sárga földben. Zhang ugyanígy talál vissza az ötödik generáció szellemiségéhez, ám társadalmi kórképe közelebb áll a lírához, mint a drámához: *cinéma verité* világát szuggesztív, szimbolikus tájképekkel dúsítja, durva rögválóságát (kamera előtt megfajított kecskétől hosszan mutatott vizelésig) enigmatikus kísértetmesével szublimálja. Művének mandarin címe (*Dúslombú ágak útvesztője*) nem csupán – a kifejezés eredeti jelentését követve – a népes rokonságra és a benne helyét

kereső fiúra utal, de arra a költői látásmódra is, amely gazdagabbá, rétegzettebbé és nyitottabbá teszi ezt az alkotói fejlődéstörténetet. Ez a költőiség köti legszorosabban össze az új generáció tagjait, elkülönítve őket direkterben fogalmazó elődeiktől: műveik egyfajta kevert erdőséget alkotnak, egyazon kulturális táptalaj mélyébe nyúló szimbólumokkal és egyazon mennybolt felé törekvő sűrű szövésű lombkoronával.

## FÖLD



Ha mindössze egyetlen őselemmel kellene összekötni a fesztivál kínai legújabb hullámának alkotásait, az mégsem a Fa, inkább a Föld lenne, pontosabban a Föld (de)formálódása és pusztulása – akár a szülőföld, akár a termőföld vonatkozásában: előbbit a filmek legfőbb helyszínét jelentő vidéki falvak elnéptelenedése, utóbbit a mezőgazdaságot felváltó ipari termelés, főként a bányászat jelenti. A fiatal kínai film földje már nem a vörös cirokmezők végtelen felszíne, hanem a feltúrt, kiaknázott földmély – az emberi mohóság határtalanságának színhelye, még akkor is, ha netán városi környezetben jelenik meg (a *Chongqing Hot Pot* rendhagyó heist-vígjátéka a helyi specialitásnak számító tárna-éttermek egyikében játszódik, amelynek három ifjú tulajdonosa a bővítés során rábukkan egy éppen kirablás alatt álló banktrezorra). Az ideai fesztivál dokumentum-szekciójának fődíját elnyerő *Behemoth* (amely Kínában egyelőre tiltólistán szerepel) három fejezetével az *Isteni színjáték* szerkezetét követi a belső-mongol legelőket felsebző szénbányák poklától a régió vaskohóinak purgatóriumán át Kína hírhedt szellemvárosa, Ordos City kongó toronyházakból álló lakatlan édenkertjéig, miközben a cselekmény nélküli esszéfilm hosszan kitartott, lenyűgöző beállításait költői monológok Vergiliusa kíséri. Az ezredfordulón dokufilmesként és videó-művészként induló Zhao Liang egy lírai dokumentumfilm rendhagyó műfaji kísérletében ötvözi eddigi munkáit, amelyben hatalmas tükörlapokkal vagy meztelen férfitesttel megbolondított indusztriál-tájképek randevúznak szénporos arcú bányászok tüdőroncsoló hétköznapi életpépeivel – az



összhatás akár bosszantóan mesterkélt is lehetne, a külféle jellegű képsorok egyformán erős szuggesztivitása azonban közös nevezőre hozza a jeleneteket. A *Behemoth* esetében a föld nem csupán központi motívum, sokjelentésű költői kép, de kihalt terei, egyszerű geometriája és erős alapszínei tökéletes környezetként szolgálnak ahhoz a minimalista nyelvezethez, amely továbblépést jelent az előző generációk realista ábrázolásmódjához képest. Hasonló letisztult, szigorú formalizmus jellemzi az ideai felhozatal más földfilmjeit is, a *Paths of the Soul* jóformán egyetlen nézőpontra koncentrált tibeti zarándokúttjától a *Life After Life*-on át a *Back to the North* monokróma csupaszított családi drámájáig: mintha csak a hajdani keserű rizsföldek vörös sivatagokká üresedtek volna az új évezredre.

## VÍZ

Amennyiben az új kínai filmek földközeli, statikus minimalizmusa a vidéki Kína hegyei és síkságai közt talál magának ideális témát, úgy a bennük megfogalmazódó transzcendens tartalom leginkább a vízhez kötődik, pontosabban a folyóvízhez: a kínaiat egyetlen kínai opusza, amely állóvízre építi jelképrendszerét (*Li Wen at East Lake*) inkább szokatlanul ironikus hangvételt társít elmelledő dokumentumjeleneteihez, egy feltöltött tó és a közelében dolgozó közrendőr párhuzamos történetéről – ahogy

## „Vörös sivatagká üresedtek”

(Zhang Han-yi: *Life After Life*)

a Keleti-tó fokozatosan átadja helyét a lakótelepeknek, úgy tűnik el a vidékről és a filmből a spirituális mélység, átadva helyét a rögbuta hatóságai közeg

sekélyes hétköznapijainak. Hasonlóképp von párhuzamot a *River* című nomádfilm a szerzetes édesapjától elfordult lázadó fiú és a tibeti hegyvidéken jégpáncélba dermedt Jangce között – míg ugyanez a folyó a maga teljes hosszában és mozgalmatlan szépségében a fesztivál legszpirituálisabb alkotása, a *Crosscurrent* kizárólagos helyszíne és központi motívuma volt. Kikötőivel a mocskos sanghaji torkolattól a tibeti forrásvidékig a megvilágosodás útján folytatott állomásokat jelenti a melankolikus hajós/költő főhős számára, aki minden egyes megállónál szorosabban fűzi kapcsolatát a nagyvárosban megismert folyami prostituálttal: a lány múltjába visszautazva feltárla előtte egy szomorú élettörténet, ami egyben a hit elvesztésének története is. Minél tisztább és békésebb lesz a Jangce, annál közelebb jut a hős a „hit nélkül bűn az élet” felismeréséhez és a halott édesapjának szellemével való megbékéléshez (aki előbb egy fogságban tartott fekete hal, majd egy szabadon engedett folyami delfin alakjában jelenik meg a történetben). A 2004-es debütfilmjével rögtön Camera D’Or-t nyerő Yang Chao a *Crosscurrent* alapján immár bátran nevezhető a transzcendens tartalmakban egyébként is gazdag fiatal kínai film Terrence Malick-jének:



egyfelől visszafogottságában is lenyűgöző erejű vizualitással ragadja magával a nézőt, másfelől a belső narráció folyamatos elmélkedéseivel az élet és hit nagy kérdéseiről megfosztja attól a bressoni csendtől, amiben igazán működhethének ezek a képek. Legyen szó a népi hitvilág (*Life After Life*), a kereszténység (*Behemoth*) vagy a buddhizmus (*Crosscurrent*) csodás elemeiről, megjelenítésük mindegyik rendezőnél hétköznapi, szinte magától értetődő természetességgel történik, részben az eszközszegény képi ábrázolásmódnak, részben pedig a lassan hömpölygő, elliptikus cselekménynek köszönhetően, amelyben óhatatlanul felértékelődik minden rendhagyó pillanat – metafizikus *road movie*-jaik szüntelenül alakot váltó folyók, amelyek megtisztítanak, ha sodrukra bizza magát a néző.

## FÉM

A végtelen természeti tájakban és kiaknázható nyersanyagkincsekben jóval szegényebb Hongkong érthető módon kevesebb lehetőséget kínál filmművészei számára az őselemek megjelenítésére. Nem véletlen, hogy a fesztivál egyetlen helyi alkotása, amely teljes egészében ilyen természeti jelképrendszerre épül, épp a kínai asztrológiából hiányzó, ám Hongkongban is bőséggel található Levegőt választotta: Adam Fong *She Remembers He Forgets* című romantikus melodrájában a repülés különféle metaforáin keresztül meséli el egy be nem teljesült gimnáziumi szerelem krónikáját. Annál több szerep jut azonban a Fémnek, nem csupán fegyveracél és vasárcsok formájában (lásd az *SPL2* hiperkinetikus börtönfilmjét), de a modern urbánus élet alapelemeként is, amelynek az elmúlt évben nem egy helyi *auteur* szánt központi szerepet – akár a minden emberi köteléknél erősebb anyagi vágy jelképéül (lásd a Ringo Lam-féle *Wild City* milliókat tartalmazó fémbőröndjét), akár a technológia és ember szimbiózisának megjelenítésére (mint Dante Lam kerékpárverseny-filmje, a *To the Fore* drótpárpái esetében). A fiatalnak már nem igazán, de rendre megújulónak annál inkább nevezhető Johnnie To idei zsánerkísérletében mindkét olvasatot egyesítette: öt évvel a hongkongi tőzsdespekulációk sorsformáló és lélekromboló hatását bemutató bűnügyi opusza, a *Life Without Principle* után elkészítette párfilmjét, ám ezúttal egy nyugati típusú musical

金

zsánerkeretében, amelynek egyetlen helyszínét jelentő irodaháza hatalmas színpadi fémvázra csupasztva jelenik meg a filmben. Az *Office* aranyásó-hősei, a pénzügyvilágban helyet kereső fiatal alkalmazott-páros és az egymás ellen szövetkező cégvezetőség ebben az elidegenítő, erősen stilizált díszletben mozog, úton-útfélen dalra fakadva: mechanikus pályájukkal, hideg jelmezeikkel, összehangolt koreográfiáikkal inkább alkatrészei a krómtronynak, egyéni törekvéseiket épületelemek jelképezik (a csúcsra jutás gyorsliftjétől a határidők állandó fenyegetését megjelenítő hatalmas óramű-vázig), miközben a falak hiánya nem átláthatóságot sugall, inkább kiismerhetetlen acéllabirintust. Túl a kortárs kínai filmre jellemző társadalomkritikai üzeneten, ez a stilizált fémváz híven tükrözi a kortárs hongkongi zsánerfilmben felszínre kerülő formabontási törekvést is: precíz geometriájú konstrukciója egyfajta műfaji dekonstrukció, ami inkább felhívja a nézői figyelmet a musical mesterséges, valóságidegen jellegére, mintsem megpróbálná amolyan *West Side Story*-san hitelessé tenni és szervesíteni a modern nagyvárosi környezetbe.

## TŰZ

Míg az új kínai film lírai természetének ágas-gyökeres Fájához az agresszív hongkongi zsánerkonstrukciók ridegmerev Fémje társul, a múltat jövővel összekötő, újjászületést/megtisztulást hozó Víz határon túli párja a múltat felperzselő, örök kárhozatot jelentő Tűz: a permanens, nemzedékről nemzedékre formálódó filmművészet ellenpontja egy porig égő filmgártás hamvaiból fel-támadó új generáció, akik nem hisznek a helyi műfajhagyományok erejében, inkább dühödt indulattal új irányokba terelik őket. Az évtizedek óta globálisan csodált hongkongi akció/bűnfilmek mára többnyire merev koprodukciós korlátok között versenyeznek (lásd a *Wild City* vagy a Sammo Hung-féle *The Bodyguard* Peking-konform meséit), a káprázatos tűzharok és robbanások költséges megvalósítása szigorúbb kompromisszumok közé szorítja a helyi alkotókat – nem véletlen, hogy Ringo Lam hajdani *Lángoló városa* a mai ifjú titánoknál inkább fehér izzású parázsmező, méghozzá cseppet sem titkolt politikai hevülettel. A fesztivál mindhárom hongkongi bűnfilme nyílt politikai allegória, a *The Mobfathers* könnyed választási gengszterfilmjétől

火

(„Minden tagnak egyformán joga van szavazni!”) a *Trivisa* valós alapú, kudarcba fúlt heist-történetén át (amelynek három ellentétes személyiségű szuper-gengszterét az elsőfilmes rendező-trió Peking, Hongkong és Tajvan megfélelőiként ábrázolja) a *Robbery* valós idejű kamarathrilleréig, amelynek különféle, mindenre elszánt bűnözőktől (öngyilkos bombamerénylő, pszichopata rendőrgyilkos, kegyetlen bűncézár) megszállt éjszakai üzletét a rendezői nyilatkozat is a jelenlegi hongkongi helyzethez hasonlította: „egy éjjel-nappali bolt az emberek alapvető igényeit szolgálja napi 24 órában, ám ez a bolt ma a rablók miatt nem működik, és ha az emberek igényei nem teljesülnek, robbannak és új utat égetnek maguknak”. A beszedés nevű Fire Lee renitens zsánerfilmjében a patkányfogóba szorult szereplők bukástörténete egy öngyújtó megtalálásával indul és egy dinamitsomag robbanásával ér (kollektív) véget, ám a John Woo vagy Dante Lam bűnvilágát eluraló tűz-örvények ezúttal az egytől-egyig önző, ösztönvezérelt, önpusztító szereplők belsejében kavarnak, megfosztva a filmet a jogosan elvárt akció-elemektől, miközben az elidegenítő formai megoldások egyfajta színpadi térré alakítják a klausztrófós cselekményvilágot. Lee vérgőzös embergyűlölete nemcsak a Hongkong-kisbaltot változtatja sarthei pokollá, de a hagyományos thriller-keretet is lerombolja, hol abszurd vígjátéki szituációkkal, hol gyomorforgató erőszakpillanatokkal, de leginkább azzal az elutasító távolságtartással, amivel a rendező véglény-hőseit kezeli. Hasonlóan a To-musicalhez, a Lee-thriller is a dekonstrukcióban látja az új mozgástér, a szabadulás lehetőségét: noha ez a műfaj-rombolás ellentétes irányú a *Life After Life* kísérletmeséjének vagy a *Behemoth* lírai dokumentumfilmjének műfaji határsértéseivel (erős műfajból tart kifelé), lázadása hasonlóképp az intézményes keretek ellen irányul – akár előző generációk programfilmjeinek társadalmi valósága, akár stabil műfaji valóságképek keretei jelentik azokat. Széles tematikai és stílári spektruma ellenére az új kínai filmet leginkább ez a realizmussal szembeni általános ellenérzés táplálja, a különbség mindössze annyi, hogy a költői/mágikus realizmus vidéki talajából fakad tiszta forrásuk vagy a zsánerpanelek traverzeiből patant szikrák lobbantják lángra. •