

## A hongkongi tömegfilm és a belső ellenzék: Wong Kar Wai

A tény, hogy tanulmányom témájaként nem a kínai, hanem a hongkongi filmművészetet választottam, magától értetődik, ha beletekintünk a régió filmgyártásába. Ha a közelmúlt legsikeresebb kínai nyelvezettű filmjeit vesszük számba (mert hát mi mást tekintenénk kínai filmnek?), akkor folyamatosan belefutunk a koprodukciós filmgyártás bonyolult képletébe. A nemzetközi figyelmet elsőként felkeltő *Tigris és sárkány*, mely megközelítőleg negyven díjjal (köztük négy Oscarral és három BAFTÁval) dicsekedhet, mintapéldája a régióban dolgozó erők összemosódásának. A tajvani származású *Ang Lee* rendezte film főszereplői hongkongi tajvani és kínai sztárok, miközben az anyagi háttér pedig a tengerentúlról érkezett. Mivel a hasonló módszerekkel készült *Hősön és A repülő török klánján* túl nem ismer a magyar közönség „kínai” filmet, nem látom értelmét annak, hogy elmerüljünk a szigorú értelemben vett és Magyarországon teljes mértékben láthatatlan kínai filmművészetben.

Ugyanakkor ha Hongkongot vesszük górcső alá, akkor hamar szembeötlik, hogy nemcsak a térség, de a világ filmgyártásának is egyik legizgalmasabb szegletéről beszélünk. A hongkongi film történelme fordulatokban és nemzetközileg is fontos nevekben gazdag, az akciófilm helyi műfajhajtásai pedig nem pusztán kultikus jellegűek, de formáló erővel bírnak az amerikai filmgyártás fölött is. És ha mindezek mellett olyan neveket említek, mint *Bruce Lee*, *John Woo*, vagy *Wong Kar Wai*, akkor azt hiszem, nem kell tovább hangsúlyozni a hongkongi filmgyártás fontosságát.

A cím első felének megvilágítása után már csak azzal tartozom, hogy megindokoljam, miért is Wong Kar Wai és miért is „belső” ellenzék. A választás adta magát, hiszen Wong idén a cannes-i filmfesztivál zsűrielnöke lesz, aminél nagyobb megtiszteltetés nemigen érheti az embert a filmes szakmában. Ezt Wong a mintegy másfél

\* *A szerző filmkritikus, amatőr filmes*

évtizednyi munkásságával (nyolc nagyjátékfilm) és az ez idő alatt felhalmozott díjak garmadájaival vívta ki magának. A másik fontos választási szempont természetesen az volt, hogy filmjei láthatóak hazánkban, mi több kedveltek, és nem utolsósorban a szaksajtó is kiemelt fontossággal kezeli (Metropolis 2006/1). Ezek mellett már szinte lényegtelen adalék, hogy a rendező egyike személyes kedvenceimnek.

### *A hongkongi film háttere*

Kínával és Tajvannal szemben Hongkong brit gyarmat volta sokat segített a helyi filmgyártás fejlődésében. Az ezúton biztosított függetlenségnek köszönhetően lett sokszínű és állandóan friss a hongkongi film. Mindemellett több éven keresztül a hongkongi filmgyártás számított a harmadik legnagyobbnak Hollywood és Bollywood után, ám ez utóbbit egy ideig megelőzve volt a második legtermékenyebb exporttermelő is. Dacára a kilencvenes évek krízisének (a 97-es visszacsatolás és az azt megelőző pánikhangulat okozta, látványos művészeti hanyatlás) mind a mai napig állíthatjuk, hogy megmaradtak azok a fontos ismertetőjegyek, amelyek egyedülállóvá teszik a hongkongit a világfilmek között.

A helyi filmművészetet befolyásoló talán legfontosabb tényező a finanszírozási rendszer. Állami támogatásból nem meríthet a helyi filmipar, a készülő alkotások rendre a közönségbarátabb műfajokhoz sorolnak be, leginkább akciófilmek és vígjátékok, vagy a kettő ötvözete. Jellemző, hogy az egész ipar erősen támaszkodik már kijárt formulákra, sémákra és az egyes sikeres alkotások folytatására. Egy blockbusternek szánt film költségvetése nem haladja meg az ötmillió amerikai dollárt, amit annak fényében értekelhetünk igazán, ha belegondolunk, hogy Magyarországon alig készül játékfilm hárommillió dolláros költségvetés alatt. Persze vannak olyan filmek, melyek kiugranak a sorból, ezek a nemzetközi piacra készülő koprodukciós alkotások (mint a *Hős*) vagy a helyileg legnagyobbnak számító nevekkel készülő filmek (*Jackie Chan*, *Stephen Chow*). Mindezek mellett viszont ha szummázni akarjuk a hongkongi filmgyártást, akkor a megfelelő meghatározásért véleményem szerint az ötvenes, hatva-

nas évek amerikai B-filmjeihez kell visszanyúlnunk. Ott és akkor a a televízió és az autó megjelenése miatt kiüresedő mozik bármit vetítették, ami elérte a megszabott minimális játékidőt – így hát rengeteg független filmgyártó műhely születgetett azzal a szlogennel, hogy gyorsan, olcsót, hetvenperceset. Hongkongban hasonló a helyzet, egy módosítással: gyorsan, olcsót, látványosat.

A költségkímélésnek több formája is azonnal adja magát. A filmsztárok leginkább más médiumokból érkeznek a vászonra, ezzel már egy előzőleg megteremtett rajongótábornak is készítve az adott művet. Ez a szabad átjárás a mozifilm és a helyi popzene, illetve a televízió között kifejezetten jelentős, illetve oda-vissza működik. Egy jó ideig a másik költségbarát megoldás a filmek némán forgatása volt. Mivel a régióban két domináns nyelvezet is van (a tömegek nyelveként számon tartott és inkább Kínában használt mandarin, és a politikai elit nyelvjárása, illetve a Hongkongban hivatalosnak elfogadott kantoni), valamint számos egyéb a különböző kínai tartományokban, a filmek megszólalása igen problémás tud lenni, főként akkor, ha a szereplők nem egy dialektust beszélnek egységesen. Ekkor az történt, hogy a színészek vagy elmondták a szövegüket a maguk nyelvén, vagy hangosan számoltak, mikor beszélniük kellett, vagy egyszerűen némán tátogtak, és az utószinkronnal a helyi igényekhez lett igazítva a film. Ennek mellékes hatásaként az improvizálás vette át a forgatókönyv szerinti forgatás helyét, és ennek következtében egy-egy alapanyag a hangstúdióban és a vágóasztalon nyerte el végleges formáját. Mellesleg akárcsak valójában, a filmgyártásban is erősen konkurál a két fő nyelvjárás, korról korra, közönségről közönségre váltják egymást, jelen pillanatban viszont kijelenthetjük, hogy a hongkongi filmiparban a kantoni dominál.

### *A főbb műfajok*

Az első számú kínai műfaj természetesen a kínai opera. A helyi filmgyártás történetének elején csak ebben gondolkoztak a gyártók, és nagyon sokáig népszerű is volt. Persze a mai napig jelen van abban az értelemben, hogy ugyan a hongkongi film rengeteget kölcsönöz

az amerikai és más nyugati filmgyártásokból, de minden beérkező hatást átszűr a kínai művészetben és drámában. Ez erős stílizálást és a realitás nyugati értelemben vett szabályainak semmibe vételét jelenti, ennek köszönhetően pedig sokszor erőteljesebben duzzadó, de könnyen szürrealitásba hajló filmek születnek. Az opera műfajából oldalhajtásként kivirágzó musicalek és azok vegyítése más műfajokkal sokáig kedvezett a női nézőközönségnek, amely túlsúlyban volt a férfiakkal szemben egészen a hatvanas-hetvenes évekig. Ezekkel párhuzamosan kifejezett népszerűségnek örvendett a kosztümös film és a melodráma is.

Ha helyi specialitásokat keresünk, akkor először a wuhszia műfajával szokás ismerkedni. Az elsőként felbukkanó harcművészeti filmműfajt sokan csak repkedős, kardozósként ismerik, és éppen ennek köszönhetően (az emberfeletti képességekbe és babonákba vetett hit, illetve az erőszaktól fűtött anarchiának propagálása miatt) a harmincas években a be is tiltották a politikai erők. Ám mivel ezek gyorsan változó idők voltak, a wuhszia három éven belül visszatért a vászonra.

Nézzük, mit is takar pontosan ez a szó! A wuhszia műfaja irodalmi eredetű, és már időszámításunk előtt bukkant föl, a harmadik vagy második században. A mai napig kifejezetten népszerű műfaj, minden jeles író kipróbálja képességeit ezen a területen. Ha főbb szervezési elveit vesszük számba, akkor azt látjuk, hogy általában egy történelmileg és kulturálisan erősen kimunkált művel van dolgunk, amely fontos emberi értékek körül szerveződik: barátság, hűség, szeretet, gyűlölet, becsület. Nyugati párhuzamát a Robin Hood-történetekben találjuk meg.

A wuhszia egy sajátos világban játszódik, amit könnyen nevezhetnénk párhuzamos univerzumnak is. Ennek főbb jellemzői, hogy a főhősök különleges képességekkel rendelkeznek, például bármit képesek gyilkos fegyverként használni – nem kell messzire mennünk az időben, elég ha csak a 2005-ös év egyik legkiválóbb filmjére, *A Pofonok földjére* gondolunk, melyben az egyik gonosz szerzetes pár egy lantszerű, húros hangszeren játszva lövöldözi a láthatatlan, ám halálos lándzsákat hőseink felé. Hasonló védjegy a repkedés képessége is, a belső energiák feletti végtelen uralom, illetve a telekinézis (a dolgok gondolatokkal való mozgatása). A harcművészet mindennek

felett állásába vetett hitet pedig talán az egy-két mozdulatos kivégzések példázzák legjobban: emlékezzünk, *Quentin Tarantino* Fekete Mambája is az ötponos mozdulattal végez utolsó ellenfelével, Billel. Ma a wuhsziával olyan filmekben keresztül ismerkedhetünk, mint a *Tigris és sárkány*, a Hős, a Repülő török klánja. Ugyanakkor sokat kölcsönöznek ebből a műfajból Hollywoodban: a *Mátrix* és a *Star Wars* harcszekvenciáit egyfajta nyugati wuhsziaklént vannak tartja számon a kínai közönség. Egyébiránt a wuhszia folyamatosan fejlődő, érlelődő műfaj, ám legerősebb lökést a hatvanas években kapta, amikor a televízió és a japánból importált szamurájfilmek hatására egyre akrobatikusabb és egyre erőszakosabb lett. Ez volt az a pont, ahol a női nézőtől a férfiak felé fordult a hongkongi mozi.

A másik fontos harcművészeti műfaj a kungfu. Amiben leginkább eltér a wuhsziától, az az, hogy abszolút földi eszközökkel dolgozik, nem él természetfeletti módszerekkel, inkább a pusztakezes harcot részesíti előnyben. Ennélfogva sokkal olcsóbban is készül, mint a wuhszia, aminek egyik leginkább szemetgyönyörködtető példája a korai időszakokból a képre kézzel rajzolt effektek használata. Ez persze idővel kikopott, és akárcsak a wuhszia, a kung fu is egyre komolyabb és erőszakosabb műfaj lett az idők folyamán.

Ha a kung fu műfaji meghatározását keressük, akkor könnyen lehet, hogy arra bukkanunk egyes enciklopédiákban: akkor tudja az ember, hogy kungfu filmet néz, ha a következő mondatok is elhangzanak:

- Eh.. öh..hé te ott... úgy hallom, elég jól kungfuzol.
- Majd én tanítalak!
- Ezt hívod te kungfunak?!
- Megölted a mesteremet!

A műfaj népszerűsége vetekszik a wuhsziáéval, elég ha csak Wong Fei Hong figuráját vesszük számba. A kultikus népi hős, ki a mindenkori erkölcsök szabályai szerint rendre megment egy családot, falut, tartományt vagy bármit a környéken munkáló gonosz erőktől, 21 év alatt közel száz filmet élt meg, ezzel messze fölülmúlva olyan sorozatokat, mint az amerikai James Bond vagy a japán Zatoichi.

Maga a műfaj a hetvenes években került nemzetközi forgalmazásba. Ugyan elismertségét tekintve nem sokban különbözött a már említett B-filmektől, de bizonyos etnikai rétegekben fontos tényező lett, és itt elég, ha csak a Wu Tang Klan nevű hiphopcsapat felbukkanására gondolunk. Ha illusztrálni akarjuk a kungfufilmek állását a nyugati filmforgalmazásban, akkor ismét Tarantinóhoz kell visszanyúlnunk, méghozzá az általa írt forgatókönyvből rendezett *Tiszta románchoz*. A film elején Clarence éppen elreppeli Alabamának, hogy mennyire nem lenne gondja azzal, hogy ágyba bújjon Elvisszel, de csak vele a férfiak közül, majd ezek után elhívja moziba megnézni egy triple feature-t (egy mozijegy áráért három filmet): a *Street Fightert*, a *Return of the Street Fightert* és a *Sister Street Fightert*.

Utolsóként pedig a fengyue illetve az abból kinőtt III. kategória filmjeit kell megemlíteni. Az ide soroló alkotások softcore, illetve a későbbiekben (hasonlóan a harcművészeti filmekhez) egyre durvuló szexfilmek, valamint durva és kegyetlen horrorfilmek. Ez a műfaj, illetve filmcsoport két szempontból is érdekessége is van: egyrészt azért, mert ellenben a nyugati kultúrákkal, Hongkongban a mainstream mozi részét képezi, ami azzal is együtt jár, hogy minden nagyobb nevű rendező kipróbálja magát a műfajban. A másik érdekesség az alkotók hajlamossága a műfajkeresztezésekre: nem ritkán fordul elő, hogy olyan hibrid műfajú filmek kerülnek szélesvászonra, amelyek vegyítik az akciófilm, a musical, a kungfufilm, vagy a vígjáték elemeit a szex-filmével. Ezen filmek túlburjánzására jellemző, hogy a kilencvenes években közel a felét adták a hongkongi filmgyártásnak.

### *Hongkongi újhullám és aztán*

Ugyan a klasszikus újhullámok az ötvenes évek végétől a hatvanas évek közepéig, a hetvenes évekig zajlottak le általában (és nemcsak Európában, hanem Japánban is), Hongkongban sokat kellett várni erre a jelenségre. A helyi New Wave a nyolcvanas években tört be a filmvilágba, mikor is a kantoni nyelv uralkodóvá válása mellett a hongkongi film erős nemzetközi elismerést vívott ki magának. A régióban betöltött szerepe ekkora már Kelet-Ázsia domináns filmgyárává emelte, olyan agresszív üzletpolitikával, melynek nyomása

alatt a tajvani filmgyártás majdhogynem kiszorult (egy időre le is álltak a hazai film gyártásával)

Az újhullámot ebben az esetben inkább első hullámnak illik címkezni, és olyan vezető nevekkel szokás asszociálni, mint *Tsui Hark*, John Woo vagy *Ringo Lam*. Általában azt lehet elmondani róluk, hogy mint más újhullámok esetében, ők is kívülről fűjték a filmtörténetet, filmfőiskolákon vagy egyetemeken tanultak, jellemzően Amerikában, majd a televízióban kezdték karrierjüket, és onnan dobbantottak a film világába. Erős lendülettel vágta bele a technikai újításokba, nem kímélték a kaszkadőröket, és megújították az akciófilm műfaját nemcsak otthon, de világszerte is. Tsui Hark filmjei dúskáltak az up-to-date speciális effektekben, hősei James Bond fegyverarzenálját idéző kütyükkel voltak felszerelve. Mívesen kimunkált kaszkadőrmutatványai nem szűkölködtek a városi környezet által nyújtott lehetőségek kihasználásában, ám főként a mindenféle járművekkel végrehajtott hajmeresztő trükkjei voltak hírhedtek. A mindezekhez társuló szofisztikált kamerahasználat pedig már csak hab a tortán. Ringo Lam munkássága ugyan ennyire közel sem kiugró, ám nem lehet elmenni *City on Fire* című filmje mellett, melynek klasszikus Mexican Standoff (egy társaságban mindenki fegyvert ránt a másikra, és egyfajta sakk-matt-szituáció alakul ki) jelenetét emelte át Quentin Tarantino *Kutyaszorítóban* című filmjébe.

John Woo talán a legismertebb név ebből a generációból, amit egyrészt lendületes innovatív technikáinak, másrészt hollywoodi karrierjének köszönhet. A film műfajában, ahol már a húszas években kikísérletezte a szovjet montázsiskola a szubliminális képet (tudatküszöb alatt ható 3-4 képkockányi snitt), nehéz új formanyelvi elemet létrehozni, Woonak ez mégis sikerült. Az általa feltalált gong fu, más megnevezésben gépfegyverbalett lényege a musical bizonyos eleminek ötvözése a kőkemény akciódramaturgiával. Színészeit nem egyszer arra buzdítja hogy *Gene Kelly* és *Fred Astaire* musicceket nézve próbálják meg ellesni a tánclépéseket. Filmjeiben a kard helyét ugyan a pisztoly veszi át, de a koreográfia a régi, vagy még annál is kiműveltebb. A gépfegyverbalett iskolapéldáját a már Amerikában rendezett *Ál/ Arc* című filmjében találjuk: az egyik összecsapásra

egy templomban kerül sor, ahol körülbelül ötezer golyót lőnek ki egymásra az illetékesek, és közben lassított felvételeken „táncolnak” *Olivia Newton John Somewhere Under the Rainbow* című számára.

Az újhullám másik Woo nevéhez köthető találmánya a triádfilm. A helyi alvilág ügyleteit feldolgozó filmműfaj a klasszikus gengszterfilm lokális megfelelője, annyi pikantériával megfűszerezve, hogy Hongkongban egyáltalán nem titok a maffia befolyása a filmvilágra. Mára melleleg elterjedtek a junior truád mozik, amit talán legjobban ifjúsági gengszterfilmként tudnánk lefordítani. Az újhullám egy másik találmánya a gong fu mellett a wire fu, azaz a láthatatlan, de nagyon erős drótokon lógatott szereplőkkel levezérelt természetfeletti módon akrobatikus kungfucsaták (nyugati hatását keresve nem kell továbbmennünk a *Mátrix*-trilógiánál)

Ennek a radikális technikai forradalomnak az oldalvizén úszott be a hongkongi filmbe az alternatív és a független mozi. Ezek személyes vagy politikai hangvételű filmek voltak, melyekben sokan a hongkongi film felnőtté válását látták megvalósulni. A mai állás szerint az akciómozi és a vígjátékok amúgy is korlátolt lehetőségei kimerültek, besokallt a helyi közönség. Ez persze lehet a 97-es krízis hatása is, mikor is Hongkongot formálisan visszacsatolták Kínához. A jelenség árnyékában az amerikai filmek felülkerekedtek a hazai termék felett, mi több Hollywood sok már márkanévnek számító személyiséget csábított át a saját oldalára, rendezőket, színészeket egyaránt. Mára a hongkongi filmgyártásba bevonták a helyi bankokat, ezzel egy újfajta finánciális rendszert teremtve. Mindemellett terep hódított magának a korábban egyáltalán nem jellemző flancolás a filmek marketingjében (amerikai hatásra), a filmek minőségét a fiatal generáció elvárásaihoz igazították.

Ugyanakkor még mindig lehet találni speciálisan hongkongi ízű filmeket. A *Johnnie To* és *Wai Ka Fai* által gründolt Milkway cég egyik kiemelkedő terméke a karakterközpontú bűnfilm, mint például az *Adásunkat megszakítjuk* vagy a *Szigorúan piszkos ügyek*, ezeket a filmeket már a magyar közönség is ismerheti. Egy másik erős áramlat *Stephen Chow* nevéhez köthető, aki ma az egyik legnépszerűbb színész és rendező hazájában. A Magyarországon is látható filmjeiben



(*Shaolinfcái*, A pofonok földje), otthon eddig sosem tapasztalt bevételi rekordokat állítottak. Az első látásra övön alul munkáló humorral operáló filmek egy mélyebb és komolyabb értelmezésben ugyanolyan elhivatottsággal vizsgálják Hongkong helyzetét a világban, mint Wong Kar Wai filmjei. Ugyan lehet, hogy a speciális effektektől már egyenesen megfájdul a szemünk (mint például a rárúgás erejétől tűzlabdává alakuló focilabda, az egyenesen az űrbe föl-rúgott konzervdoboz vagy éppen a rajzfilmek kliséit idéző futás/száguldás effektusok), a hősökben és a történetben a hongkongiak saját világi helyzetük instabilitását látják.

## A belső ellenzék

Wong Kar Wai neve szerencsére mára már nem ismeretlen a magyar közönség számára. Egyike azon kevés távol-keleti alkotóknak akiknek, meditatív hangvételű, ám mégis könnyed filmjeit hamar szívébe fogadta a közönség. Ám míg *Kim Ki Duk* és *Kitano Takeshi* jellemzően hol spirituális, hol már szürrealitásba hajló, szemet gyönyörködtető dolgozatokkal szolgál, addig Wong a hétköznapi témáit viszi vászonra. Tanulmányom következő részében tartózkodnék Wong filmjeinek elemzésétől, inkább egy nagyobb ívű áttekintést kívánok nyújtani a rendező életművében fontos szervező elvekről és taktikákról. Amennyiben valaki elemezni kívánja filmjeit, közelebb akar kerülni azok megértéséhez, bátran ajánlhatom a *Filmvilág* és a *Metropolis* című folyóiratokat, melyek több ízben is foglalkoztak már Wong Kar Wai személyével és filmjeivel.

### *A háttér*

Wong a kilencvenes évek elején debütált filmrendezőként, messziről megkerülve a hongkongi filmgyártás fősodrát. Az ő nevével is fémjelzett Second Wave a nyolcvanas évek újhullámának szerves folytatása, nem lehet könnyedén két külön csoportba sorolni őket. Akárcsak Tsui Hark és John Woo esetében is fontos a személyes együttműködés és egymás segítése a karrierben, Wong mellett is állt egy másik név, méghozzá *Patrick Tamé*. Tam az újhullám mellett

kiburjázó alternatív filmgyártás egyik prominens alakja, aki filmjeiben a hongkongi identitás kérdését boncolgatta. Az ő munkásságát viszi lényegében tovább a Second Wave, azzal hogy filmjeiket a fontos technikai innovációk helyett vagy mellett erős társadalomkritikával, politikai tartalommal töltik fel, illetve igyekeznek művészetileg is megreformálni a filmgyártást. A Kínához való viszszakapcsolás tudata a kilencvenes években nem csak a hongkongi átlagpolgárt, de a filmrendezőket is arra készítette, hogy vizsgálják felül magukban a hovatarozás kérdését. A kérdés nehézségét természetesen az adja, hogy az ország identitása a brit gyarmat voltának és Kína állandóan fenyegető árnyékának hatása alatt formálódott. Ez adja a Second Wave esszenciáját, mely a filmekben a kifelé irányuló cinizmus helyett inkább belső vizsgálatként valósul meg – sokak szerint ezzel a folyamattal érkezett el a hongkongi filmipar a felnőttkorba. Patrick Tam filmjeiben a Nyugat és Japán hatását vizsgálta a hongkongi életre, az otthontalanság és az elidegenedés kérdéseit állítva a középpontba. Ez a mentalitás mentődik át Wong életművébe, mi több kettejük pályája több helyen is érintkezik: Wong forgatókönyvet írt Tamnek, Tam pedig Wong első filmjének vágója. Mindezekon fölül fontos megjegyezni, hogy ami még összeköti a két rendezőt, az az ultraérzékeny vizuális igényesség, melynek köszönhetően filmjeik képi világa a távol-keleti képszerkesztés iskolapéldáiként vannak számon tartva.

### *Wong Kar Wai életműve*

Wong 1980-ban végzett a Hongkongi Műegyetem grafikus szakán. Innen került a helyi televízióhoz, ahol elsősorban forgatókönyvek írását bízták rá. 1982 és 1987 között ugyan mindössze tíz stáblistán találjuk meg a nevét (jellemzően akciófilmek és komédiák), de állítása szerint ezeken felül közel ötven filmen dolgozott. Legsikeresebb munkájának a Patrick Tam számára írt *Végső győzelem* című alkotást tartja, ami egy sötét hangvételű komédia detektívtörténetbe ágyazva. Egy hirtelen fordulattal vágott át a kommersz területéről az avantgard filmkészítés harcmezéjére.

Történetének talán legérdekesebb sajátossága, hogy mindössze első filmje, az *As Tears Go By* volt az egyetlen alkotása, melyet anyagi sikerként könyvelhet el. A melodramatikus hangvételű gengszterfilm erősen kölcsönöz *Martin Scorsese Aljas utcák* című klasszikusától, de mindemellett már megvillantja az első Wong-védjegyet, az expresz-szionista hajlamú képfestést.

Az 1990-ben készített *Vadító szép napok* 2006 elején érkezett meg a magyar vászra. Történetét tekintve egy tipikus au fei, mely mű-faj a hatvanas hetvenes években volt divat Hongkongban. A szabad fordításban talán csak jampecfilmként elkönyvelhető alkotás céltalan fiatalok köre szerveződik, akik nem találják a helyüket a világban, véletlenszerűen cselekednek, sodródni egymás mellé, majd veszítik el egymást és önmagukat. Az anyagilag bukásnak számító filmet 5 hongkongi filmdíjjal honorálta a szakma, köztük a legjobb rendezés és legjobb film kategóriájában, és hovatovább ma a kritikusok minden idők legjobb helyi filmjeként emlegetik.

Az ezután forgatott *Csángking Expressz* és *Bukott anyalkák* már saját stúdió, a Jet Tone, fedelei alatt készültek. Míg az első egy kettős történet két ügyetlenkedő szerelmespárról, *Godard* stílusát idézve, a második egy bűnfilm, melyben egy bérgyilkos próbál napirendre térni a társához fűződő érzelmei felett. A noiros hangulatú történetet sokan a *Csángking Expressz* harmadik szegmensének tekintik, ami tökéletesen tartható vélemény, hiszen Wong jellemzően trilógiákban gondolkodik.

Ha már a *Vadító szép napok* a legjobb helyi film címét érdemelte ki, akkor Wong hatalmasat fordított azzal, hogy az 1994-es *Ashes of time* pedig az egyik legnagyobb anyagi bukás. A film forgatása a kínai sivatagban tartott több mint egy évig, ami a helyi viszonyokat tekintve döbbenetesen hosszú. A film műfaját tekintve klasszikus wuhszia, ám a formához társuló tartalom azonnal fölrúgja a képletet, és egy meditatív, érzéki szerelmi történetet kapunk.

Az 1997-es cannes-i filmfesztiválon vetített és a legjobb rendező díját kiérdemlő *Boldog Együttlét* című munkájával érte utol Wongot a nemzetközi elismerés. A film, amelynek lenyűgöző, telített képi világa mellé egy változatos soundtrack társul (tangók, *Frank Zappa*), lényegében egy meleg road movie, ami Buenos Airesben játszódik.

Egy szintén rekordhosszúságúra nyúlt forgatás eredménye a 2000-ben bemutatott *Szerelemre hangolva*. Az eredeti tervek szerint két filmről is szó lett volna a tizenöt hónapnyi készülődés alatt, végeredményben Wong talán legkönnyebben befogadható filmje lett, melyben a vizualitás szerepe sokszor győzedelmeskedik a nyugati értelemben vett narrativitás fölött. A *Szerelemre hangolva* körülbelül harminc egyéb díj és jelölés mellett a cannes-i fesztiválon legjobb színész és legjobb technikai kivitelezés díját vitte el.

Sokáig közkedvelt viccként forgott a szakmában, hogy következő filmjét, a *2046*-ot 2046-ig fogja forgatni a rendező. A bonyolult időszerkesztéssel dolgozó film (sokszoros flashbackek, kitérés a jövőbe) egy science fictionbe oltott melodráma, mely ismét rengeteg díjat söpört be. A film forgatási szüneteiben levezé nyelt *Eros* epizód egyike annak a háromnak, melyre az egyes kontinensek (Amerika, Európa, Ázsia) prominens rendezőit kérték fel. *Steven Soderbergh* humoros hangvétellű pszichiáter sztorija és *Michelangelo Antonioni* vágyképeinek kivetítése mellett Wong története, a *Kéz*, egy szerelmes szabóról szól, aki (természetesen) szebbnél szebb ruhakölteményekkel hódol imádottjának.

A következőkben *Orson Welles* 1947-es filmjét, a *Lady from Shanghai*-t tervezi új interpretálásba foglalni *Norah Jones* és *Nicole Kidman* főszereplésével.

*Fontos még megjegyezni...*

Wong Kar Wai személyében a klasszikus értelemben vett szerzői filmesre ismerhetünk rá, nevéhez általában fix elvárásokkal közelít a néző. Már első filmjében is megvannak bizonyos jelek, amik előremutatnak az olyan filmek felé, mint a *Szerelemre hangolva*, ahol ezen furcsa és különböző technikák harmóniába terelése új minőségi értelmezést ad filmjeinek.

Talán a leginkább szembetűnő, hogy előszeretettel vesz egy adott műfajt alapul a filmjéhez, majd forgatja azt ki teljesen. Ennek a munkamódszernek a tükrében már valamivel érthetőbbé válik, hogy miért ilyen széles műfaji skálán mozognak Wong filmjei. Rögvest az

első filmjébe, ami egy gengsztertörténet, melodramát kever, majd identitás-küldetés filmet forgat az au fei (jampec) műfaj keretein belül. A melodramához való ragaszkodása látványosan érződik a klaszszikus wuhsziaként induló *Ashes of Time*-ben, ugyanakkor a 2046-nál már nehéz eldönteni, hogy sci-fi-be öltött szerelmi történetről beszélünk vagy fordítva.

Wong számára az egyik legfontosabb jelenség az idő. Filmjeiben a kamera rendre elidőzik órák számlapján, a gyorsan változó égbolton, a lassan változó városi környezeten. Ugyanakkor a verbális narrációban is sokszor kiemeltetik az idő szerepe, mint például a *Csángking Express* egyik rendőr főszereplőjénél, aki csak bizonyos szavatosságú konzerveket fogyaszt, remélve, hogy amint elérkezik az adott időponthoz, nemcsak a konzervek, hanem az ő szerelmének szavatossága is lejár. A hatvanas években játszódó *Vadság napjai* elején egy szerelmespár közös történetének elindulásához egy közösen eltöltött percnél, hatvan másodpercnyi kisajátított időn keresztül vezet az út. A 2046 már címében is beszédes, Hongkong Kínához való abszolút visszacsatolását járja körül. Mindezek az eszközök az elveszett, elvesztett pillanatok tematikájának szervező elemei. Wong hősei egy rövid időre megkapják, amit akarnak, de szinte rövest ki is csúszik az a kezeik közül. Ebből jön filmjei hangulatát teljes mértékben meghatározó emlékezésben élés, nosztalgiába burkolódzás, ami mellé már könnyen szegődik a melankólia is.

Hogy hősei ilyen helyzetekbe sodródnak, annak elsődleges oka a bennük munkáló létbizonytalanság, kapcsolataik véletlenszerű szerveződése. Sokszor láthatjuk azt, hogy a nő és a férfi pusztán karnyújtásnyira van egymástól, ám egyikőjük vaksága miatt elveszítik a lehetőséget. Ennek gyönyörű példája a *Csángking Express*-nek az a pillanata, amikor a büfé egyik oldalán Faye, a másik oldalán a rendőr üldögél, és nézik a mellettük elszárguló nagyvárost, aminek képi megvalósítása egyszerre használja a lassítás és a gyorsítás technikáját.

Itt fontos megjegyeznünk, hogy hasonlóképp fontos témája a filmeknek az urbanitás. A világ egyik gazdaságilag leginkább prosperáló, kozmopolitáságában élen járó városa Hongkong, ahol az ember

szinte sosem lehet egyedül. Wong hősei ezzel szemben mindig egyedül vannak, nem lehetnek részei a rohanó és életét biztos léptekkel élő tömegnek. Az ő sorsuk szöges ellentétben áll ezzel.

A Szerelemre hangolva című 2000-es alkotásban talán a leglátványosabb a rendező vonzalma a párhuzamok iránt. Egyszerre költözik egymás mellé két házaspár, de jelen mindkettőből csak az egyik fél van, a férfi és a nő. Történetük szépen lassan összefonódik, de rájönnek, hogy párjaik (akiket sosem látunk a képen, mindig csak a hiányukat érzékeljük) már megelőzték őket, és titkon megcsalják a másikat. Hőseink is megpróbálnának egymáshoz közeledni, de érzik, hogy az már csak párjaik kapcsolatának árnyékában lenne, és csak mímélése lenne a szerelemnek, így számukra megmarad a szerelem hiánya. Az ilyen fajta negatív tükörkép mellett sok egyéb példával találkozunk még a párhuzamosságra, ismétlődő jelenetekben, monológokban.

Filmjeinek talán legfontosabb nem narratív szervezőeleme a zene, olyannyira, hogy ha akarjuk, ennek mentén is könnyedén párokba, trilógiákba tudjuk rendezni őket. Persze elsősorban nem ezt a célt, hanem a karaktereket egyéni történetét szolgálja a sokszor felcsendülő, kifejezetten ízléses és jól összeválogatott soundtrack. Wong hősei adott ismétlődő pillanatokat sokszor szó nélkül, inkább zenekísérettel élnek át, azaz kimondani nem tudják az érzéseiket, inkább megélik őket egy másfajta kommunikációban.

Wong mindemellett szeretettel dekonstruál egy-egy műfajt, majd szereli újra, modernizálja. Persze a zene szerepe nemcsak atmoszférateremtő, hanem identitáskölcsönző is lehet, mint Faye esetében, akinek jelenléte a Csángking Expresszben egy idő után teljesen egybeemosódik a *California Dreaming* dallamaival. Wong határsértő, átlépő hajlaminak egyik legszebb példája pedig az, hogy a filmeket aláfestő zenék jellemzően mandarin nyelvű fordításban szerepelnek (mint a Massive Attack *Karmacomája*), ezzel is nyomatékosítva a kultúrák összemosódását a hongkongi valóságban.

Nem a narratíván belül keresgélve a tipikus Wong-kézjegyeket, először is egy másik névre bukkanunk: *Christopher Doyle*. Korunk

egyik legnagyobb operatőre örök tandemben dolgozik a rendezővel, gondolkodásuk és világlátásuk már olyannyira összesimult, hogy az a hír járja, Doyle akár Wong nélkül is kimehet a forgatásra, úgyis tudja, mit és miként akarna a másik. Doyle letisztult munkamódszereinek köszönhetően nincs a filmekben homályos kép, ám ugyanakkor kerüli az arcok premier plánban való mutatását. Színérzékenysége miatt talán művészeti szabónak is nevezhetnénk, aki a mi látásunktól másképp észleli a dolgokat, mi több, képes azt megmutatni nekünk. Atmoszférateremtő képessége a nyitott tereket is zárttá alakíthatják, illetve fordítva, ezzel teljesen a karakterekhez igazítva a képi világot.

Egy másik körülmény, ami miatt Wongot nem lehet a tipikus hongkongi rendezők közé sorolni, az az, hogy pénzt és időt nem kímélve forgat. Kollegáitól eltérően ő nem szalagmunkás, sőt sokszor művészeti krízisben szenved: van úgy, hogy hónapokig keresi filmje hangulatát hiába, mindent lefényképeztetve, minden lehetséges szögből, aztán egyszer csak elkapja az érzést, és hetek alatt leforgatja a filmet. Mellesleg az első filmjét végleges formájára vágó Patrick Tam segítségével könnyen lehet, hogy nem tudott volna továbblépni.

Ha filmjeiről summázást akarunk mondani, akkor talán első sorban azt kell megjegyezni, hogy nem történet- hanem karaktervezéreltek. Az általunk ismert ok-okozati szerkesztés itt hiányzik, sokkal inkább a szereplők szeszélyei gördítik előre a történetet. Másodsorban pedig a filmek audiovizuális ritmusát kell kiemelni. Ez a fajta filmkészítési elv Nyugaton alig ismert, nemhogy mesterei lennének. Ugyanakkor, bár nyilván csak értesültség hiányában, most mindössze két, hasonló módszerekkel dolgozó távol-keleti rendezőt tudok megemlíteni, az egyik a nálunk is ismert *Kitano Takeshi*, kinek *Bábok* című filmjét nem hinném, hogy be kell mutatnom. A másik rendező a szintén japán *Seijun Suzuki*, aki a hetvenes évek újhullámának éllovasaként vált ismertté és még mai is alkot, nyolcvan évesen. 2003-as filmje, a *Pisztoly opera 3:4-es képarányban* készült, amit a rendező azzal indokolt, hogy véleménye szerint így oszlanak el kellő intenzitással a színek a filmben (a filmben a verbális vonal,

---

azaz a beszéd sokszor csak a képek ritmusának alátámasztója, nem fontos a harmonikus egész szemszögéből). Wong hasonló munkatechnikájának köszönheti azt, hogy filmjeinek vizuális olvasatát sokszor az irodalmi olvasat elé helyezik hibásan, hiszen gyakran futunk insertfeliratokba, belső monológokban gondolkodó szereplőkbe.

Mindezek tükrében kijelenthetjük, hogy Wong Kar Wai filmjei kifejezetten kozmopolita esztétikájúak, átnyúlnak minden lehetséges kulturális határvonalon. Ugyanúgy kölcsönöznek a popkultúrából, mint a globalizmusból és a kolonializmusból. Személyében nem egy filmkészítőre, hanem sokkal inkább egy képköltőre ismerhetünk rá, aki kedves témái (idő, tér, hangulat, izoláció, hiány) kifejezésére bátran fölhasználja az olyan avantgárd filmnyelvi eszközöket, mint az ugróvágás, az elliptikus szerkesztés, a lassítás és a gyorsítás. Sikeresége nem anyagiakban, hanem elismertségben méretik, hiszen első filmjétől eltekintve egyik sem hozta vissza az árát. Mégis folyamatosan alkot, hiszen a nemzetközi filmgyártás, a world cinema egyik legédesebben csengő neve az övé. Hongkongban érdekes módon még személyi kultusza is van, sok fiatal rendező hordja ugyanazt a fajta a napszemüveget és baseballsapkát, mint ő, ám tudják, hogy ugyanezeket a babérokon már nem lehet előrehaladni, Wongból egy van, és ez bőven elég a világnak.

Mikor saját magáról kell beszélnie, csak annyit mond, hogy ő az egyik legsikertelenebb közönségfilmes hazájában. Ez életművét tekintve igaz is, ám nyilvánvaló, hogy éppen ezért van biztos helye a hongkongi filmiparban.

\*\*\*