

Sipos Balázs

AZ ÚJHULLÁMOK HULLÁMZÁSA

SZERKESZTŐI ELŐSZÓ

Dupla számunkat a kortárs film számunkra legfontosabb rendezői, elsősorban a thai Apichatpong Weerasethakul, a belga Chantal Akerman, a francia Olivier Assayas és Claire Denis, a kínai Wang Bing, a portugál Pedro Costa és João Pedro Rodrigues, a Fülöp-szigeteki Lav Diaz, a japán Kiyoshi Kurosawa, az argentin Lucrecia Martel, a maláj származású tajvani Tsai Ming-liang, a brit Ben Rivers, a katalán Albert Serra, valamint Tarr Béla filmjeinek szenteltük. Válogatásunk nem reprezentatív; személyükben nem a kortárs nemzetközi film előőrsét kívánjuk bemutatni – akkor sem, ha a fősodorbeli nemzetközi kánonok mindegyiküket magasra taksálják, alkotásaikat rendre A-kategóriás fesztiválokon mutatják be, többségüket pedig számos szakíró egyazon nemzetközi tendenciába, az úgynevezett *slow cinema* kategóriájába sorolja.¹ Mi azonban nem egy (vélt vagy valós) irányzatról, egyszerűen csak olyan – a 2010-es években készült – filmekről szerettünk volna írni, illetve javasoltuk barátainknak és általunk nagyra tartott íróknak, költőknek, esszéistáknak, hogy írjanak róluk, melyek az elmúlt években megrendítettek és máig kísértének minket, Markója Csilla főszerkesztőt és e sorok íróját. Semmiképp sem szerettünk volna csupán csak filmtörténetet kerekíteni körük, teleshívtatva olyan filmekre tett utalásokkal, melyeket az olvasó vélhetően nem látott; ehelyett egy-egy mű szemléletes leírását és szoros elemzését tűztük ki célul, pusztán a látványra és a hangokra összpontosítva, de ahol szükséges, tárgyalva a történeti kontextust is – és hasonlókra biztattuk szerzőinket is.

Döntésünkben, hogy épp ezekre a művekre fókuszálunk az Enigmában, két ok játszott főszerepet. Az egyik, hogy a választott rendezők munkásságukkal erősen elbizonytalanították a vizuális művészetek hagyományos felosztásait. Ennek felületi megnyilvánulása, hogy sokan közülük újabban mozgóképes múzeumi installációkat is készítenek, néhányuk *filmjeit* galériák állítják ki, másokéit múzeumok finanszírozták, rendelték meg vagy gyártották le.² Ez a fejlemény világosan jelzi, hogy a filmvilág és

¹ A *slow cinema*ról lásd jelen bevezető utolsó lábjegyzetét.

² Legismertebbek a Louvre és a d'Orsay rendelte és finanszírozta Hou Hsiao-Hsien-, Olivier Assayas-, Tsai Ming-liang-, Ange Leccia-filmek. A csiangmaji (Thaiföld) MAIIAM Kortárs Képzőművészeti Múzeum Apichatpong-válogatással nyílt meg 2016-ban (*The Serenity of Madness*), a filmek mellett installációit, grafikáit is kiállították. Ben Rivers több alkotása londoni, Chantal Akermané párizsi galériák birtokában van. Pedro Costának a londoni Tate Modern rendezett retrospektív vetítéssorozatot 2009-ben. Albert Serra készítette a 2015-ös Velencei Biennáléra a katalán pavilon nyitófilmjét (filminstallációját), a szimultán öt képernyőn vetített *Singularityt*, ami már a barcelonai MACBA tulajdona. A New York-i MoMA 2017-ben bemutatót szentelt a Fülöp-szigeteki újhullámnak (*A New Golden Age: Contemporary*

az artworld már korántsem csupán az avantgárdban ér össze – ezek a filmek ugyanis egytől-egyig narratív, ha tetszik, figuratív játékfilmek, vagyis nem alkalmaznak olyan absztrakciós eljárásokat, mint a '60-as, '70-es évek amerikai kísérletei (Warhol, Ken Jacobs, Tony Conrad, Brakhage vagy Bill Viola) vagy a kortárs experimentális film; mozikban, fesztiválokon, és galériákban egyaránt vetítik őket, sok esetben (legális) internetes terjesztési platformokon is elérhetőek.

Elemzéseinkben azonban nem kimondottan erre a fejleményre, hanem a vizuális kultúrtechnikáknak a filmekben megfigyelhető szimbolikus összjátékára koncentráltunk – legyen mégoly jelentőségteljes is a művészeti szférák finánciális, produkciós és disztribúciós összecsúsása, a folyamat elemzéséhez olyan művészetszociológiai és institutionális vonatkozásokat kellett volna érintenünk, melyek szétfeszítették volna a lapszám kereteit.

A tárgyalt filmekre különbözőképp, de kivétel nélkül jellemző az intermedialitás, kiváltképp a festészet, azon belül is a barokk, a manierizmus, a klasszicizmus és a romantika „remedializációja”. Felkért szerzőinkkel együtt igyekszünk megmutatni, hogy Apichatpong, Pedro Costa, Lucrecia Martel, Tsai Ming-liang, Albert Serra alkotásainak első látásra is szembeszökő festőisége nem a merő dekorativitást, hanem a *mozgókép fenomenológiai kapacitásainak kibővítését* célozza. Ezáltal invenciózusan manipulálják filmjeik temporalitását, tágítják figurációs lehetőségeit és mélyítik politikai dimenzióját, továbbá a művészettörténet bizonyos stíluskorszakainak, akár magának a múzeumi kiállítóternek az újrakeretezésére is lehetőséget teremtenek. Gilles Deleuze alapvető filmelméletében az időkép (*l'image-temps*) a modern mozi jellegadó találmánya.³ A kortárs film azonban sokkal inkább álló- és mozgókép egyre ingatagabb határán forog, leleményes kompozícióival a térbeliség és a keretezés esztétikai és politikai potenciáljait aknázza ki, élénk színeivel és részletgazdag textúráival pedig a képfelület haptikus dimenzióját állítja előtérbe – nem az idő „kikristályosításán”, hanem plasztikus téridőtömbök előállításán dolgozik, és ezekben képez és mozgat újszerű figurákat. A médiumköziség pedig nem áll meg a festészetnél: Kiyoshi Kurosawa és Olivier Assayas az új média, Claire Denis és Ben Rivers a filmes archívum, ugyancsak Costa vagy Wang Bing a humán tudományok (szociológia, oral history) technikáit, formáit, anyagát forgatja bele filmjeibe. Mindezekről bőven esik majd szó.

Döntésünk másik oka filmpolitikai. Reményeink szerint sikerül megmutatnunk, hogy bár évtizedek óta temetik, a filmművészet rég volt olyan eleven, sziporkázóan szellemes és találékony, mint mostanában – csak épp nem a szemünk előtt, a Nyugaton vagy itt, a félperiférián, hanem a Távols-Keleten, Délkelet-Ázsiában, a globális Délen éledt újjá. Mivel a későbbiekben tényleg csak magukról a filmekről írunk, ennek a feltámadásnak a történeti háttéréről szükséges még ejteni pár szót.

Philippine Cinema), Lav Diaz öt filmjének a negatívjai pedig immár részét képezik a múzeum kortárs gyűjteményének. A sor folytatható.

³ Lásd: Gilles Deleuze: *Az idő-kép – Film 2.* Ford. Kovács András Bálint. Budapest, 2008 [1985].

A Lincoln Center – a New York-i Filmfesztivál rendezője, az amerikai függetlenfilm és a world cinema legfontosabb amerikai központja – kiadásában kéthavonta megjelenő *Film Comment* magazin, az egykori (mára státuszát veszített) *Cahier du Cinéma* legközelebbi kortárs megfelelője, az előző évezred legvégén számtalan másik hasonló periodikához hasonlóan felmérést rendezett a '90-es évek filmes fejleményeiről. Felhívásuk így szólt: „Emelje ki azt a '90-es évekbeli filmet (tetszőleges országból), mely a legmélyebb benyomást tette Önre, akár minőségénél, akár művészi erejénél, szimbolikus jelentőségénél vagy hatásánál, akár eposzi léptékű silányságánál fogva – a kritériumot Önre bízunk. Tegyen ugyanígy azzal a filmmel, aki, jól-rosszul, de Ön szerint leginkább meghatározta a '90-es évekbeli filmet.”⁴ A gyűjtés jelentőségét szokás szerint a szavazók kiléte adja. Ám attól még, hogy a múlt évtizedek fontosabb filmesztétái és kritikusai, mellettük a nemzetközi fesztiválkör szervezői, nemzeti archívumok vezetői, angol, német, francia és spanyol periodikák szerkesztői és neves rendezők szavaztak, az összkép lehetne érdektelen. Hogy még ma, két évtized távlatából sem az, annak köszönhető, hogy – tudtukon kívül vagy sem – olyan változást detektáltak és dokumentáltak, melynek hordereje csak a háború utáni generációváltáshoz, a modern film születéséhez hasonlítható.

Két összefüggő jelenségben szokás megragadni a XXI. századi filmművészethez intézett kihívást. Az egyik az olcsó rögzítési és könnyű terjesztési technikák (digitális kamera, streaming, torrent) megjelenése. Ahogy az internethez, úgy ezekhez is a „demokratizálódás”, a „decentralizáció”, a nagyobb alkotói és befogadói szabadság (egyfelől a stúdiórendszer vagy az állami mecenatúra, másfelől a központosított mozihálózatok fokozatos eljelentéktelenedésének a) reménye fűződött. A várakozások szerint az új rögzítési médiumok leértékelték volna az írói, rendezői, színészi, operatőri, hangtechnikusi, zeneszerzői, vágói hozzáértést (tehát a szakosodást és kiválasztódást) is, a „jól megcsináltságot” felváltotta volna a korlátlan Do It Yourself (DIY); a gyakran jogi szűrkezónában működő új terjesztési médiumok pedig ízlésközösségek sokaságára aprózták volna fel az üzleti alapú, tehát kockázatkerülő, konformista és populista amerikai stúdiódominancia és nacionalista értékhorizontok közé szorult filmvilágot.

A 2010-es évek végére kimondatlan konszenzusként rögzült a köztudatban, hogy ennek épp az ellenkezője történt. (Ami persze mit sem vont le a mediális váltás által a filmművészethez intézett kihívás erejéből.) Az ok a másik jelenség: a televíziózás úgynevezett legújabb aranykora, a televíziós tartalomszolgáltatásba éppúgy beleértve a quality sorozatokat, mint a „szabadon válogatható”⁵ filmgyűjteményeket vagy a live streamet is. Az olcsó rögzítési és könnyű terjesztési technikákból a jelek szerint főként a tőke profitált; a demokratizálódás délibábja a globális monopolizációnak

⁴ Film Comment's Best of the Nineties Poll: Part One. *Film Comment*, 2000. január-február. Elérhető: <https://www.filmcomment.com/article/film-comments-best-of-the-90s-poll-part-one/>

⁵ Mivel a „fogyasztói szabadság” ideológiája és ellentmondásai az *Enigma* olvasói előtt jól ismertek, egy szatírját szeretnénk ajánlani: David Foster Wallace: *Végtelen tréfa*. Ford. Kemény Lili – Sipos Balázs. Budapest, 2018 [1996]. 424–432.

ágyazott meg. Ma is négy-öt amerikai nagyvállalat uralja az amerikai színteret, mint az 1930-as években, csakhogy már nem kizárólag stúdiók: jelenleg toronymagasan a Disney vezet (2019-ben 33%-os amerikai piaci részesedés), követi a Sony, a Warner és az NBCUniversal (tízegynéhány %-os részesedéssel), mióta azonban a terjesztők, mint a Netflix és az Amazon Prime, tévésorozatok mellett mozifilmeket is gyártanak (világszerte), és a gyártók is, mint a Disney, saját csatornájukon terjesztenek (ugyan-csak világszerte), a leszakadt gyártóstudiók lehetőségtere drasztikusan beszűkült; a terjesztés területén a Netflix piaci részesedése 2020-ban még a Disney részesedésének is csaknem a duplája volt: 32%–18%.⁶ De még csak nem is a nagymúltú hollywoodi stúdióknak a gyártóként is fellépő terjesztőkkel szembeni anyagi- és presztízsvesztesége, hanem a nemzeti filmművészetek ennek folyamányaként történt felszámolása a jelentőségteljes nóvum.

A streamingnek hála, az amerikai gyártók portfóliójuk értékesítésében egyre kevésbé szorulnak a helyi terjesztői hálózatokra, a nem amerikai filmesek azonban nagyon is rászorulnak az online disztribúció kínálta lehetőségekre. Elsősorban ez az elemi aszimmetria okozza „tartalom és forma” (egyfelől: kitüntetett, javasolt, kizárt elbeszélés-, probléma- és karaktertípusok, „ideológiák”, narratívák; másfelől: implicite vagy expliciten előírt beállítások, vágástechnika, hossz, minőség, formátum, „mi a film?”) globális homogenizálódását. Ennek további következménye, hogy az amerikai terjesztők és gyártók (gyakran egy jogi személyben) a világ bármely pontjára leányvállalatot helyezhetnek ki, ahol a reprezentációs kódok ismeretében bedolgozó helyi filmesek maradék idioszinkráziái is kiküszöbölhetők. A homogenizáció fejleményét olyan látszatjelenségek, mint „ egzotikus” (ázsiai-amerikai, japán, tajvani, iráni vagy dél-koreai, esetleg magyar) alkotók amerikai foglalkoztatása vagy az Amerikai Filmakadémia általi díjazása, esetleg az a számszerűségében semmitmondó adat, hogy több film készül és több emberhez is jut el, mint korábban bármikor, a közönség elől leplezhetik ugyan, a filmnyelvi, narratív és politikai egyneműsödés szorosabban tekintve azonban éppoly nyilvánvaló, mint az, hogy az elvileg korlátlan terjesztési lehetőségek nem ízlésközösségek spontán sokasodását segítették elő, hanem olyan – a terjesztőplatformok meghatározta – rubrikákra szűkültek, melyekbe Pekingtől Budapesten át Los Angelesig bármely befogadót és alkotót könnyen beilleszt egy készleges algoritmus.

A *Film Comment* címzettjei azonban nem ezt a fordulatot detektálták és dokumentálták két évtizeddel ezelőtt. Amire ők figyeltek fel, az a filmművészet jövőjét illetően lényegesen több bizakodásra ad okot, és lapszámunk történeti/geopolitikai kontextusa szempontjából is fontosabb.

E sorok írója sosem felejt, mennyire megdöbben, miután buzgón összeszámolta, ki tett a legtöbb megszólaltatottira igazán mély benyomást. Két rendezőt

⁶ Adatok a Wikipédiáról. A képet árnyalja Bollywood és – újabban főként – a kínai filmipar. Ezekre itt nincs mód kitérni, annyit azonban érdemes megjegyeznünk, hogy a kínai mainstream film abban az értelemben nem esztétikai konkurense a hollywoodinak, ahogyan a szovjet film volt a hidegháború alatt; a mainstream kínai filmnyelv tudatosan az amerikaiat másolja.

emeltek ki leggyakrabban a kritikusok, kurátorok, rendezők és esztéták abban az évtizedben, mely mások mellett az amerikai függetlenfilm felívelését, Quentin Tarantino, Paul Thomas Anderson, David Lynch, Steven Soderbergh, Abel Ferrara, Gus Van Sant, a Coen-fivérek, Emir Kusturica, Jane Campion, Lars von Trier, Pedro Almodóvar, Wong Kar-wai, Ang Lee, Takesi Kitano befutását, Martin Scorsese, Steven Spielberg, George Lucas, Clint Eastwood, James Cameron legnagyobb nemzetközi sikereit hozta: az iráni Abbas Kiarostamit (1940–2016) és a tajvani Hou Hsiao-Hsient (1947).

Fontos a nevük, személyük, kézjegyük, de elismerésük túlmutatott rajtuk: az iráni és a tajvani újhullámnak, a '80-as évek közepére beérő tajvani és iráni új filmnek szólt.⁷

A '80-as évek elején sem a leendő iráni, sem a tajvani rendezők nem meríthettek olyan nemzeti filmes hagyományból, mint japán, kínai, francia, olasz, német vagy orosz társaik, akik klasszikus, avantgárd és modern (újhullámos) nemzeti filmes múltat is magukénak tudhattak. Iránnak és Tajvannak ebben az értelemben nem volt hagyománya. Ugyanakkor a korai szakaszában – főként a történeti-szociológiai tisztánlátásnak és a kettős beszédnek a diktatúrák miatti követelménye, a nyersanyaghiány és rossz technológiai felszereltség, valamint a kényszerűen rövid forgatási idő okán – mindkét hullám osztozott bizonyos formajegyekben egymással és latin-amerikai vagy kelet-európai flmesekkel is, így akár a Balázs Béla Stúdió egyes alkotóival: féldokumentarista filmeket forgattak, többnyire amatőrökkel, sok utcai passzázsjelenettel, minimalista történetekkel, nagyban építve az oralitásra, nemzeti film híján a nemzeti irodalomra, képzőművészetre, építészetre, népművészetekre. Hou Hsiao-Hsien és Abbas Kiarostami a '90-es évekre az egykori szükségből erényt és összetéveszthetetlenül sajátos stílust kovácsolt: noha ekkor már mindketten (rela-

⁷ A *Film Comment* eredményének váratlanságát a legjelentősebb díjazók vaksága jelzi. Az Amerikai Filmakadémia nemhogy nem jutalmazta, de még csak nem is jelölte filmjeiket világhírű aranyszoborcskájára, nem csak ebben az évtizedben, de később sem. A három legendás európai fesztivál sem volt sokkal éleslátóbb. (A fent sorolt amerikai, ausztrál, hongkongi rendezőket egytől egyig elhalmozták díjakkal.) A *szomorúság városa* (*City of Sadness*, Hou, 1989, 157') az 1989-es Velencei Filmfesztiválon Arany Oroszlánt nyert, Hou viszont ezután csak cannes-i rendezői díjig jutott, bár többször versenyprogramban volt. ('89-es sikeréhez szokás kötni a tajvani újhullám nemzetközi áttörését. A későbbiekben még két – a második hullámhoz sorolt – tajvani film, Tsai Ming-liangtól az *Éljen a szerelem!* [*Vive l'amour*, 1994, 118'] és Ang Lee-től az *Ellenséges vágyak* [*Lust, Caution*, 2007, 157'] kapott velencei nagydíjat; Arany Pálmát senki.) A tajvani újhullám másik jelentős rendezője, Edward Yang ugyancsak rendezői díjat nyert Cannes-ban a *Családi kötelekekért* (*Yi Yi*, 2000, 173'), Ang Lee pedig berlini Arany Medvét az *Esküvői bankettel* (*The Wedding Banquet*, 1993, 106'), utóbbi viszont kilóg a tajvaniak közül, ugyanis egyedülként Hollywoodba költözött, végül egészen az Oscar-díjig vitte. – Kiarostami egyszeres Arany Pálma-győztes *A cseresznye ízével* (*Taste of Cherry*, 1997, 95'), a *Szelek szárnyán* (*The Wind Will Carry Us*, 1999, 118') pedig nagydíjat kapott a velencei zsűritől; de ezen túl neki sem járt ki olyan diadalmenet, mint a kétezres években az „iráni film első számú exportőrének”, a kétszeres Oscar-díjas Asghar Farhadinak.

tíve) nagy költségvetésű filmeket készítettek, ránézésre ezek is igen puritánnak hatottak, a felületes szemlélő számára nem jellemezte őket a „történetmeselési”, dramaturgiai szigorúság, a „három felvonásos” hollywoodi struktúra, nyugati szemmel ezért amatőrnek is tűnhettek – ebben viszont pontosan azt a neorealizmust, *nouvelle vague*-ot és új Hollywoodot idézték, amit a nyugati filmesek döntő többsége ekkoriban meghaladottnak tekintett. Amikor a *Film Comment* (túlnyomórészt nyugati származású) szavazói mégis őket emelték ki, nem pedig a filmes nagyhatalmak legújabb ígéreteit, egyértelművé tették, hogy a *folytonos fejlődésként értett modern filmművészet korszaka lezárult*. A hagyományok egymásba nyíltak, az idők egymásra torlódtak: Hou Hsiao-Hsien és Edward Yang (1947–2007) úgy idézte a korai Truffaut-t, Tatit, Godard-t vagy Antonionit, Kiarostami Rossellini háború utáni neorealista trilógiáját vagy a mitizáló Pasolinit, hogy mégis valami eltéveszthetetlenül újszerűt, sajátos lokalitást tudott mutatni a nyugatiaknak.

Ezzel pedig láncreakció kezdődött: a modern újhullámok utólagos, posztmodern végighullámozása a világon.

A '90-es évek elején a többi művészeti ághoz hasonlóan a filmvilágban is a félperiféria és az egykori gyarmatok felé fordult az érdeklődés. Itt azonban sokkal dinamikusabb cserefolyamatok indulhattak el, mint az irodalom, a képzőművészet, a zene vagy az építészet területén, hisz a hordozó médium másolhatósága és könnyű szállíthatósága folytán az iráni, tajvani, hongkongi rendezők (és akik a nyomdokaikon haladtak) hozzáférhettek az európai és amerikai művekhez, ahogyan a sajátjaikat is eljuttathatták a nyugatiakhoz – és a '90-es évek végén már azt is fel lehetett ismerni (legalábbis a *Film Comment* szavazóinak feltűnt), hogy a hatásirány is fordulóban van: a hongkongi és iráni újhullám, majd az utánuk érkező „új tajvani film” legjelentősebb alkotóit ekkor már Hollywood vagy Párizs csábította, forgatókönyveiket adaptálta, nyugati rendezők a stílusjegyeiket próbálták koppintani, esztéták pedig az ő filmjeiket, mindenekelőtt Hou és Kiarostami műveit elemezték – kiemelésükben talán az is közrejátszott, hogy alkati és filmesztétikai okokból mindkettőjükbe afféle gurut vetíthetett a nyugati percepció.⁸

⁸ A tajvani újhullám jelentőségére a nyugati akadémiai szférában az elsők között Fredric Jameson figyelt fel, lásd: Remapping Taipei. In: Fredric Jameson: *The Geopolitical Aesthetic. Cinema and Space in the World System*. Indiana, 1992. Az esszé Yang *Terrorizers* (1986, 110') c. filmjét tárgyalja, de lábjegyzetben megemlékezik Houról, mint „az első számú tajvani filmrendezőről”. Az újabb szakirodalomhoz lásd pl.: Guo-Juin Hong: *Taiwan Cinema. A Contested Nation on Screen*. London, 2013. Flannery Wilson: *New Taiwanese Cinema in Focus*. Edinburgh, 2014. Magyarul: Robert Ru-Shou Chen – Stóhr Lóránt: *A kortárs tajvani filmművészet*. Budapest, 2020. A hullám kétezres évekbeli kifulladásáról: *Taiwan Cinema*. Edited by Kuei-fen Chiu et al. London, 2019. Monográfiák: Jean-Michel Frodon: *Hou Hsiao-Hsien*, előszó Olivier Assayas, Párizs, 2005. Antony Fiant – David Vasse: *Le cinéma de Hou Hsiao-hsien. Espaces, temps, sons*. Rennes, 2013. Abbas Kiarostami. *Textes, entretiens, filmographie complét*. Petite bibliothèque des Cahiers du Cinéma. Párizs, 1997. (Ugyanebben a sorozatban több Kiarostami-opusz forgatókönyve is megjelent, melyek Franciaországban a '00-as évek elejétől választható érettségi anyagok.) Mehrnaz Saeed-Vafa – Jonathan Rosenbaum: *Abbas Kiarostami*. Illinois, 2013.

De még egyszer hangsúlyozni kell, hogy a két alkotó nem egyedül tűnt ki. Mindketten valódi (noha a *nouvelle vague*-nál kisebb hatókörű) hullámmal indultak; fellépésük generációs volt. Wang Bing, az ezredfordulós kínai új dokumentarista mozgalom⁹ legbátrabb rendezője is erre utal a *Flowers of Taipei*¹⁰ c. retrospektív dokumentumfilmben: mint mondja, bár a műftfeldolgozás filmes praxisát illetően sokat köszönhet a *Szomorúság városának* vagy a *Szép nyári napnak*,¹¹ számára nem is annyira maguk a művek inspirálók és elgondolkodtatók, hanem az a kollektív munkamódszer, ahogy a tajvaniak dolgoztak: Hou Hsiao-Hsien és Edward Yang vezetésével, ebben is a *nouvelle vague*-ot véve mintának, rendezők, írók, operatőrök, színészek és kritikusok szűk csoportja szoros együttműködésben élt, vitatkozott, vetítéseket szervezett és forgatott, különféle munkaköröket betöltve segédkezett

Jellemzőnek mondható az is, immár kijebb lépve a filmtörténeti diskurzusból, hogy míg Deleuze jóformán szóra sem méltatja a kétkötetes filmelméletét bő évtizeddel megelőző japán újhullámot (csak a klasszikusokról, a francia kultúrában nagy becsben tartott Ozuról, Mizogucsirol és Kurosaváról beszél), addig Jean-Luc Nancy már könyvet szentelt a vele egyidős Kiarostaminak (*L'évidence du film. Abbas Kiarostami*. Brüsszel, 2001.) A kétnyelvű kötet a filozófus 1999–2001 közt írt három cikkét gyűjti egybe, valamint egy kettejük közti beszélgetést is közread.

⁹ Lásd: *The New Chinese Documentary Film Movement. For the Public Record*. Edited by Chris Berry – Xinyu Lu – Lisa Rofel. Hongkong, 2010.

¹⁰ *Flowers of Taipei: Taiwan New Cinema* (Chinlin Hsieh, 2014, 110'). A dokumentumfilmben jelentős kortársak és távoli tisztelők idézik fel, rendezők, kritikusok és társművészek vegyesen (Apichatpongot, Assayast, Jia Zhangkét, Aj Vejvejt, Tsai Ming-liangot és magát Hou Hsiao-Hsient is beleértve – a hullám másik vezéralakja, Edward Yang tragikusán korán, 2007-ben meghalt), a tajvani mozi közelmúltját, magyarázzák a politikai kontextusát és rájuk gyakorolt hatását. (A „*Flowers of Taipei*” Hou *Flowers of Shanghai* [1998, 130'] c. filmjére utal.) Lásd még a „Cinéma de notre temps” tévésorozatba készült *HHH – Un portrait de Hou Hsiao-Hsien* (Assayas, 1999, 90') c. dokumentumfilmet, ahol a már világhírű francia rendező végigjárja címszereplőjével utóbbi fontosabb filmjei – *Boys from Fengkuei* (1983, 99'); *Szomorúság városa*; *The Puppetmaster* (1993, 144'); *Good Men, Good Women* (1995, 108') – forgatási helyszíneit, és a műftfeldolgozási vonatkozásokról beszélteti a tajvani rendezőt, elsősorban Tajvan és Kína súlyosan terhelt viszonyáról. (A *Szomorúság városa* volt az első film, mely a polgárháború végével, a szigetország megalakulásával, a bevándorlással és a Csang Kaj-seki fehérterrorral foglalkozott.)

¹¹ A *Brighter Summer Day* (Yang, 1991, 237'). A film a *Szomorúság városa* burkolt folytatásának is tekinthető: Yang a Tajvanba menekülő kínai kolónia 1950-es, '60-as évekbeli helyzetét mutatja be a gyerekbandák csatározásán és küszködő szülei, nagyszülei sorsán keresztül. (A magyar nézőt egyes jelenetek a *Megáll az időre* [Gothár, 1982, 103'] emlékeztethetik.) Ebben a filmben is megjelenik az amerikai ifjúsági kultúra, és általában igaz, hogy Yang inkább a Tajvant a Nyugathoz fűző köteleket vizsgálta, sokáig a „Nyugatra vándorolni vagy itthon maradni” dilemmáját, illetve az önálló tajvani kultúrának a globálisban való létehetőségeit állítva középpontba (lásd főleg az említett *Terrorizerst* és a *Taipei Storyt* [1985, 119' – főszerepben Hou Hsiao-Hsiennel]), ami azért sem meglepő, mert ő maga, Yang, Amerikában tanult – míg Hou a '90-es években készült filmjeiben inkább Tajvan és Kína XX. századi kapcsolatára koncentrált.

egymás filmjeiben. (A legenda úgy tartja, Hou többször is elzalogosította a házát, saját és barátai filmjeit megfinanszírozandó.) Hasonló kooperáció és markáns esztétikai összetartozás figyelhető meg Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf és Jafar Panahi, az iráni hullám központi alakjainál is a '80-as, '90-es években.¹² Hiába szerepel tehát Hou és Kiarostami neve legtöbbször a *Film Comment* listáján, a kritikusok, kurátorok, rendezők és esztéták voltaképp a tajvani és iráni újhullám ízlésközösségét és kollegiális csoportosulását értékelték; azt pedig, hogy csakugyan filmtörténeti fordulatot detektáltak és dokumentáltak – az Európa-centrikus modern filmművészet széttöredezését, posztmodern szétszóródását a perifériákra –, az azóta eltelt idő igazolta.

Az említettek és bajtársaik a '00-ás években is jelentős műveket készítettek; Hou ma is aktív.¹³ Mi azonban nem ezeket a filmeket tárgyaljuk. Elsősorban azért nem, mert némi magyar szakirodalom ma már elérhető róluk, másodsorban, mert pontosan azt szerettük volna felmérni, hogy életművük miféle hullámokat keltett, hogyan áradt, hullámzott végig – a korábbi sémát követve – olyan országokon, ahol azelőtt nem létezett a hagyományos nagyhatalmakéhoz mérhető jelentőségű nemzeti filmművészet.¹⁴

A tajvaniak nyomában indult a '90-es évek elején a maláj Tsai Ming-liang, az évtized végén Apichatpong Weerasethakul, majd a '00-ás években a délkelet-ázsiai térség másik jelentősebb mozgalma, a Fülöp-szigeteki – az ottani diktatúrában alkotók, a lapszámunkban tárgyalt Lav Diaz mellett Brillante Mendoza, Raya Martín és a különös KHAVN, még mostohább körülmények között, még minimalistább/naturalistább eszköztárral, kisebb stábbal, szerényebb felszereléssel készítik nagyszabású eposzaikat és lidérces analíziseiket történelmi krízisekről, kistílű bűnözőkről és a drogba, nyomorba, prostitúcióba belerokkanó fiatalokról mind a mai napig.¹⁵ És ugyanez a globális Dél többi részén: DIY- vagy low budget filmek forognak, térségenként más és más formai és történeti hangsúlyokkal, eltérő hagyományokból merítve, akár a gyarmati múltat vagy a kortárs politikai-gazdasági válsá-

¹² Az akkor már befutott Kiarostami írta a *Fehér léggömb* (*White Balloon*, Panahi, 1995, 85') forgatókönyvét egykori asszisztensének; Makhmalbaf a Kiarostami nemzetközi áttörését hozó fikciós-dokumentarista *Close-up* (1990, 98') egyik főszereplője volt; mindhármójukra jellemző, hogy rejtett (vagy rejtettnek tűnő) videókamerával utcán, különböző járműveken (autón, motoron) vagy valósnak tűnő szituációkban (pl. egy castingon: *Salam Cinema [Hello Cinema]*, Makhmalbaf, 1995, 75') vagy egy földrengést követő helyreállításon: *Az olajligeten át* (*Through the Olive Trees*, Kiarostami, 1994, 103') forgatnak, látszólag különösebb *mise-en-scène* nélkül.

¹³ Lásd legutóbbi remekművét, a *Gyilkos csapást* (*The Assassin*, Hou, 2015, 105'), ezt a IX. században játszódó, különös wuxia-filmlet, a *Bábmesterben* megkezdett archeológiai vizsgáldások konzekvens folytatását, mely legalább annyira fókuszál a fény-árnyék rebbenékeny játékára, mint Kína történelmére.

¹⁴ Illetve, a francia Claire Denis és Olivier Assayas, a brit Ben Rivers, és kisebb részben a portugál Pedro Costa esetében, azt, hogy a posztgyarmati helyzettel való szembesülés miként kontaminálta a metropolisz erős filmes hagyományát.

¹⁵ A szcénáról lásd: *Philippine New Wave: This Is Not a Film Movement* (KHAVN, 2010, 75').

gokat feldolgozva, mint a portugál és argentin új film legjobbjai (annak, hogy mi csak Costát, Rodriguest és Martelt tárgyaljuk, csupán a helyhiány az oka),¹⁶ akár a posztkommunista állapot kísérteit filmezve, szatirikusan, mint Romániában, vagy brutális kritikával, mint Kínában Wang Bing, Zhao Liang és társaik.

A *Film Comment* felhívására válaszolók nyilvánvalóvá tették, hogy a modern filmművészet még André Bazin megfogalmazta alapkérdése, ti. hogy „Mi a film”, ez az eminensen ontológiai kérdés, okafoyottá vált; a mai kérdés inkább úgy szól, hogy mi mindenre (lehet) való a filmes médium, milyen újszerű figurációk találhatóak fel vele, milyen politikai vagy esztétikai ellenállásra adnak módot szerzte a világon. A kérdések találó megfogalmazása és a válaszok eredetisége számunkra fontosabb volt az itt tárgyalt filmek összeválogatásakor, mint befogadásesztétikailag (vagy, rosszabb esetben, a befogadó pszichológiája felől) vélemezett *lassúságuk*.¹⁷

¹⁶ A *nuevo cine argentino*ról és kontextusáról lásd: *Kino Latino. Latin-amerikai filmrendezőportrék*. Szerk. Árva Márton. Budapest, 2020.

¹⁷ Mivel a nyugati kiadványok ma egész biztosan a *slow cinema* gyűjtőfogalma alatt tárgyalnák ugyanezeket az alkotókat, szeretnék világossá tenni, miért nem használjuk a kifejezést. A *slow cinema* a tízes évek közepétől van forgalomban; a redukált cselekményre, a kevés párbeszédre, a pszichologizó karakterépítésnek, a történetvezetési vagy zsánersémáknak a kerülésére, a hosszú beállítások, plánszekvenciák előnyben részesítésére, a kevés vágásra, a gyakran három-négyórás (vagy hosszabb) játékidőre, az aláfestő zene mellőzésére vonatkozik. Ezek a stílusjegyek, felületesen tekintve és változatos arányokban, csakugyan jellemző választott rendezőink „szubtraktív esztétikájára” – de sorolható még Lisandro Alonso, Sharunas Bartas, Alain Cavalier, Denis Côté, Bruno Dumont, Heinz Emigholz, Nikolaus Geyrhalt, Miguel Gomes, Rita Azevedo Gomes, Joanna Hogg, Roberto Minervini, Mariano Llinás, Cristi Puiu, Carlos Reygadas, Angela Schanelec, Abderrahmane Sissako, Alekszandr Szokurov, Agnès Varda vagy Jia Zhangke neve is (és a sor folytatható), a ’00-as évek magyar filmművészetéből pedig a Buharovok, Fliegaufer Benedek, Kocsis Ágnes, Mundruczó Kornél, Hajdu Szabolcs – egyesek a *mumblecore* nevű New York-i irányzatot is *slow cinema* néven tekintik. És a párhuzamok nem állnak meg a diegetikus szinten, hanem a gyártási praxisra is kiterjednek. Sokuk amatőrökkel forgat (akik nem ritkán saját nevükön szerepelnek), eredeti helyszínen, olykor szereplők otthonában vagy a természetben, afféle „őseredeti” vagy „mitikus” tájakon, sivatagokban, dzsungelben, tengerpartokon és bérceken, épített díszletet nem használva, kis stábbal és alacsony költségvetéssel. Az említettek közül többen is lemondanak a hagyományosan értett szerzőiségről, mégpedig két módon: úgy, hogy a szereplőket is részesítik benne (nem csupán előre megírt történetek improvizatív előadására bízva őket, hanem magát a forgatást és a szüzsét is életvitelük esetlegességeinek rendelve alá), vagy pedig úgy, hogy – az *autofiction* irodalmi műfajához hasonlóan – saját életüket vagy annak elbeszélését teszik meg tulajdonképpeni cselekménynek. Mindez persze erősen elbizonytalanítja dokumentum- és játékfilm klasszikus elválasztását is. (Az eddigiekhez lásd: Antony Fiant: *Pour un cinéma contemporain soustractif*. Párizs, 2014.) – Három okból döntöttünk a kifejezés mellőzése mellett. Egyrészt mert nem szeretnénk egy itthon kevésbé ismert *vonal* követőként feltüntetni a tárgyalt rendezőket, ha egyszer ők maguk nem használják vagy egyenesen elutasítják a címkét. Másrészt mert épp azt tartjuk figyelemre méltónak bennük, hogy egymástól földrajzi és kulturális értelemben is igen távol élve, egész másfajta filmtörténeti hagyományok útján jutottak hasonló filmes praxishoz és alkotói etikához – személyes

Mindenütt van miért gyászolni, kivált az egykori gyarmatokon, diktatúrákból éledező vagy azokba visszahanyatló országokban; hívószavunk ezért a *kísértet*, vezérfonalunk a *fantomszál*.

A dupla szám első részében egy figurativitással foglalkozó tanulmányt közlünk Nicole Brenez francia filmtörténészről, mely hasznos fogalmakat kínál a nempszichologizáló, nem történetközpontú filmanalízishez. Ehhez a szöveghez hosszabb – „nyolckezes” – függelékét írtunk, Kemény Lili filmrendezővel, Perczel Júlia művészettörténéssel és Szabó Marcell költővel, későbbi alkotások mentén továbbgondolva Brenez 1998-as tipológiáját, azon belül is elsősorban a *fantomot* és különböző figurációit. Szerettük volna bemutatni, hogy *per definitionem* megfoghatatlan, a filmelméletet legkésőbb a század közepétől domináló alakja a posztgyarmati hullámok és a hullámoktól érintett metropoliszok emblemikus alkotásaiban is figyelemre méltó gyakorisággal tér vissza, persze változékony megtestesülésekben. Közös vizsgálódásunk elmélyítéseként is olvasható Kemény Lili önálló tanulmánya Apichatpong legutóbbi jelentősebb művéről, a *Ragyogó nekropoliszról*. Az eszkatologikus beszédmód temetethetlenségéről és meggyászolhatatlanságáról szól a fő- és vendégszerkesztő közös szövege – a 8 órás Lav Diaz-film, a *Melancholia* összefüggésében Tarr Béla *Sátántangójáról*, a Netflix-kultúra, az újhullámok és a kortárs magyar film veszedelmes viszonyairól folytatott magánlevelezése –, amelyet két részben adunk közre, Földényi F. László Lav Diazról szóló esszéje kíséretében. És fantomokról beszél Chantal Akerman és a saját halottjain keresztül Fekete Ádám, a japán horror gyermekfiguráin keresztül Bartók Imre, Ben Rivers túlvilági tájain át Lichter Péter, akárcsak a Friedrich Kittler német médiateoretikus megíratlan filmelméletét a nyomokból rekonstruáló Smid Róbert is – utóbbié a lapszám egyetlen szövege, mely a filmesztétika hagyományos keretein kívülről közelíti a mozit; mivel a médiaelmélet egyre fontosabb szerepet tölt be a humántudományokon belül, és mert a filmelmélet és a filmes gyakorlat is mind gyakrabban csap át a területére, elengedhetetlennek tűnt egy ilyen nézőpontot is bevonnunk a közös gondolkodásba.

Külön blokkot szentelünk Tsai Ming-liangnak, ez nyitja meg a második részt. Itt olvasható Nádas Péter minuciózus elemzése a *Days*ről, valamint Marno János és fia, a Berkeley-n irodalmat és költészetelméletet tanító Marno Dávid levelezése *A lyuk* és a *Hány óra van odaát?* c. filmekről. A duplaszám második részének második fele Pedro Costa alkotói praxisára fókuszál. Tanulmányt közlünk Jacques Rancière francia esztétától, aki a portugál rendező életművének politikai olvasatát nyújtja;

kánonjuk és szemléletük különbségeit ugyancsak semlegesítené a fogalom alatti totalizáció. Harmadszor pedig, mert határozottan ellenezzük erős politikai jelentéssel töltött filmjeik amolyan kontemplációs vagy meditációs segédeszközként való instrumentalizálását, akkor is, ha az állítólagos „lassúságban” sokan a „gyors” hollywoodi filmnek vagy a „rohanó mindennapoknak” való „ellenállás” lehetőségét látják. (A slow cinema nemzetközi szakirodalmából és rendezői monográfiákból hasznos gyűjtés: <https://theartsofslowcinema.com/bibliography/>. A magyar „nemfikciós film” elmúlt húsz évről lásd: Stóhr Lóránt: *Személyesség, jelenlét, narrativitás. Paradigmaváltás a kortárs magyar dokumentumfilmben*. Budapest, 2019.)

magától Costától egy előadása leírátat publikáljuk, amelyben a függetlenfilmzés általunk ismert legradikálisabb etikáját vázolja, továbbá szöveges részletet – egy „levelet” – *Előre, ifjúság!* c. filmjéből; magát az egységet a vendégszerkesztő a *Horse Money*ről és a filmes igazságtételről szóló tanulmánya zárja. A lapszám végére Jonathan Rosenbaum cikkét helyeztük, melyben az amerikai filmkritikus első kézből számol be Tarr Béla szarajevói filmakadémiájának, a néhai film.factorynak a sajátos oktatási módszeréről és mindennapjairól; fontosnak tartottuk, hogy szóba kerüljön ez az immár megszűnt alternatív műhely is, melyhez működésekor sok reményt fűztünk. Szócs Petra és Markója Csilla kísérteties fényképei, fotóesszéi ágyaznak meg az elemzéseknek; közöttük Korpa Tamás, Köröszts Gergő, Marno János és Mezei Gábor ugyancsak filmek hívására született verseit olvashatják.



1. Képkocka Apichatpong Weerasethakul: Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives (Boonmee bácsi, aki képes visszaemlékezni korábbi életeire) című filmjéből, 2010. © Strand Releasing

2021. április 29.