

Markója Csilla

## A KÍSÉRTETIES ESZTÉTIKÁJA

SZELLEMEK-KÉPEK TSAI MING-LIANG ÉS APICHPONG WEERASETHAKUL MŰVÉSZETÉBEN 1.<sup>1</sup>

Tsai Ming-liang filmjében, a *Nem akarok egyedül aludni*<sup>2</sup> van egy jellegzetes tárgy, egy filléres, ledes, optikai szálás színváltós lámpa, ami fluktuálva világít szivárványszínekben, parányi fényzőkókút, rezgő bóbíta, egy lámpa, amit nem vennék meg, de amit a boltokban mindig gyermeki örömmel bámulok, egészen belefeledkezve a neonszínek villódzásába, a finom, irizáló fénypermetbe. A film névtelen főszereplője, akit Tsai kedves színésze, Lee Kang-sheng játszik, s akinek a filmben gyakorlatilag semmije sincsen, vesz egy ilyen lámpát a pincérnő szerelmének, aki a kómában fekvő Másik Énjét ápolja. Gyógyító lámpa, a lelket gyógyítja. A lámpa majd a film zárójelenetében tűnik fel újra, a szerelmesek az elhagyott építkezés sötét vizein úszó matracutaját kíséri színes szíromzuhatagként, amit a halottak után dobnak. Mintha innen úszna át, vándorló, mutálódó intertextuális motívumként a Tsainál 17 évvel fiatalabb thai rendező, Apichatpong Weerasethakul talán legnagyobb szerűbb filmjébe, a 2015-ös *Ragyogó nekropolisz*<sup>3</sup>ba, hogy ott színterápiás fénycsövekké változzon (azaz másképp térjen vissza). (1. kép) Meglehet, csak egy közös vonzalomról van szó olyan tárgyak iránt, melyek az ázsiai filmekben amúgyis gyakran felbukkannak, de a két film között más kísérteties analógiák is adódnak. Apichatpong-nak épp úgy, ahogy Tsai Ming-liang-nak, van egy fétisszínésze: esetében egy nála idősebb, mozgásában korlátozott nő. Jenjira Pongpas nem csupán játszik minden filmjében, de van, hogy csak úgy stábotagként, tanácsadóként el is kíséri a rendezőt egy-egy projektre, ők is alkotótársak, mint Lee Kang-sheng és Tsai Ming-liang.<sup>4</sup> A filmben a thai monarchikus múlt, egy palotára és temetőre épült, iskolából kórházzá alakított intézményben fiatal katonákat ápolnak, akik valamiféle álomkór-járvány (egy másik epidémia, vö. Tsai Ming-liang *A lyuk* című filmjével) áldozatául esve, csak rövid időkre, alkalmilag ébrednek fel. Ők is kórházi ágyakban fekszenek, őket is katéteres zacskók és csövek tartják életben, és a film végén itt is felmerül a kérdés: ki álmodik kit, ki kinek az álmában, fantáziájában szerepel. Jenjira látható magányosan a film végén a feltúrt kórházudvaron, a valódi emberi kommunikáció csatornáit helyett egy kábeltévé üvegszálás kommunikációs vezetékének gödreit ássák ki épp, s a kiforgatott múlt törmelékei fölött halottlátó, merev, üveges szemmel emlékezik, vagy képzelődik első szerelméről, aki az egyik alvó fiatal katona

<sup>1</sup> A szerző az ELKH BTK MI tudományos főmunkatársa.

<sup>2</sup> *Hei yan quan (I don't want to sleep alone)*, Tsai Ming-liang, 2006, 115'

<sup>3</sup> *Rak ti Khon Kaen (Cemetery of Slendour)*, Apichatpong Weerasethakul, 2015, 122'

<sup>4</sup> Ehhez ld. még jelen számunkban Kemény Lili elemzését Apichatpong *Ragyogó nekropolisz*járól.



1. Apichatpong Weerasethakul a *Ragyogó nekropolisz* forgatásán, a színterápiás fénycsövek és az álmókórában fekvő fiatal katonák között, 2015.

© Kick the Machine Films

korpuszában kísérti. *Éberálm* a kulcsszó mindehhez, a mindent átjáró szó Apichatpong művészetében. A kísértetekhez mind Tsainál, mind Apichatpongnál az út egy örökös harmadik (vö. *Nem akarok nélküled aludni, Éljen a szerelem, Blissfully Yours*, etc.), egy lány testén át vezet: a filmben szereplő médium, közvetítő segítségével Jenjira egy olyan sokdimenziós térképben (mint téridő-kontinuumban) mozog, amiben ez az összetett, szimbolikus intézmény a múltjával és a rétegeivel tulajdonképpen a jungi értelemben vett kollektív tudatalanunkat testesíti meg, s ennek köreit járjuk lélekkísérőnkkel: egyben megmerítkezünk Apichatpong szűkebb hazája, Iszán és Khon Kaen város mitikus és történelmi múltjában. (2. kép)

„Tsai Ming-liang: *Kóbor kutyák*. A film az otthonról. Láthatatlan fantomoktól hemzseg. Sírtam.” – írta ki a Twitterre Apichatpong<sup>5</sup> Tsai 2013-as, immár a transzmediális művészetek felé forduló filmje kapcsán, aminek az egyes szegmensei múzeumi tárgyakká váltak különböző, például növényzetet szimuláló installációkban. (3. kép) „Úgy gondolom, hogy a *Kóbor kutyák* múzeumi változata a film felszabadítása” – mondta Tsai Ming-liang. „Mozi nélkül nincsenek fix hosszúságok, nincs popcorn, nincs süppedős moziszek, nincs temperált hőmérséklet, nincsenek történetuszálak, nincsenek filmkategoríák, nincs előadás... Minden egyes felvétel, legyen az 3 perces, 10 perces vagy akár félórás, önmagában is filmnek tekinthető. Ezért a *Kóbor kutyák* a múzeumi térben egyszerre rövidfilmek gyűjteménye és egyetlen összefüggő film.”<sup>6</sup>

<sup>5</sup> May Adol Ingawanij - David Teh: ‘Only light and memory’: the permeable cinema of Apichatpong Weerasethakul. *Seismopolite*, 2011. december 10. <https://www.seismopolite.com/only-light-and-memory-the-permeable-cinema-of-apichatpong-weerasethakul>

<sup>6</sup> A kiállítás kurátora maga a rendező volt. A Guangdong Times Museum sajtóanyaga alapján írt szignólatlan cikkből (2015) idéztem:



2. Jelenet a *Ragyogó nekropoliszból*, Jenjira Pongpas színésznő és a fiatal, alvó katona, akinek önkéntes ápolására vállalkozik a filmben, 2015.

© Kick the Machine Films

Noha a *Kóbor kutyák* helyszíne, egy romos tajpeji ház talált tárgy, a festőien feketére kiégett, helyre nem állított felső szintje Tsait már szinte képzőművészeti gesztusokra inspirálta: az enteriőröket, a csempéig bezárólag már hozzáfestette, hozzádízajnlta a házhoz, az Escher-képekre hajazó lépcsők, a Lynch filmjeire emlékeztető átjárható falak, eltolható térelválasztók, a Hokusai metszeteinek merész átlóit idéző képszerkesztések egyre piktorialisabbá, ugyanakkor szerkezetesebbé teszik a film autonóm, sokkal inkább a vizuális nyelvre, mint a narratívára fókuszáló világát: a *Kóbor kutyák* minden snittje, képkockája egy képzőművészeti alkotás komprimáltságával és szerkesztettségével rendelkezik, és Tsai bevallása szerint annak is lett szánva. Nádas Péter ír a *Napok*<sup>7</sup> kapcsán a Hokusai-párhuzamról, ami a térszerkesztésben, a vadul elvágott kompozíciókban, az előtér-háttér viszonyában, illetve a jellegzetes kék szín használatában is feltűnik.<sup>8</sup> Apichatpongnak is megvannak a maga jelentéstelített színei, türkiz függönyök, fénycsövek, égszínkék takarók és rózsaszín moszkítóhálók formájában: a színszimbolika a buddhizmust, a szerzetesek tájegységként változó ruhadarabjainak színeit is idézi olykor, vad pirosak, sáfrányszínek, sárgák.<sup>9</sup> Ismert Hokusairól egy történet, miszerint egy rajzversenyen a sógun előtt kékre festett egy papírt és rákergetett egy pirosra festett lábú csirkét. Az elkészült képről azt mondta a császárnak, hogy ez a folyót ábrázolja,

[http://www.randian-online.com/np\\_event/tsai-ming-liang-stray-dogs-at-the-museum/](http://www.randian-online.com/np_event/tsai-ming-liang-stray-dogs-at-the-museum/)

<sup>7</sup> Rizsi, (*Days*), 2016, 112'

<sup>8</sup> Ld. Nádas Péter Szoros követésben című esszéjét az *Enigma* 105. számában.

<sup>9</sup> A buddhista szerzetesek földrajzi egységként változó ruhájáról, és a ruhák színszimbolikájáról, vö. pl. itt: <https://hu.ferit.com/a-buddha-ruhaja-2/>



3. Tsai Ming-liang *Kóbor kutyák* filmje mint mozgóképes installáció a Velencei Biennálén, 2007.

amibe ősszel a szent juhar vörös levelei hullanak. Ezzel Hokusai némileg megelőzte Yves Kleint, akinek kék testlenyomat képei szintén spontaneitást tükröznek. Yves Klein történetesen a japán judo egy válfaját művelte felsőfokon, és kék festményeit előszeretettel hasonlította a keleti kalligráfiához. A Hokusai-történettel hirtelen érthetővé vált a színes lavórok és műanyag hulladékok által létrehozott földalatti káosz festőisége. Mert olyan a masszór fiú környezete a maga pompázatos esetlegességében, mint a mester kék akvarelljén végigfutó piros csirkelábnym. A *Kóbor kutyák a múzeumban*-kiállításokban<sup>10</sup> a film egyes mozgóképei múzeumi terekbe kerültek, például olyan domborzatot imitáló, tapasztott falakra vetítve, amiken Lee arca konkrét tájként jelent meg, földtani képződményként: földcsuszamlások és magaslati pontok dinamikusan változó rendszereként, a tájfilm fogalmát interaktív installációvá bővítve, hiszen bárki beléphet a kiterjesztett képbe, átalakítva így a jelenet tektonikáját, egész pszichés geológiáját. (4. kép)

A gyerekként thai kísértethistóriáért, amerikai sci-fikért és az E. T.-ért lelkesedő Apichatpong az első nagyjátékfilmjétől kezdődően fordul rá az útra, melyen a Tsai Ming-liang féle szociálisan érzékeny, erősen freudiánus, az archetípusokat pátoszformákba forgató, animáló érintkezés-parabolákat, a *pszichikust* és a *szociálisat*, a jungi *mitikus* és a *történelmi* dimenzióival kiegészítve teszi egyre rétegzettebbé. A

<sup>10</sup> Pl. *Stray Dogs at the Museum*, Tsai Ming-liang, Guangdong Times Museum, 2015.



4. Filmrészletek Lee Kang-sheng arcával a Tsai Ming-liang *Kóbor kutyák* installációból, a Velencei Biennálén, 2007.

pátoszforma warburgi fogalma itt azt jelenti, hogy mivel a szereplők non-verbális módon, főképp metakommunikációval érintkeznek, a pszichikus vagy archetípusos tartalmak valamiképpen mozgásplasztikákként jelennek meg, például az ápolás, a kuporgás, a megadó, a melankolikus, a négykézláb kúszó-mászó, a föléhajló, a melléfekvő, a vágyat kifejező gesztusok figurativitásaként, tehát a fizikai és lelki elmozdulásokat Tsai patetikus energiák kinetikus szobraiként jeleníti meg. Apichatpong ezeket a pátoszformákból összeálló mozgásplasztikákat mint ellen-történeteket elmélyíti, ugyanakkor megfosztja a didaktikus doxáktól – mintegy szétbontja a saját prizmájával a Tsai-meséket, a Tsai-parabolákat az egyes színeikre, s azokkal kezd festeni, újrakomponálni. Tsai a „néma” filmjeivel erős kijelentéseket tesz, míg Apichatpong már az első művével, a *Mysterious Object at Noon*<sup>11</sup> elindul az erős kijelentések relativizálásának útján. Hazatérve Chicagóból hirdetést ad fel, s tíz önkéntessel bejárja Iszán dzsungelait, s embereket szólít le, kér meg, hogy folytassanak egy megadott történetet, szétírva, szétbeszélgetve az értelmezés emígy ellehetetlenülő tárgyát, magát a narratívát. A radikális gesztusról ezt mondja a *Blissfully Yours*<sup>12</sup> bemutatóján: „Nem hiszem, hogy meghúzható volna a valóság és a fikció közti határvonal. Nem hiszem, hogy létezik „non-fiction”, hiszen attól a pillanattól

<sup>11</sup> *Dokfa nai meuman (Mysterious Object at Noon)*, Apichatpong, 2000, 89'

<sup>12</sup> *Sud sanaeha (Blissfully Yours)*, Apichatpong, 2002, 125'



5. Boonmee bácsi és halott felesége szelleme az asztalnál Apichatpong Weerasethakul filmjében, 2010. © Kick the Machine Films

kezdve, hogy egy adott pontra leteszed a kamerát, a filmcsinálás merőben szubjektív. Nem hiszek a dokumentarizmusban sem, hiszen a reprezentált valóság ebben az értelemben mindig illúzió.”<sup>13</sup>

***Boonmee bácsi, aki vissza tudott emlékezni korábbi életeire (Loong bonmee raluek chat, Apichatpong Weerasethakul, 2010, 114’).*** Boonmee bácsi haldoklik. Jen, a sógornője meglátogatja. A laoszi vendégmunkás házi vesedialízist végez neki. Összegyűlik vacsorázni a kis család. Váratlanul megjelenik egy igazi kísértet, Jen nővére, Boonmee felesége, Huay, és így szól: „már nem érzem az időt”. (5. kép) Aztán megjelenik Boonsong, Boonmee fia is majomszellemként. Elmeséli, hogy amikor anyja Pentax gépével fotografálni tanult, előhívás közben észrevett az emulzió egy alig azonosítható valamit, egy feltehetően majomszellemet. Megszállottan üldözőbe vette, újra le akarta fényképezni. Képtelen volt visszatalálni a hétköznapokba, csak üldözte, üldözte a kísértetet, akit egyetlen alkalommal véletlenül és váratlanul elkapott, megörökített, olyan időpillanatban exponálva, aminek nem lett volna szabad léteznie. Aztán rátalált a majomszellemekre, és maga is átváltozott.

Boonmee végrendelkezik. Jen mindig azt mondja, hogy egyhelyben akar maradni. Azán mégis mindig mozgásban van. Boonmee azt szeretné, ha Jen a házban, a méhészet közelében maradna. Hogyan várhatod el, hogy itt éljek, a szellemekkel és

<sup>13</sup> Apichatpong Weerasethakul, Walker Dialogue with Chuck Stevens. 2004. <https://www.youtube.com/watch?v=tPwSjBYTpXQ>



6. A hercegnő Apichatpong Weerasethakul: *Boonmee bácsi, aki képes volt visszaemlékezni előző életeire* című filmjében, 2015. © Kick the Machine Films

a bevándorló laoszi munkásokkal, kérdi Jen. Halálom után, válaszolja Boonmee, megtalálom a módját, hogy segítsék neked. Jen kételkedik. „Az, hogy itt laksz, nem jelenti, hogy itt ragadtál”, mondja Boonmee. „Van itt egy templom 30 percre. Ott megtanulhatsz meditálni. Mihelyst elsajátítottad, oda utazol, ahova akarsz.” Az itteni türkiz függönyök és fénycsövek megelőlegezik a *Nekropolisz* világát. Jenjira eltapossa a rovarokat, a rovarháló alatt tátott szájjal elalszik: egy halottra emlékeztet, vagy egy kómában fekvőre (vö. Tsai Ming-liang: *Nem akarok egyedül aludni* című filmjével) közben a halott nővére meglevenedett kísértete nézi.

Másnap kimennek a gyümölcsfa-ültetvényre. Boonmee fekszik a méhészkunyhóban és Jennel beszélget. Mese kezdődik, hercegnőt visznek hordszékkal. Az elfátylazzott nő megsimogatja a hordszéket cipelő fiatal férfi fejét és karját. Erdei vízeséshez érünk, ahol a hercegnő leveszi a fátylát. Kiderül, hogy öreg. A saját tükröképét nézi, ami fiatalnak mutatja. A hercegnő illúzióknak nevezi a tükröképet, ahogy fiatal szolgálja szerelmét is, aki válaszképp megcsókolja. A hercegnő ellöki. „Nem néztél rám”, mondja, „azt a nőt csókoltad, akit a víztükörben láttál, igaz?” A fiú nem felel, a hercegnő elzavarja, majd a tó partján zokogni kezd. (6. kép) „Ne pazarold a könnyeidet”, mondja egy hang. „Azóta figyelek, mióta megtisztelted ezt a helyet.” Egy hal, egy harcsa beszél. Győzködi a hercegnőt, hogy igenis szép. „Ki vagy te?”, kérdi a hercegnő. Szellem?”. „Nem, én egy harcsa vagyok.” „Te hoztad

létre a tükörképet, ugye?” „Igen, de a te segítségével.” A Harcsaszellem emlékeztünkbe idézheti a másik harcsabajszú, de fehér halszellemet Tsai *Hány óra van odaát?* című filmjéből. Nem Apichatpong, hanem Tsai Ming-liang nyilatkozta a *Reverse Shot*nak, amikor legkorábbi filmélményeiről faggatták: „Talán egy emlék hároméves koromból? Ez egy sanghaji produkció volt, A ponty szelleme (*Li yu jing*, Hok-Sing Wong, 1958). A film egyik képén a pontyszellem - gyönyörű nővé alakulva - kiemelkedik egy kerti tóból; a színek olyan élénkek voltak, mintha a szemem előtt festették volna. A természetfeletti témájú bollywoodi filmek is elvarázoltak (különösen a hindi majomisten Hanumánt ábrázoló filmek).”<sup>14</sup> A thai hiedelemvilágot idéző mesebetét a film közepén véget ér. Az Apichatpongra jellemző, finoman mellérendelő szerkezetben nem teljesen egyértelmű, ezt a Boonmee-szál valamiféle kiegészítő értelmezéseként kell-e felfognunk, vagy a haldokló elméjében járunk. A narratíván belül hirtelen egy másik dimenziót nyit meg, kézen fogva lehúzza egy másik, egy archetipikus rétegébe az emlékezésnek, ahol szellemek járnak-kelnek, s olyan dolgok történnek, amikre nincs racionális magyarázat. Boonmee bácsi a családjával utolsó útjára indul a dzsungelben. Életére visszaemlékezve csak azt bánja, hogy kommunistákat és állatokat ölt. Jen nem haragszik, szelíd, megbocsátó, megértő. Egy thai barlangba érnek, ami anyaméhként öleli őket körül. Ezek a szent helynek tartott barlangok ma turisták kedvelt célpontjai, például a Railay-öböl barlangjának látogatói Phra Nang hercegnő szellemének kedveskednek odahordott pénisz-szobrokkal. Reggelre Boonmee meghal, a család a temetést szervezi, Tong szerzetesnek állna, de magányosnak érzi magát a színes moszkítóháló ketrecében és inkább a családhoz siet a hotelszobába, ahol a tévé véres politikai eseményt közvetít. A fiú a film egyik utolsó jelenetében váratlanul kilép magából, és szellemképként megkettőződik. A film időfelfogása már-már bergsoni, a jelent a jövő és a múlt közötti határként fogja fel, és arra mutat, hogy valójában egyedül a múltat észlelhetjük, hiszen a jelen nem más, mint a múlt láthatatlan előnyomulása a jövőbe.

A kísértetet a szellemtől, mondja Derrida, az „érzékeletti érzékiség” („sensibilité insensible”) különbözteti meg.<sup>15</sup> „A kísértet, mint a neve is jelzi (spectres, ami a *spektrum* szó visszatérése, a fordító lábjegyzete) egy bizonyos láthatóság frekvenciája. Csakhogy egy láthatatlan láthatóságáé. A kísértet is többek közt az, amit elképzelünk, amit látni vélünk és amit kivetítünk egy képzeletbeli képernyőre, amelyen nem látszik semmi. Néha még maga a képernyő sem látható, miközben alapjában véve valamennyi képernyőt is az eltűnő előtűnés struktúrájával jellemezhetünk. És ezért van az, hogy szemünket le sem hunyva lessük a visszatérést.”<sup>16</sup> A kísértet ezen a ponton kerül összefüggésbe az emlékezéssel és a múlttal, ami Apichatpong legfontosabb témája: „Egy kísértet megjelenni látszik egy látogatás alkalmával. Megjeleníti

<sup>14</sup> Nick Pinkerton: A More Beautiful Life: An Interview with Tsai Ming-liang. *Reverse Shot*, 2015. ápr.17. [http://www.reverseshot.org/interviews/entry/2043/tsaimingliang\\_interview\\_2015](http://www.reverseshot.org/interviews/entry/2043/tsaimingliang_interview_2015)

<sup>15</sup> Jacques Derrida: *Marx kísértetei*. Ford. Boros János et al. Pécs, 1995. 17. (Az eredetiben.)

<sup>16</sup> Derrida 1995. i. m. 111. A fordítást módosítottam.



a megjelenést, de önmaga nincs jelen hús és vér valójában. A kísértetnek ez a jelenem-léte arra késztet, hogy megvizsgáljuk idejét és történelmét, időbeliségének és történetiségének egyediségét.”<sup>17</sup> Derrida a gyászt Freud kategóriái mentén köti össze a kísértettel: „A gyász mindig egy lelki sérülést követ.” Freud közismert feltételezése szerint a centrált európai szubjektum nárcizmusát három nagy trauma érte, melyeket három úttörő felfedezéstől szenvedett el. 1. A kozmológiától (nem a Föld a Világegyetem közepe), 2. Az evolúcióból (az ember a majom leszármazottja), 3. A pszichoanalízistől (az Én nem úr a saját házában). Derrida ezekhez fűz egy negyedik traumát, amely szerinte magába foglalja az összes többi: „a huszadik század a Föld, a geopolitika techno-tudományos és tényleges decentralálásának évszázada volt: lezajlott az *anthroposz* ontoteológiai önazonosságának vagy genetikai jellemzőinek decentralálása, az *ego cogito* decentralálása – és magáé a nárcizmusé, amelynek apóriái, röviden szólva, és megannyi hivatkozást megtakarítva, kifejezetten a dekonstrukció tárgyát képezik.”<sup>18</sup> Tsai kísérteteit jellemzően az evolúcióból és a pszichoanalízis okozta traumák hívják elő, Apichatpongéi pedig tekinthetők a kozmológia és a(z) automatikus dekonstrukció traumái megtestesítőinek. „A kísértetnek több ideje van. Egy kísértet sajátossága – ha van bármi sajátossága – nem más, mint hogy visszatértekor nem tudni, hogy egy elmúlt vagy egy eljövendő életről tanúskodik-e; ugyanis a visszajáró lelkek jelezhetik egy beígért majdani élőlény kísértetének a visszatérését is. A rossz időzítés az egyidejűség eredendő megbomlása.”<sup>19</sup>

**A Levél Boonmee bácsinak és a Primitív vizuális művészeti projekt és installáció. (Apichatpong, A Letter To Uncle Boonmee, 17', Primitive, 2009-10).** „Lassan körbepásztázó kamera faházikók belsejét veszi egy faluban. Az összes faház üres, egy kivételével, amelyben egy csapat fiatal katona lakik. Épp felássák a földet. Nem világos, temetnek-e vagy exhumálnak. Három fiatal férfihang hallatszik. Egy Boonmee nevű férfinak írt levelet ismételtetnek: memorizálni próbálják, mintha előadásra készülnének. A levél egy Nabua nevű faluról tudósít, ahol a lakosok elhagyták az otthonukat. Az ajtókon és az ablakokon át besüvít a szél, rovarrajokat fúj a házikókba. Leszáll az este. A rovarok szétszélednek, a férfiak elhallgatnak.”

Az alkotás honlapján Apichatpong maga írja le ezekkel a szavakkal (angolul) a *Boonmee bácsi* nagyjátékfilmhez kapcsolódó rövidfilm-sorozat és installáció transzmediális művészeti projektjét. *A Letter to Uncle Boonmee* rövidfilm a több platformon futó *Primitive* projekt része, ami, ugyancsak Apichatpong szavaival, emlékezés és kihalás (extinction) fogalmi köré szerveződik. A nagyjátékfilm helyszíne Északkelet-Thaiföld, főszereplője a címbeli Boonmee bácsi. Azonban a játékfilmet megelőlegező – egy évvel korábban készült – kisfilmben ő maga nem jelenik meg, de az egész „levélfilm” neki szól.

<sup>17</sup> Uo.

<sup>18</sup> Uo., 108. A fordítást módosítottam.

<sup>19</sup> Uo., 109. A fordítást módosítottam.

Apichatpong a projekt részeként teljes terjedelmében idézi a levelet, amely az üres faházakban kísértetiesen bolyongó kamera képeit aláfestő narrációban hangzik el. A következő mondatokkal kontextualizálja a honlapon: „Ez a rövidfilm egy magánlevél, amiben saját Nabuámat írom le Boonmee bácsinak. A filmet éjszaka felvett szobabelső képei alkotják. Valamennyi ház üresen áll, kivéve egyet, ahol a fiatal katonák tartózkodnak; őket nabuai fiatalok játsszák. Kettőjük engem testesít meg: ők narrálják a filmet.” Ezután teljes egészében közreadja magát a levelet is: „Bácsikám... Már egy ideje itt vagyok. Szerettem volna látni egy filmet az életemről. Úgyhogy összeraktam egy projektet a reinkarnációról. A forgatókönyvemben szerepel egy sárkányszemgyümölcs-ültetvény,<sup>20</sup> amit hegyek vesznek körül. De itt csak végtelen síkságokat és rizsföldeket látni. Múlt héten találkoztam egy férfival, akit a fiadnak hittem. De talán csak az unokaöcséd volt, mert állítása szerint az ő apja rendőrként dolgozott, és többszáz tehén volt a birtokában. A nálam lévő könyvből ítélve kétlem, hogy neked többszáz tehened lett volna, és te egyébként is tanító voltál, nem? A férfi öreg volt, és nehezeére esett felidézni az apja nevét. Azt mondta, talán Boonmee, talán Boonma, nem emlékszik, rég volt. Itt, Nabuában, több ház is jó lenne helyszínné a rövidfilmhez, amit angol támogatásból fogok készíteni. Nem tudom, hogy nézett ki a házad. Hiába írtam le valahogy a forgatókönyvemben, mert az itteniek egész másfajta. Néhány részletükben talán emlékeztettek a tiédre.”

„Milyen volt tőled a kilátás? Hasonlított erre?”

„A katonaság valamikor a múltban elfoglalta a falut. Megkínózták és lemészárolták a helyieket, akik közül, aki tehetett, a dzsungelbe menekült.”

„Egy katona egyedül vacsorázik a második emeleten. A szomszéd szobában egy titokzatos alak alszik egy rózsaszín moszkítóháló alatt. A csendet az ablakon át behallatszós zaja töri meg. Az egyik házból megpillantunk egy úrhajót az udvaron. (7. kép) Egy képkockán átsuhan egy apró lény.”

„Egy máskülönben üres szobában egy katona hever a padlón, és gondolataiba merülve kibámul az ablakon. A környező erdőben fekete, majomszerű lény járkal a fák között. Az erdő egyik sarkában egy düledező házikő körvonalait látjuk, egy szellemházét,<sup>21</sup> amit már senki sem tart karban. Egy fa előtt egy tehén ácsorog. Egy idő után arrébb áll.”

Apichatpong a honlapon közöl még néhány ars poetica-szerű megjegyzést a filmfelvételtől:

„A szúnyogok, a legyek és a többi rovar a filmkészítő ellenségei. Tönkreteszik a munkánkat, amikor elrepülnek a kamera előtt, elmosódott foltot hagynak a felvételen, „bepiszkítják”, miközben a nézőnek a fókuszban lévő tárgyra kéne figyelnie. A nabuai anyag több snittjén is felfedeztem őket, főleg olyanokon, amiket reggel és alkonyatkor forgattunk.”

<sup>20</sup> Longan, logan gyümölcs - sárkányszem-gyümölcs Ázsia szubtrópusi vidékein.

<sup>21</sup> Thaiföldön sokan saját „szellemházakat” vagy lélekházakat (san phra phum) állítanak a házuk mellé. Ezek fából készülnek, díszesek, sokszor a nagy ház kicsinyített másai, és úgy hiszik, hogy a ház szelleme lakik bennük.



7. Apichatpong Weerasethakul: Primitív projekt. Nabua házai az űrhajóval. 2009.

© Kick the Machine Films

„Ugyanakkor nagyon szépnek látom őket: mintha szellemek suhannának át a képkockán. Váratlanságuk ráirányítja a néző figyelmét a filmes fókuszsíkra és magára a filmcsinálás folyamatára. Szívem szerint felkérném őket, a rovarokat, hogy szerepeljenek maguk is a rövidfilmben. Nyugodtan megszállhatnak pár „tisza” képkockánkat. Talán ezek a titokzatos rovarok szinte az összes thai falu felett átrepültek, és most pont ide, ebbe a faluba keveredtek. Az is lehet, hogy a katonák felásta földből rajzanak elő. Talán Nabua a maga tragikus történelmével nem adhat magáról makulátlan, rovarmentes képet.”<sup>22</sup>

A majomszellemet a Boonmee nagyjátékfilmben „véletlenül” sikerült rögzíteni (mint kísértetet, ami a nem látható tartományba esik). Kemény Lili ír a *Ragyogó nekropolisz* egyik képkockájára beúszó, váratlan eukariótáról.<sup>23</sup> Az eukarióta a szem kísértete: a szem csarnokvizében úszik, de ilyen alakzatokat látunk akkor is, ha kötőszöveti összecsapzódás áll elő magában az üvegtestben. Akár a szemünk által nagyítva, akár mikroszkóp alatt látjuk, akár a kamera „szemében”, a mikroorganizmus a kísérteties alig-látható tartományába esik, akár a filmképbe berepülő rovarok nyomai. A kóbor rovarok, akiket Apichatpong meg szeretne hívni a filmjeibe, valóban az akcidentális, a „hely szellemének”, szellemeinek beszüremkedése: egyszeri, itt

<sup>22</sup> Apichatpong: *Primitive project, Letter to Uncle Boonmee* [https://animateprojectsarchive.org/films/by\\_date/2009/a\\_letter\\_to](https://animateprojectsarchive.org/films/by_date/2009/a_letter_to), és <http://www.kickthemachine.com/page80/page22/page52/index.html>

<sup>23</sup> Kemény Lili: Eltitkolt háború. Álmodók és szellemek Apichatpong Weerasethakul *Ragyogó nekropolisz*ában. *Enigma*, 2020 (2021), no. 104.



8. Apichatpong Weerasethakul: Primitív projekt. A Nabuában megépített űrhajó. 2009. © Kick the Machine Films

és most pillanatok, amiket nem lehet uralni: az érzékelhetetlen és az esetleges betörésre utalnak, amire Apichatpong a művészet részeként tekint. A *Levél Boonmee bácsinak* tehát többszörösen is meghívó – kísérteteknek.

Az a futólagos megjegyzés a nagyjátékfilmben, amivel Boonmee bácsi bevallja, hogy Nabua faluban kommunistákat ölt, hirtelen kísértetni kezd a kortárs Nabua kihalt falai között. Mivel a férfiakat mind megölték, csupán gyerekek maradtak ott, gyerekek, főként fiatal fiúk, akiket Apichatpong felkeresett, beköltözött hozzájuk a kis stábjával a szúnyogháló alá, és spontán filmezni kezdte őket. A felvételekből több „fényel festett” rövidfilm lett, amit a Boonmee bácsinak írt filmlevél foglal kísérteties keretbe. Boonmee bácsi előző életeit valójában itt, az előrenyomuló múlt jövőjében találjuk meg. A szüleiket Boonmee keze által elvesztő fiúk katonaruhába öltözve kiássák őseik csontjait a faluban (vagy épp emléküket temetik el), Apichatpong pedig egy fából készült óriási ufót, egy űrhajót, mely rovargubóra vagy szent barlangra vagy anyaméhre emlékeztet, épít velük közösen a falu határában, hogy legyen hova bújniuk a múlt szellemei és a saját fájdalmuk, gyászuk elől. (8. kép) Megépíti, közösen a fiúkkal annak az anyaméh-barlangnak a bennfoglaló formáját, amiben Boonmee meghal, és a *Levél Boonmee bácsinak* című kísérő rövidfilmben a kamera, miközben az elhagyatott, kísértetjárta házat pásztázza, véletlenül megakad ezen az oda nem illő, de teljességgel valóságos űrobjektén. A fiúkról és a faluról készített rövidfilmek a terepen készültek el, de aztán bekerülnek a múzeumba, és installációvá válnak, melynek részeként újabb objektumok emelkednek és a Nabuában készült rövidfilmekben láthatjuk az űrhajó belsejében ejtőző túlélőket, a fiatalokat is.

A mű intermedialis, multiplatformra készült, torokszorító, definiálhatatlan műfajú alkotás a megbocsátásról, amiben felszámolódik a bűn és az igazság fogalma. A gyilkos Boonmee bácsi levelet kap az utókortól, amit a meggyilkoltak leszármazottai közös műalkotásba foglalnak. Vád explicit módon nem hangzik el. Egyszerre érvényesül mindenki igazsága, és a jövő egy anyaméhben (mint úrhajóban) éppen születőben van.

**A Walker-projekt a múzeumba megy. (Tsai Ming-liang, *Walker at Museum, 2012-től folyamatban*).** Már 2002-ben, a *The Skywalk is Gone*<sup>24</sup> című rövidfilmben megjelenik egy kolduló buddhista szerzetes, hagyományos piros köntösben, rizsestálkával a kezében, ahogy az áramló nagyvárosi tömegnél jóval lassabban lépdél. Ez a jelenet lehetett a kiindulópontja a későbbi *Sétálóknak* (*Walker*, Tsai, 2012, 27'), amiben Lee Kang-sheng végtelenül lelassítva a lépteit, mondhatni egy lassított jelenet sebességével halad az emberáradatban: a film egyben performance, ami egész sorozattá nőtte ki magát, hiszen Lee több helyen megismételte a végtelenül lelassított járás mozdulatsorát, mezítláb és piros köntösben, különböző városok utcáin. Az első rövidfilm, a *Walker* Hongkongban, a második, a *No Form* (2012, 20') Tajpejben, a *Walking on Water* (2013, 30') Kuchingban, Malajziában, az *Utazás Nyugatra* (*Journey to the West*, 2014, 56') Marseilles-ben, a *No No Sleep* (2015, 34'), amelyben a megfáradt szerzetes végül egy nyilvános fürdőben áztatja testét, majd egy alvókapszulában alszik egyedül, Tokióban készült.<sup>25</sup> A sétáló Lee az érzékelhetőség határáig lelassított léptei teret nyitnak számtalan új érzéki szenzációnak, a sztázis, a plasztikus alig-mozdulat az élet mozgalmasságára hívja fel a figyelmet, koncentrálni, ingerekkel áraszt el, eltéríti s egyben marasztal, ahogy Tsai maga mondja a hosszú statikus beállításokról szólva: „Ez lehetőséget teremt az embereknek arra, hogy olyasmit lássanak, amit máskülönben nem vennének észre. Például a sötét sarkokat, ahová nem nézünk be. Azokban élet van.”<sup>26</sup> De a szerzetessé vált Lee a nagyváros tempójával, a fluxszal nem egyszerűen az időbeli lassítást veti szembe, a *slow cinema* nem csupán ellentart a felgyorsult időnek, nem csupán a fizikai érzékletek, a textúra, a tárgyiasság, a materialitás, a kiemelés szembeállítására a pixelek egyenértékű sokaságaként szétforgácsoló univerzummal. Amikor Lee a szerzetesi ruhában lelassítja, megállni kényszeríti az egyre gyorsabban pörgő, megőrült vásári centrifugát, a gravitront, a mókuskereket, akkor az idődimenzióból átlép a térbe: a súly, a nehézkedés, a gravitáció visszavételét is kínálja, a kimerevített pillanatok szobrait és filmképek plasztikus téridő kontingenseit létrehozva. Amikor a Walker-projekt egyik darabjában, az *Utazás Nyugatra* legvégén a filmkép a feje tetejére áll, akkor Truffaut gravitronja idéződik fel a

<sup>24</sup> *Tianqiao bu jian le* (*A félüljáró oda*), Tsai, 2002, 25'

<sup>25</sup> Vö.: Vincze Teréz: Gyalogszerrel a filmben és azon túl. *A kortárs tajvani filmművészet*. Szerk. Stóhr Lóránt, Robert Ru-Shou Chen. Budapest, 2020. 192-219.

<sup>26</sup> Jared Rapfogel: Taiwan's Poet of Solitude. *Cinéaste*, 29, 2004, 4. 28-29. - idézi: Vincze 2020. i. m. 198.

Négyszáz csapásból, azzal a belátással, hogy ha lelassítod lépteidet, és súlyt kölcsönözöl a tetteidnek, akkor olyan új nézőpontokhoz juthatsz, melyek a felforgatják a világot, szabaddá tesznek, új szemszöghöz juttatnak, és egyben új perspektívákat is nyitnak. Nadin Mai írja, Lav Diaz, Apichatpong és Tsai példáján, hogy a kevés kameramozgás és szereplő, a hang, a beszéd, a zene minimalizálása oda vezet, hogy festményekként, statikus műtárgyakként kezdjük el „olvasni”, azaz látni a slow cinemára jellemző filmképeket.<sup>27</sup> Logikus fejlemény volt hát Lee szerzetes-figurájával és az egyre festőibbé/szoborszerűbbé váló filmképekkel átsétálni a múzeumba. Persze szomorú, praktikus okok is adódtak: Tsai egy időben maga árulta a kis stábjával a jegyeket a saját filmjeire, amik a tajvani mozikból egyre inkább kiszorultak, és ha 300 jegyet el tudott adni a világ egyik legnagyobb filmrendezője, már boldognak érezte magát.<sup>28</sup> A múzeumok és galériák pedig meghívásokat, finansziális támogatást jelentettek, és olyan elkötelezett nézőket, akikkel sokkal inkább megvalósítható az interaktivitás. Például a Louvre és a Musée d’Orsay nagyszabású támogatói programokat indítottak, melyekben olyan művészek vettek részt, mint Assayas, Jarmusch, vagy a TNC nagy öregje, Hou Hsiao-hsien. Tsai *Visage* című filmjét a Louvre finanszírozta, s olyan sztárok szerepeltek benne, mint Jean-Pierre Léaud. De Tsai amúgy is minden módon keresi a kapcsolatot a közönségével, a *Walker*-projektet, azaz a szerzetesi ruhás Lee-t és a rövidfilmeket utaztatja a világban, de a kiállítóteret gyakran másképp rendezi be körülöttük. A Walker-projekt egyik legszebb megvalósulása az lehetett, amikor Lee a piros köntösben a lassú mozgásával egy földre kiterített óriási papírra érkezett, majd álomba merült, míg képzőművészek úgymond az álmait rajzolták köré a papírra, amit a végén összegyűrttek, előállítva így az álom, mint időbeli folyamat domborzatát, plasztikus téridő-szobrát. Még számtalan installációt vehetnénk itt számba, ám érzéki tapasztalat híján ezeket csak fotókból vagy leírásokból rekonstruálhatnánk. Például az analóg mozi szellemét az *It’s a Dream* című rövidfilmmel megidézőt,<sup>29</sup> ami egy malajziai kisváros régi és elhagyatott mozijáról készült. Az installációt maga Tsai így írja le: „Lee Kang-sheng az elhunyt apámat alakítja anyámmal, aki önmagát játszotta. A film körülbelül huszonkét perc. A forgatás után leszedtem egy csomó széket a filmszínházban, és az installáció részeként átszállítottam őket Velencébe. A mozi a mű szerves része, nem csak háttér. Bár lehet azzal érvelni, hogy ezek a székek sima ülőalkalmatosságok, amelyek a világon mindenhol egyformák, mégis úgy gondolom, valójában országokként

<sup>27</sup> Nadin Mai: Slow Cinema at the Museum? [https://www.academia.edu/9728003/Slow\\_Cinema\\_at\\_the\\_Museum\\_](https://www.academia.edu/9728003/Slow_Cinema_at_the_Museum_)

<sup>28</sup> Nick Pikerton: A more beautiful life. An interview with Tsai Ming-liang. *Reverse Shot*, 2015. április 17. [http://www.reverseshot.org/interviews/entry/2043/tsaimingliang\\_interview\\_2015](http://www.reverseshot.org/interviews/entry/2043/tsaimingliang_interview_2015)

<sup>29</sup> Ezt az installációt először a 2007-es Velencei Biennálén mutatták be, ahol Tajvan nemzeti bemutatójának részét képezte a Palazzo delle Prigioni-ban. Ugyanebben az időszakban Tsai egy nagyobb installációt is bemutatott a tajpeji Palota Múzeumban, a *Discovering the Other* (A másik felfedezése) című nemzetközi film-installációs kiállítás részeként.

máshogy néznek ki. Ezért akartam a megmaradtakat Velencébe szállítani. Mindegyik használható. Ahogy a székeken ülve nézed a felvételeimet, te is a munkám részesévé válsz, benne létezel.”<sup>30</sup> Corrado Neri ír még kávézó padlójába épített monitorról, amin, lényegében észrevétlenül, a valódi filmélménynek mintegy szellemképeként Tsai-filmek futnak, vagy olyan installációról, amiben a kiállítóterem falainak borítása megidézi az analóg filmek anyagát, s a megvilágított látogatók maguk is mintegy filmképekké válnak a térben szétszórta, filmszínház enteriőrjét idéző tárgyak, ülőalkalmatosságok között, de ezeket megtapasztalás híján csak koncepciójukban lehetne értelmezni, miközben éppen az érzéki megjelenés a lényegük.<sup>31</sup>

Látogatók beszámoltak egy olyan vetítésről, amin párnák invitáltak ottalvásra, s a mester maga is beszélgetett a látogatókkal, vagy elénekelte kedvenc dalait, talán épp a '30-as évek Sanghajából Zhou Xuan, vagy a hongkongi Grace Chan, a japán Li Xianglan és a kínai Bai Guang klasszikus vagy népszerű műdalait, amiket kazettán vitt magával Malajziából a tajvani egyetemre, és amik a '70-es évek előtti világra emlékeztették. Egyszer úgy fogalmazott, hogy ezeket fegyverként használhatta a világ ellen – de Bollywood zenés mozija is vonzotta gyerekkora óta.<sup>32</sup> Az esti verniszszt reggeli finiszszt követte. A kiállítás három film vetítéséből állt: *No No Sleep* (2015), *Journey to the West* (2014) és *Autumn Days* (2016), a múzeumok különböző termeiben. A filmeket loopolva vetítő monitorok mellett a múzeum fehér falai előtt a kiállítás egyedüli „tárgyai” a párnák voltak. Egy hasonló koncepció alapján egy másik installáció is megvalósult 2021-ben,<sup>33</sup> ami egészen radikális kijelentést tesz mű és befogadó viszonyáról: Az *Erotic Space* installáció négy kis szobából áll egy nagyobb sötét szobában. Mindegyik szobában van egy olcsó matrac, egy tekercs vécépapír és egy monitor, amin a művész különböző országokban az elmúlt évek során felvett, Lee kang-shenggel beszélgetős útfilmjeiből álló összeállítás fut. A nézők szabadon járhatnak szobáról szobára az elsötétített kiállítóterben, be is zárkozhatnak akár. A kiállítás az 'élvezd a művem' imperatívuszát egészen konkrétan valósítja meg. A felhívás erőteljes gesztussal megint a művészet és az élet közti határok eltörlésére vagy átjárhatóvá tételére vonatkozik: a rendező és műzsája kapcsolatát kínálja fel a valódi és műélvezetnek egyaránt, egyben az egymás közötti határok radikális eltörlését is szorgalmazza. Tsai, aki az interjúban is szívesen idéz verseket, egy költeményt is mellékel a kiállításához, mintegy vezetőként, vagy használati utasításként:

<sup>30</sup> Corrado Neri: Tsai Ming-liang: From Cinema of Ghosts to the Ghost of the Cinema. In: Marie Laureillard, Vincent Durand-Dastès (ed.), *Fantômes dans l'Extrême-Orient d'hier et d'aujourd'hui - Tome 2. Paris, 2017.*

<sup>31</sup> Corrado Neri, i. m.

<sup>32</sup> Nick Pikerton: A more beautiful life. An interview with Tsai Ming-liang. *Reverse Shot*, 2015. április 17. [http://www.reverseshot.org/interviews/entry/2043/tsaimingliang\\_interview\\_2015](http://www.reverseshot.org/interviews/entry/2043/tsaimingliang_interview_2015)

<sup>33</sup> A leírás és a vers a videoinstalláció honlapjáról származik, a kurátor José Nuno Rodrigues volt. <http://www.curtas.pt/solar/index.php?menu=280&submenu=285&lang=enA>

„A bejárat kijárat is  
 A sötétség átjáró  
 A lélek mélyére vezet  
 Néha a saját ujjadat se látod  
 Nem hallasz semmit, csak a légzésedet  
 Vigyázz a sarkon  
 A tükörben szembejöhöt egy idegen  
 Szobák előtt sétálsz el  
 Ajtó ajtó után  
 Zárva vagy nyitva  
 Maradsz, ameddig akarsz  
 Várhatsz  
 Alhatsz  
 Sírhat, hogy meghallja a másik  
 Lehet egy tér kettőtöké is  
 Már ha mindketten akarjátok  
 Nyugodtan használd a guriga papírt  
 De kérelek, a szobából ne vidd ki  
 Működnek a megfigyelő kamerák  
 Ne csinálj butaságot  
 Itt nincs pornográfia  
 Csak Tsai Ming-liang útvideói.”<sup>34</sup>

***Blissfully Yours (Sud sanaeha, Apichatpong Weerasethakul, 2002, 125’)***. Chuck Stevens a Thaiföldön cenzúra alá eső, a testet, a szerelmet kendőzetlenül ábrázoló *Blissfully Yours* bemutatóján hosszasan faggatta Apichatpongot Burma és Thaiföld viszonyáról a film főszereplője, a fiatal burmai vendégmunkás kapcsán, aki a barátnőjével egy folyóhoz megy pihenni, később csatlakozik hozzájuk egy idősebb nő, akit Jen alakít. A filmben ennél nem is nagyon történik több, a testek egymással és a környezetükkel, a tájjal kerülnek érintkezésbe. Apichatpong többször is megpróbálta kihangsúlyozni, hogy a burmai férfi valójában egy szellem, s hogy a film lényege a „floating”, a folydogálás, hogy úgy van felvéve, hogy szabadságodban áll bárhova nézni, bármit megtekinteni, ebben a csodálatos őserdővel övezett tájban, beleértve az emberi testet mint tájat is. Ezt a jelenséget nevezte Pethő Ágnes „haptikus vizualitásnak.”<sup>35</sup> A burmai kísértet-fiú szimbolikusan értve is kontaktallergiában, bőrbetegségben szenved, azaz gátolva van a közvetlen érintkezésben. Jellemző Apichatpong férfi-hőseire, hogy gyakorta vannak passzív, elszenvető státuszban, és gyakran van két női kísérőjük, egy fiatal lány és egy idősebb nő, akik dédelgetik, gyógyítják: a *Ragyogó Nekropoliszban* a fiú szinte kómában,

<sup>34</sup> Ezúton köszönöm Kemény Lilinek, hogy a fordítás elkészítésében segített.

<sup>35</sup> Pethő Ágnes: *Cinema and Intermediality. The passion for the In-Between*. Cambridge, 2011. 5. idézi Vincze 2020. i. m. 212.





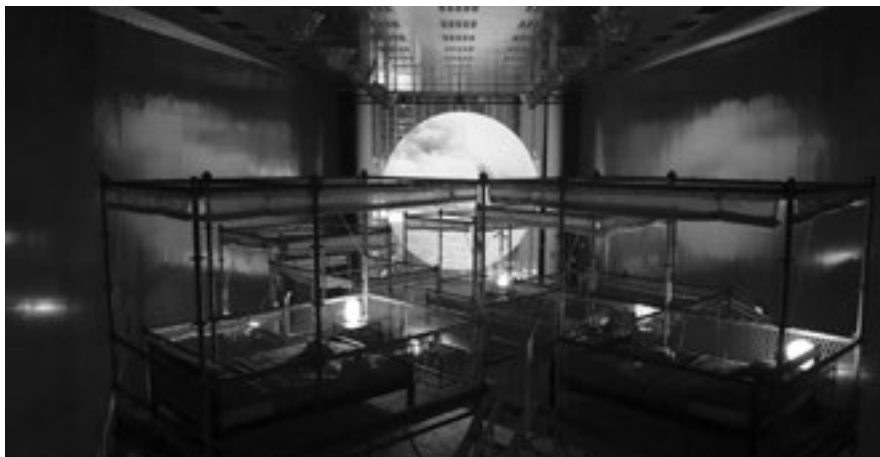
9. Apichatpong Weerasethakul *Importance of Telepathy* című, szellemet ábrázoló szobra a kasseli Documentán, 2012-ben. © Kick the Machine Films

vegetatív félalomban hever, a *Blissfully*ban pedig a kontakt-problémája megakadályozza, hogy viszonzza a lány szerelmét. Apichatpong felfogásában a fiatal férfi nem más, mint egy lecsupaszított, mindennek kitett érzékelő felület, a szenvedés és a gyönyör valamiféle védekezésre, aktivitásra képtelen szerve, mindig vegetál, mert óvni kell a külvilágtól, mimóza, *tiszta ideg* – ez egyben társadalmi látület, miszerint erre kárhozzatjuk azt, aki a társadalom legpotensebb tagja lehetne. Az érző, haptikus felületek, a tapintás, a plaszticitás Apichatpongot még egy igazi szobor megalkotására is sarkallta: a 2012-es kasseli Documentán állította ki hatalmas kísértet-szobrát, *The Importance of Telepathy* címmel. (9. kép) A szobor a hagyományos lepedőszellemeket idéző lepelben egy monumentális thai szellemet jelenít meg. Azaz egy meg-nem-jelenőt. A thaiföldi politikai erőszak áldozatainak ajánlotta, erős párhuzamot vonva az eltűnt létezők és a láthatóvá tett nemlétezők között, és mintegy szoborhabba (az anyag műanyaghab, acélvázon) öntve a szubaltern beszédét.<sup>36</sup> Az önmagában is paradox pszeudo-létező, a nemlétező, a kísértet emlékműve ráadásul haptikus szenzációra hív fel – hogy térbeliként érzékeld egy fantomot, valamit, aminek a fogalma is a térbeliség hiányával tündet.

***SleepCinemaHotel (Apichatpong Weerasethakul, 2018, 360')*** Apichatpong a nagyjátékfilmjei mellett számtalan kísérleti rövidfilmet és közel ugyanennyi installációt vagy multimédiás kiállítási projektet készített.<sup>37</sup> Egy nemrégiben készült

<sup>36</sup> A szubaltern fogalom használatáról Tsai Ming-liang és Apichatpong műveiben ld. a szöveg másik fejezetét az *Enigma* 105. számában.

<sup>37</sup> <http://www.kickthemachine.com/page80/page22/page52/index.html>



10. Apichatpong Weerasethakul *SleepCinemaHotel* installációja, 2018.

© Kick the Machine Films

interjúban Apichatpong az éjszakai vetítésekről azt mondta, hogy „éjszaka nem kell értelmezni a jelentéseket, hanem hagyni kell, hogy a kép és a hang folyóként áramoljon. Nem tudod irányítani, csak rácsodálkozhatasz”.<sup>38</sup> A *Fever Room* installációjában, akár Tsai, ő is kipróbálta a projektort mint ecsetet, a testekre történő fényvel festést, a mű részévé változtatva őket.<sup>39</sup> Tsai így beszélt a film és a festés párhuzamáról: „Szeretem a gyaloglás aktusát filmezni, mert nincs szükség előkészületekre. Csak egy kis smink Kangnak, és egy piros szerzetesi köntös. Elmegyünk az általam kiválasztott helyszínre, és elkezdünk forgatni. Olyan ez, mint amikor egy festő nekiáll, hogy megfessen egy csendéletet. Hallottál már valaha arról, hogy egy festő megtervezze vagy kigondolna valamit, mielőtt elmegy csendéletet festeni? Azt festi, amit talál és lát. Mivel a világ tele van csodákkal, az ember sosem fogyhat ki a festeni való témákból. Miért kellene szándékosan aggódnom vagy külön kihívás elé állítanom magam? Arra vágytam, hogy minden egyes felvétel olyan legyen, mint egy festmény, a fény pedig a festékanyag. Ezért minden felvételhez nagyon lassan és nagy gonddal közelíték.”<sup>40</sup>

Apichatpong a legutóbbi monumentális művében Tsai installációit is továbbgondolva járt el, mikor berendezett a látogatóknak egy óriási alvószobát. A rotterdami Postillion Convention Center WTC Zaal Staal termében felfüggesztett hús, bonyo-

<sup>38</sup> Matt Turner: Apichatpong curates our dreams in Rotterdam. 2018. nov. 9. <https://www2.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/comment/festivals/sleepcinemahotel-apichatpong-weerasethakul-rotterdam>

<sup>39</sup> 2015-ben Weerasethakul a dél-koreai Gwangdzsuban az Asian Arts Theatre megnyitójára rendezte meg először a *Fever Room* című fényvetítéses performanszát.

<sup>40</sup> Nick Pikerton: A more beautiful life. An interview with Tsai Ming-liang. *Reverse Shot*, 2015. április 17. [http://www.reverseshot.org/interviews/entry/2043/tsaimingliang\\_interview\\_2015](http://www.reverseshot.org/interviews/entry/2043/tsaimingliang_interview_2015)



11. Apichatpong Weerasethakul a *SleepCinemaHotel* installációjában, 2018.

© Kick the Machine Films

lult állványzatok rácshálójával összekötött ágyat a vendégek egy éjszakára lefoglalhatták, hogy a 120 órás (!) filmet – ami egy monumentális, filmarchívumok anyagából összevágott filmmontázs, ambient hangsávval kísérve – a teremben elhelyezett nagy, kör alakú vászonra vetítve nézzék meg vagy aludják, álmodják végig. (10. kép) Tsai bensőséges, a sajtó által derűsen csak pizsamapartinak nevezett közös éjszakai mozizása után Apichatpong nem kevesebbet célzott meg, mint a filmek, az álmok és a valóság összekapcsolását egy fluktuáló, közös neurális hálózatba, a moszkítóhálók baldachinjai alatt szunnyadók a filmrészletek által kiváltott, azokat folytató, azokba átfolyó álmai tulajdonképpen a kollektív *éberálmot* célozzák, ez is egy konkrét ajánlat a totális *átesztőképességre*, az egymás közötti határok eltörlésére. (11. kép) *A spectre*, a kísértet átjárja a közössé tett érzékelés teljes spektrumát. Tsai zokogó magányfilmjeitől az apichatpongi kísérteties összekapcsolódásig a képpontok irizáló kódében, villódzásában: ugyanaz az álom a szinkronicitásról, az együvé kerülésről.



Képkocka Tsai Ming-liang Walker című rövidfilmjéből:  
Lee Kang-sheng mint szerzetes, 2012.