

Markója Csilla

A KÍSÉRTETIES ESZTÉTIKÁJA

SZELLEMEK-KÉPEK TSAI MING-LIANG ÉS APICHPONG WEERASETHAKUL MŰVÉSZETÉBEN 2.¹

Az *Enigma* 104-es és 105-ös számát a kortárs művészmozi szívünknek legkedvesebb alkotóinak és a 'kísértet' hívószavának szenteltük. A filmipari termelés, a streaming világában a peremeken újra kivirágzó művészfilmnek. Az akcióval szemben a szemlélésnek és érzékelésnek. A surface zajával szemben a csendes elmélyülésnek. A patetikus nagyotmondással szemben a valódi érzelmességnek. A cinikus iróniával szemben a finom humornak. Az erőszakossággal szemben a kedvességnek és odaadásnak. A bigott prudériával szemben a testnek és az elfogadásnak. A semmitmondóval szemben a reinkarnálódó némafilmnek. Kitüntetetten Délkelet-Ázsia csodás, egyszerre minimalista és maximalista mozijának és vizuális művészeti kiterjesztéseinek az installációk és performance-ok területére.² Ez a bevezetőnek szánt mese (*kísértethistória*) a kedvesek közül is a számomra legkedvesebbekről, a tajvani Tsai Ming-liangról és a thai Apichatpong Weerasethakulról szól, a kettejük közt nyílt átjárókról, résekről és csatornákról (melyeken át szellemek közlekednek), ozmózisról, dinnyékről, elpusztított káposztákról, állati, néma szenvedésről, vágyról, magányról, a testről mint spiritualitásról, a lélekről mint testről, s hogy miért döntöttek ők, a kortárs ázsiai filmművészet nagyjai úgy, hogy a moziterem után, a moziterem mellett a múzeumokba költöztetik művészetüket. Tsai Ming-liang maga használta a 'mese' szót a filmjeire. De vajon mese-e az, s miről mesél, aminek nincsen, vagy alig van meséje, mi több, szavai sincsenek a szó szoros értelmében? És mi volna a szoros (a követő, a kísérő, a kísértő) értelem e különös, a kortárs művészmozit mindenestül felforgató, megújító filmes „nem-beszédben”?

Nem akarok egyedül aludni (Hei yan quan, I don't want to sleep alone, Tsai Ming-liang, 2006, 115') Egy nincstelen, otthontalan, idegen férfit Kuala Lumpur szegénynegyedében iszonyatosan összevernek. Ez a világ egyetlen fertályán sem lenne vonzó történet, pláne nem gyönyörű szerelmes mese. Ugyan a verésből nem látunk semmit (*ellipszis, kihagyásos szerkezet*), de látjuk összeroskadni az út szélén. Fialat vendégmunkások zsidongva hurcolnak magukkal egy nagy matracot. A szemétkben találták, a matrac arrafelé nagy kincs. Noha azt halljuk, elsőre nem akarnak segíteni, nem akarnak megállni sem, az addigra öntudatlan férfit valahogy (*újabb ellipszis*)

¹ A szerző az ELKH BTK MI tudományos főmunkatársa.

² A dupla szám bizonyos vonatkozásokban folytatása az *Enigma* „Mozgóképek a kiállítási térben” című tematikus olvasókönyvének: *Enigma*, 20. 2013. no. 73.

mégis magukkal vitték. Szorgos karaván, egy házban leteszik a földre. S habár félik a kínai házísárcányt, a szállásadónőjüket, a sebesültnek mégis sikerül helyet találni egy zugban. Most egy pillanatra magához tér, vizelnie kell. A sötét, piszkos, kaotikus tér egy másik sarkában egy fiatal bangladesi építőmunkás, Rawang, az egyetlen nevesített szereplő, a földön heverő matracot tisztogatja. Látja, hogy az összevert férfi kóválygásából baj lesz, hát felkarolja. Felkarolja a film hátralévő részére, és most konkrétan is a hóna alá nyúl, lehúzza a nadrágját, megtámasztja a szinte magatehetetlen testet a pisiléshez. Mikor végeznek, nem engedheti el. Pedig alig bírja tartani, a vizelet csak úgy a fal tövébe megy, Rawang fél kézzel odalöttyint egy edényből, közben megbillennek, és az idegen test, melyet az elébb hátulról volt kénytelen megtartani, a nehézkedéstől akaratlanul rádől, az ölébe ereszkedik. Mint valami festményen, ahol Krisztust épp leveszik a keresztről, s majd Mária hajol föléje, a Piéta örök pátoszformájába merevedve. Ez az, de mégsem.

Az ismeretlen szenvedőt, Lee Kang-shenget a szakirodalom gyakorta Tsai Ming-liang *fétisszínészének* nevezi, kiemelve kicsit abból a sorból, amit a Hanna Schygulla és Fassbinder, Liv Ullmann és Bergman, Anna Karina és Godard, Jean-Pierre Léaud és Truffaut közötti kapcsolatok fémjeleznek. Tsai Ming-liang, aki ezzel a filmmel egy időre visszatért Malajziába, szülőföldjére, ahol tézsaárus szülei helyett nagyszülei nevelték abszolút magányra, így mesélt a találkozásról: „Mielőtt játékfilmeket kezdtem volna rendezni, néhány évig a televízióal dolgoztam. Abban az időben a tévéfilmek mind wuxiák, melodramák vagy történelmi drámák voltak a második világháborúról és a japán invázióról. Az Egyesült Államokból hazatérő akadémikus, Wang Xiao Li hatására kezdtem olyan forgatókönyveket írni, amelyek a társadalmi realizmust célozzák. 1991-ben forgattam egy minisorozatot éltelt fiatalokról. Ekkor találtam rá Lee Kang-shengre az utcán. A nagyon hagyományos összetételű tajvani családja – apja a kínai anyaországból származott, és egy tajvani lányt vett feleségül – és jellegzetesen tajvani házuk nagyon vonzó volt számomra. Ráadásul a vagánysága, a titokzatosság, az ennuí, a merengő csend és a lassúság... ahogy dohányzott, mind az én szigorú apámra emlékeztetett, aki kiskoromban alig szólt hozzám. Miután befejeztem a *Neonisten*³ forgatását, apám meghalt. Bárcsak láthatta volna a filmet, amit én rendeztem. Mennyire szerettem volna megérteni őt, közel kerülni hozzá, egyszer megölelni. Mintha ezt a vágyamat egyre intenzívebben vetítettem volna ki a filmjeim világába, különösen Lee Kang-sheng karakterére, akit Hsiao-kang-nak (kicsi Kang) neveztem. Miközben egyre inkább úgy tűnt, hogy a valódi életünk tükrözi és testesíti meg a filmjeink világát. Hsiao-kang a *Neonisten* forgatása után különös betegségben szenvedett. Elgömbült a nyaka.”⁴ Majd hozzátesz egy meghökkentő leírást (ami később majd értelmet nyer): „Ő 46 éves. Nagyon közel élünk egymáshoz, így elég jól megismertem a különböző lelkiállapotait, a hangulatváltozásait. Emlékszem, amikor *A folyó*⁵ című filmet forgat-

³ *Qing shao nian nuo zha, (Rebels of the neon God)*, Tsai Ming-liang, 1992, 106'

⁴ 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

⁵ *He liu, (The River)*, Tsai Ming-liang, 1997, 115'

tuk, egy jelenetben sírnia kellett. Akkor még csak húszéves volt, és nem bírt sírni. Kétszer pofon vágtam, hiába. A *Hány óra van odaát*.⁶ forgatásán már könnyebben ment neki a sírás, mert az apja épp akkor hunyt el.⁷ Tsai egy forgatáson, 1991-ben találkozott először Lee-vel, aki azóta minden filmjében szerepel. Az elmúlt harminc évben nem csupán felnőni láthattuk Lee Kang-shenget, a tágra nyílt, riadt szemű fiút, akinek a tekintetében már huszonevésen volt valami nehezen definiálható bánat vagy szenvedés, hanem megismertük, mondhatni látástól vakulásig a teste minden porcikáját is, a harmadik mellbimbóját, a testi funkcióit, az intim történeteket evéstől ürítésig, önkielégítéstől együttlétig, betegségtől felgyógyulásig. Egy tavalyi interjú során úgy ültek egymás közelében, talán Tsai lakásában, immár némileg megöregedve, hogy a szemükben, mindenki láthatta, nem hunyt ki az egymás iránti érdeklődés. Tsai feketében, szerzetesire nyírt hajjal, egyszerre szerényen és expanzívan, odaadóan és narcisztikusan, hirtelen kitérő nevetésekkel, élénken magyarázva, Lee csendesebben, visszahúzódoóban, a vágy titokzatos, alávető tárgya. Látni az uralmat az alávetésben, az odaadást az uralomban. *Életem végéig Lee arcát szeretném fényképezni*. Kettejük libidinális ökonómiaja olyan egyenrangú alkotói kapcsolatot, társszerzőséget eredményezett, ami a számunkra is fétissé válik. „Minden szereplő, különböző időkben és terekben, úgy tűnik, ugyanaz a személy, különböző identitásokkal. Szeretném, ha a közönség élvezné a filmem két dimenzióját, a filmet önmagában, és Lee Kang-shenget filmként, avagy az állítólag ugyanazon ember az idővel, az életkorral járó változásait. A való életben nincs túl sok történet, alig is akad cselekmény, csak hétköznapi dolgok vannak: felfigyelhet rá a néző, hogy Lee mindannyiunkhoz hasonló.”⁸

Amikor az alkalmi pisilés chaplini koreográfiájú aktusa véget ér, kezdetét veszi a tartós gondozás (*visszajáró, kísértő motívum*). Pedig Lee eleinte csak egy magatehetetlen, hunyt szemű korpusz a történetben, akit Rawang a vackába hurcol. Megkapja a fontos matracot és a még fontosabb moszkítóháló sátrát maga fölé. Eszközök híján – mert itt csak a rendező bővelkedik eszközökben – iszonyatosan mulatságos tehetetlenkedés indul meg az univerzális tárggyal, a nejlonzacskóval. Rawang rituálisan mosdat, etet, de a lázcsillapítással nehezen boldogul. Palack, pohár, satöbbi híján nejlonzacskóból isznak (*visszatérő, kísértő motívum*, másutt pisilni is ebbe pisilnek), Lee kap hát egy nejlonzacskónyi jégkását, amit Rawang egy másik zacskóval próbál rögzíteni a fejére. Hosszan, ügyetlenül. Mire Lee magához tér, a neonzöld (*kísértő motívum*) jégkása megolvad, máris lehet inni, s nemsokára hangtalanul epekedő társakat is kap, rovarok (*kísértő motívum*), konkrétan poloskák és a mostantól ágyrajáró Rawang személyében.

Ám Lee inkább egy lánynak csapja a szelet, mihelyst lábra tud állni. A pincérlány (*visszajáró színésznő*, Chen Shiang-chyi) azonban valaki mást ápol, a kávézó főnöknőjének fiát, aki éberkómában (*kísértő motívum*), öntudatlanul fekszik. Az ő

⁶ *Ni na bian ji dian, What time is it there?*, Tsai Ming-liang, 2001, 116'

⁷ Uo.

⁸ Tony Rayns interjúja Tsai Ming-lianggal, a londoni Kingsway Hall Hotelben, 2007-ben. https://www.youtube.com/watch?v=YYAQKiR_bk

ápolása egy fokkal professzionálisabb, van kerek ágya, katéteres zacskója, de ő is egy odúban szorul gondozásra. Csak a gyógyulás reménye nélkül. Nagyon nehezen venni észre, de bizzar módon őt is Lee Kang-sheng játssza, nem tudni, miért (*ellipszis, kísértő motívum*). Az élőhalott fiú, a Másik Lee korpuszát az anyja folyamatosan keneteti, masszírozza, minden lehetséges módon stimulálja, úgy próbálja meg életben tartani, életre kelteni. (Jellemző a recepció reflexszerű visszahőkölésére, hogy volt, aki ezt megrontásnak nevezte). A szereplők, bár ez alig tűnik fel, egy szót sem szólnak egymáshoz, de zajkulisszákból, pl. tévé, rádió hangja, értesülünk, hogy a várost katasztrofális méretű füstfelhő terítette be, a szomszéd ország erdőtüzei (a környezeti katasztrófa másutt halálos pandémia formájában jelenik meg, pl. *A lyukban*.⁹ – *kísértő motívum*). A szereplők a fojtogató füst ellen szájmascskot vesznek, Másik Lee magatehetetlen testét abszurd humorral a nők nagy nejlonzacskóba csomagolják, azalá fújnak ventilátorral tiszta (!) levegőt, próbálják védeni. Miközben a Másik Lee a nejlon alatt a világvégi füsttől fuldoklik, a szájmascskos Első Lee a pincérlánnyal abba a félbehagyott betonmonstrumba siet, ahol Rawang építőmunkásként dolgozik, de ahol az építkezés szünetel, mert feltört a talajvíz (*kísértő motívum*), tóvá alakítva a szürrealis Escher-lépcsőkké (*kísértő motívum*) csupaszodott vasbetonváz épület belső udvarát, öblét. Lee és a platóian szerelmes Rawang itt szoktak éjjelente horgászni, míg Lee vállára hatalmas éjjeli halállepke száll. Most a lánnyal a füstben fuldokolva csókolózni, szeretkezni próbálna a sokat látott matracon, a moszkítóháló kis kalitkájában, de a füst akadályozza őket, majd Rawangot látni, ahogy szájmascsk helyett egy nejlonzacskót viselve az arcán (a rádióból tudjuk meg, a maszk Kuala Lumpurban elfogyott) egy rozsdás konzervfedővel készül elvágni az Első Lee torkát, miközben a szemeiből könnyek csorognak. Lee felnyúl, megsimítja az arcát. Hirtelen a Másik Lee magatehetetlen korpusza jelenik meg, s az égre meredő, ébren álmódó szemei. Szájmascskban van. Mintha sírna. Majd az ikonikussá vált kép a film legvégén: a feltört talajvíz sötét tükrére beúszó ágymatrac tutaján a szerelmi háromszög tagjai, békésen pihenve, összebújva. Végre együtt alhatnak (a film címe: *Nem akarok egyedül aludni*). Valaki egymásra találásról álmodik, vagy épp ellenkezőleg, valaki meghalt?

Mivel ez egy álom, nyilvánvalóan. Na de ki álmodik mit? és kit? Meghökkenve kapaszkodtam a saját matracomba, látván ezt a Tsaitól különben szokatlan happy endet. Nyugtalanság fogott el, értelmezői nyugtalanság, noha elegendő magyarázat lehetne, hogy „Egy tehetetlenségi erőtől uralt világban az ütközés felér egy csodával. A magány pillanatnyi leküzdése olyan, mint a megváltás. A legszemérmetlenebb giccs is megengedett, ha ilyen horderejű transzcendens boldogságot ünnepel.”¹⁰ Kemény Lili egy igen inspiráló gondolatmenetet indít útjára azzal, hogy a Tsai-

⁹ *Dòng (The Hole)*, Tsai Ming-liang, 1998, 95^o. Elemzését lásd: Marno János – Marno Dávid: Beszélgetés az akváriumban. Tsai Ming-liang filmjeiről. *Enigma*, 2021, no. 105.

¹⁰ Jelen tanulmány magja a Kemény Lili *Tsai Ming-liang kísértetei* című kéziratára válaszképp írt levél továbbfejlesztett változata. Kemény Lili szövege közben megjelent itt: *A kortárs tajvani filmművészet*. Szerk. Stóhr Lóránt, Robert Ru-Shou Chen. Budapest, 2020. 223.

filmekben a „kísértet” (mint, mondjuk, trópust) „nem mint természetfeletti entitást, hanem mint az ismétlés egy formáját (Derrida fogalmával: *revenant*)” fogja fel. „Implicit módon a freudi pszichoanalízis *Unheimlichkeit*-fogalmára építve, ami az elfojtott visszatéréssel magyarázza a hátborzongató idegenséget.” Ugyanakkor az örök visszatérés, tudjuk jól, soha nem ugyanannak az örök visszatérése. Kulcsfontosságú momentum, amire itt Kemény Lili felhívja a figyelmet: „Az ábrázolhatatlan, strukturális kísértet csak *eltolódva*, metaforaként képes kijátszódni a fikció felületén, ahogy a freudi ismétlés is többnyire áttételként valósul meg, ami visszatér, *sosem ugyanakként tér vissza*, mint amiként valaha jelen volt.”¹¹

Továbbgondolva az állítást: a kísértet tehát az eltolódás okozta résben keletkezik, a kísértet maga az aszinkronicitás. Az, hogy Lee Kang-sheng két változatban szorul gondozásra ugyanabban a filmben, nyugtalanító, kísérteties. Két magatehetetlen testként látjuk, az egyik felépül, a másik nem. A film végi gyönyörű álomkép az egymás mellett aludni tudásról talán nem is egyszerű álom, hanem az összevert, majd éberkómába került Lee „párhuzamos története”, tudattalan vágyfantáziája. Ami nem létezik, ami nem happy end, mert soha nem is teljesült. Az élőhalott Lee-é, aki miközben az erdőtüzek füstjét szívja a zacskószarkofágban, arról álmodik, hogy fuldokolva szeretkezik ápolónőjével. Micsoda eltolódás! amit egy füstbe ment terv köt csak össze! egyszerre a szerelem és a civilizáció nagy terve az élhetőségről, az életről egymás mellett. Nem is tudjuk hirtelen, ki a kísértet, az, aki álmodik vagy akit álmodnak? *Lee Kang-sheng álmodta a lepkét, vagy a lepke álmodta Lee Kang-shenget?*¹² A szereplőknek látszólag alig adatik eszköz az érzelm kifejezésre, valójában az átadás, a közvetítés, az adakozás, a gondoskodás váratlan csatornái nyílnak meg. Ha kell, még a térelvlasztó födémben is lyukat ütnek, átfúrják, átrágják magukat egymáshoz, mint *A lyukban*. Igaz, a kísérteties logikája azt is jelenti, *hogy a vágy mindig idegenbe téved*. A Tsai-filmek szereplői, írja Kemény Lili, gyakran tűnnek katatónnak, automatának, ami megfelelője a kísérteties ismétléskényszernek. Ő a katatón fogalmát a film materialitása, az álomszerű szerkezetek és az anti-pszichologizáló színészvezetés felől fogalmazza meg, nem az érzékelő és értelmező befogadó szemszögéből, aki már érzelmeket tulajdonít az egyes figuráknak. A Tsai-filmek *figurativitása* Kemény Lili felfogásában azt jelenti, hogy nem a személyiségnek vannak kontúrjai, hanem az aktuális helyzetnek,¹³ amibe kerül, és a film strukturalizmusát úgy kell érteni, hogy a hangsúly átkerül a helyzetek vizuális és kinetikus-dramaturgiai megszervezésére.

¹¹ Uo., 220. (kiemelések tőlem, MCs.)

¹² Utalás Szabó Lőrinc *Dzsung Dszi álma* című versére: „Kétezer évvel ezelőtt Dsuang Dszi, / a mester, egy lepkére mutatott. / - Álomban - mondta, - ez a lepke voltam / és most egy kicsit zavarban vagyok. / - Lepke, mesélte, - igen, lepke voltam, / s a lepke vigan táncolt a napon, / és nem is sejtette, hogy ő Dsuang Dszi... / És felébredtem... És most nem tudom, / most nem tudom, - folytatta eltűnődve, - / mi az igazság, melyik lehetek: / hogy Dsuang Dszi álmodta-e a lepkét / vagy a lepke álmodik engemet?”

¹³ Kemény 2020. i. m. 226.

Az érzékelő és értelmező befogadó felől megközelítve a kérdést, a Tsai-figurák érzelmi állapotát úgy is jellemezhetjük, hogy „szenvednek mint a kutya”, „úgy szenvednek, mint egy állat”. Miért, hogy az állat emberi mértékkel mérve az embernél is jobban szenved? Miért, hogy épp az állat (és a gyermek) szenvedése indít meg minket a leginkább? miért érint minket külön érzékenyen az, hogy az „állat *némán* szenved?” vajon nem a számunkra érzékelhető önreflexió, reflexió hiánya miatt érezzük őket kiszolgáltatottabbnak, tehetetlenebbnek? A Tsai-filmek szereplői a néző szemszögéből rendkívül érzékenyek, érzelmesekek. A beszéd, a kommunikáció hiánya, sérülése visszavezeti őket egy olyan animisztikus állapothoz, amiben állat és lélek, ösztön és érzelem még reflexió nélkül egybeesnek. Ahol elfojtás van, ott érzelmnek is lennie kell, s ahol fejes káposzta helyettesít emberfejet, mint a *Kóbor kutyákban*,¹⁴ ahol ilyen trópusok öltének testet (megfejelve a szerelmi bekebelezés rituáléjával), ott azért a személyiség is játékban van, még ha éppen gátoltsága, visszavontsága, *elvontsága* által is, hasonlóan ahhoz, ahogy a katatón mintegy lebénítja a személyiség motoros részét, azt állítva, hogy „nem mozog, nem él, nem irányít” (a Tandori-féle zseniális gnóma¹⁵ értelmében: „Ami eldől, nem áll”).

Hány óra van odaát? (Ni na bian ji dian, What time is it there?, Tsai Ming-liang, 2001, 116') Eldőlök, tehát nem áll, hogy élek – ez a katatón *viaszhajlékonyság* értelme, egy visszavonás: Tsai gyászfilmjében, amikor a fiatal Lee az anyját próbálja megakadályozni abban, hogy gyászmunkája abszurd kényszercelekvésének, az *elsötétítésnek* eleget tegyen, hirtelen a két figura *mozgásviharban* tör ki, kalimpálnak, és a kaotikus túlmozgásuk közepette Lee egyszercsak *az anyja ölével* találja magát szemközt, megmerevszik, szinte lebénul (*katatón stupor*), a szeme az anyja nemi szervére szegeződik, ahonnan származik, az élet eredete, mint Gorgóó, aminek láttán megdermedünk: nem egyszerűen személyiségelőtti állapotok ezek, inkább egy értelmező visszahajlás, egy regresszió, egy visszatérés az eredethez. A Tsai-filmek személyeinek olykor személytelen viselkedésébe bele van dolgozva valamiféle eredendő csoporttudat-lét is, valószínűleg azért is annyira fontos témájuk a halál, mert a „nálam-nagyobb-egységhez-tartozom” hagyománya ezen a ponton válik explicitté. A Tsai-figurák nem személyiségelőtti-állapotban vannak, hanem olykor katatóniába regrediálnak az individuáció kínjai elől, ami kiszakítja őket az eredeti közösségükből, és amit az elidegenedés lokális gazdasági/társadalmi vonatkozásai kísérnek¹⁶: találkozni szeretnének, ütközni, ahogy Kemény Lili írja, részei lennének az egésznek, de mivel el vannak szakítva egymástól, folyamatosan az egyesülés, Marno János és Marno

¹⁴ *Jiaoyou (Stray Dogs)*, Tsai Ming-liang, 2013, 138'.

¹⁵ Tandori ezt a „mondását” (többek között) verscímként és haiku részeként is közölte: <http://www.jelenkor.net/archivum/cikk/848/ami-eldol-nem-all>, <https://terebe.hu/haiku/magyar/tandorid.html>

¹⁶ A Tsai-figurák némasága az oktatási rendszertől és kulturális intézményektől való megfosztottság következményeiről is beszél – szociális krízisről, kommunikációs patternek elsajátításának hiányáról, stb.

Dávid beszélgetéséből¹⁷ elkölcsönözve a szót: a *szinkronba kerülés* lehetőségének elvesztését gyászolják.

A körív egy kitüntetett pontja a spirálban egy emelettel feljebb, azaz *eltolódva*, *eltolva* tér vissza. Az eltolásban, a magyar nyelv zsenije szerint benne van az elrontás értelme. Eltoltam! – mondjuk, ha elrontunk valamit. „Kizökkent az idő”, kiált fel Hamlet, „ó kárhozat, hogy én születtem helyretolni azt!”. A kizökkent, az eltolt idő a *Hány óra van odaátban* a kísérteties helye. Az „unheimlich”, ami a fenséges esztétikájában „mértéktelen”-ként jelenik meg, a kísérteties esztétikájában „eltoltként”, azaz nem-helyénvalóként (vö. a kísértet mindig máshol jelenik meg, mint ahol várjuk.) A *Hány óra... a hiányzó apa* filmje, Michelle Bloom értelmezésében a hiányzó apa a francia újhullám művészmozijának metaforája amellelt, hogy konkrétan utal arra, hogy Truffaut Tsainak valamiféle szellemi apaként szolgált (aki pedig André Bazint tekintette apja helyett apjának – Truffaut-t, ahogy a *Négyszáz csapásban* a főszereplő fiút, mostohaapa nevelte, amíg intézetbe nem adták: Tsai a filmjét beszédesen a saját és Lee épp akkor elhunyt apja emlékének ajánlotta: saját bevallása szerint Lee gyásza keltette benne *életre* a saját apja halálát.)¹⁸ Az önéletrajzi vonatkozásokban gazdag Truffaut-filmben a vásott kölyköt Jean-Pierre Léaud, Truffaut kedves színésze alakítja, 13 évesen. A két film között Lee és az akkori Léaud párhuzamossága átjárók sokaságát nyitja meg. A tejivó Léaud a pisilő Lee inverziója. Olyannyira, hogy ugyanazt az üveget használják. A két jelenet közötti *eltolódás* beszédes. A habzsoló tejivás az *input*, a visszatartott pisilés az *output* „defektjére” utal. A Truffaut-filmben a bevételi oldalon mutatkozik hiány, a kisfiú nem kap elég szülői szeretetet, nem táplálja a világot, Lee viszont *kiadni* nem tudja magából az érzelmeket. Nem tud *szabad folyást engedni* a vágyainak, érzelmeinek. Az eltolást az óra mutatói fejezik ki, az eltolódás, kizökkenés szekvenciáját, amit *át-meg átjárnak a kísértetek*, ez a 6 órányi különbség Tajpej és Párizs között. Kemény Lili szerint Lee a gyász idejéről a szerelem idejére állítja át a mutatókat, ez az ő gyász munkája. Az óramutató ennyiben vizuális metaforaként fallosz, a libidó jelképe. Hogy kétségünk ne legyen a metaforizáció felől, Tsai a közvélekedésben megmutatja Lee ellopott szerelmi órájának perverzióját a *mutogató* fiúnál, aki a nemiszerve elé teszi az addigra megzakkant órát, ami nála hirtelen, ahogy a lemez barázdájában megakad a tű, egy elakadt gyázmunkát mutat. Tehát az időeltolódáson belül az elakadást, mint perverziót, mint a libidó katatóniáját, kényszermozgását mutatja meg. A perverzió nem más, mint a libidóátvitel fennakadása. Ha meglátjuk az óralapban az örök visszatérés szimbólumát, észre fogjuk venni, hogy az óriáskerék is egy nagy óralap, amelyen egységek forognak, s rájövünk, hogy azért választotta Tsai a *Négyszáz csapásból* a vidámparki

¹⁷ Marno János és Marno Dávid: Beszélgetés az akváriumban. Tsai Ming-liang filmjeiről. Ld. jelen számunkban, i. m.

¹⁸ Michelle E. Bloom: The absent father of Sino-French cinema: contemporary Taiwanese cinema and 1950s French auteurs. *Journal of Chinese Cinemas*, 8. 2014. 1. 37-56., Ld. ehhez még: 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.

centrifuga, a gravitron jelenetét, mert abban a fiatal Léaud, aki egy gyönyörű képen szembekerül a képernyőn őt néző, borzas hajú, kamaszból éppen felnőtbe forduló Lee-vel, tehát a centrifugában a fiú egy olyan szekvenciába (*eltolás, átjáró*) kerül, melyben a „feje tetejére állhat”, azaz beleléphet a kizökent idő kísértetlakta *jetlag*-jébe, magába a jelképes hat órába, amely a szerelem idejét elválasztja a gyász idejétől, Truffaut idejét Tsai idejétől, a mozi hajnalát a mozi alkonyától, a tejivás idejét a tej kispisülésének idejétől, a bejáratot a távozástól. Az eltolás finom példája, mikor Lee a lány után vágyakozva a pályaudvarra megy és ott dűhében egy kis medence vizébe, amin vízikerek forog, bedobja az ütésálló, vízálló óráját, majd megbánja és kihalássza. Egy másik időben a lány a Tuileriák kertjében egy nagyobb medence mellett ül, a háttérben pedig egy óriáskerék sziluettje látszik. Kerék, kerék, víz, víz, óra, óra. A lány sír, majd elpilled, miközben idegenek megpróbálják a bőrröndjét ellopni. Talán kiüritik, talán nem, nem látjuk (*ellipszis*). Amikor Lee apjának szelleme, aki a film első kockáin kísértetként nem találta a helyét a saját konyhájában, az utolsókon Párizsban bukkan fel, hogy kihalássza a Tuileriák kertjében a magányos zokogásban elpilledő, elalvó lány az álom vizén elúszó útibőröndjét (*kísértő motívum*, vö. matrac), átszakad a membrán, ami a szereplőket, az időket és helyeket elválasztotta egymástól. Az útibőrönd az óraárus Lee bemutatóládáját idézi: fontos, hogy nem azonos vele. A lány bőrröndje böhöm, lekerekített, míg a fiúé keskeny, sarkain megpatkolt darab: eltérésük az előbb elemzett *eltolódásra* utal, a *másként* visszatérésre. A lány Lee telefonszámát keresi, de Léaud számát kapja meg és Lee helyett apjának szelleme jelenik meg, miközben alszik.

A *membrán* szintén a film kulcsszava lehetne: membrán feszül a világok között, egyszerre áthatolhatatlan, mégis valamiféle ozmózist biztosító membrán: ilyen a telefonfülke osztott üvegfa, melyen valaki átkiabálja a sértettségét, ilyen a csók a két nő között, melyből mindenki visszahúzódik a csigaházába, ilyen az autó üvege, amin átkopog a nő Lee-hez, majd másnap reggel családostan elloppja Lee összes átállított óráját, ilyenek a liftajtók, az akvárium üvege: ez a világ egyszerre zár el és nyit meg, porózus, áteresztő: csupa-csupa membrán. És ha ezt az állóképet felpörgetjük a művészet centrifugájával, ahogy Truffaut tette egykor, akkor átléphetünk a katatónia világából a mozgókép feje tetejére állított világába: a vidámparki centrifuga képe visszavezet a spirál egy eddig nem exponált, mélyebben fekvő emeletére, a film, mint művészet születéséhez, ami egy olyan árnyképjátékból keletkezett, ahol papírhengert pörgettek a *motion*, az állóképek animációja, megmozgatása érdekében. Az időutazás *ars poetica*, hommage a filmművészethez: egyszerre mutatja a felpörgetést, az animációt, a mozgatást, a kizökentést, az eltolást és ennek visszaján a lefagyást, a lemerevedést, a megdermedést, a megállást. A kísértet nem öli meg a libidót úgy, ahogy Bernard Stiegler állítja (Derridával szemben), hogy az írás megöli, mert újraalkotja az emlékezetet. A kísértet nem öli meg a libidót, sőt, idővel *feltámasztja*.

Azokban az elemzésekben, amik a Truffaut-intertextusról szólnak, mindig csak a tejivás, a gravitron és Léaud kísérteties temetői visszatérése a példák. Pedig a *Négyszáz csapásnak* van egy olyan rövid jelenete, aminek szerintem Tsai filmje úgy metonímiája, ahogy Lee metonímiája Léaud-nak. Megkockáztatom, hogy ezt a jelenetet bővítette

filmmé Tsai, aki annak idején, huszonevésen, a tajpeji nemzeti filmes archívumban dolgozva először látott Truffaut-t egy retrospektív vetítéssorozaton (ahogy azt majd minden interjúban megemlíti), és ismert benne a hiányzó apára, az apa szellemére. A *Négyszáz csapás*ban a fiatal Léaud-t, mint Truffaut alteregóját, csalódások sorozata éri, és az ezekre adott reakcióival gyakorlatilag *kipörgeti* magát a társadalomból, mint a gavitronnal, ki a semmi (a végtelen tenger) horizontja elé, ahonnan nincs hova menekülnie. Egyetlen pozitív érzelmi hatás éri, egyetlen viszonzott kapcsolat öröme, barátjával, egy másik kislánnyal, aki hatalmas lakásuk egy eldugottabb szobáját kínálja fel az otthonról megszökő Léaud-nak, egy szobát, ahol úgy élhet, hogy a nem-törtődöm, gazdag papa gyakorlatilag észre sem veszi, akárha kísértet lenne. Ez a motívum már megjelenik Tsai egyik korai filmjében is, az 1994-es *Éljen a szerelemben*, ahol a huszonevéves Lee illegális lakásfoglalóként úgy él együtt egy lánnyal és egy fiúval, hogy lényegében elkerülik (eltolódás, *kísértő motívum*) egymást. A *Négyszáz csapás*ban van egy reggeliző jelenet, amikor a papa asztaláról ételt csen a fia a szomszéd szobában rejtőző Léaud-nak, és úgy adja át, hogy átállítja a falórát egy korábbi időpontra, hogy a papa azt higgye, elkésett, s amikor az feldúltan elrohan, visszaállítja az órát az eredeti időre. A kikökkentett időintervallum *jetlagé*ben találkozhatnak egymással, ez a két kölyök barátságának ideje. Hasonlóképpen ahhoz, ahogy Lee, miután az egyszer látott szerelme Párizsba utazik, a párizsi időhöz igazít minden tajpeji órát. És egy másik észrevétlenül maradt kísérteties motívum, ami átjárót talált magának Truffaut filmjéből Tsai filmjébe: amikor a két kislány egy kerek számlapos ébresztőórát lop Léaud-nak egy közcégből. A lopott óra átdiffundált Léaud kezéből Lee kezébe, aki, miután lelopta a falról, a mozi sötétjében szorongatja, miközben francia mozit néz, majd az óra visszakerül, némileg pervertálódva (azaz eltolással) a szatírhoz, azaz a közcébe. Lee és Léaud tehát (pásztor)órát cseréltek: ez az óra azonban nem teljesen ugyanaz az óra: a kettő között differencia támadt, különbözet.

Szellelmírás avagy a szubaltern némasága. A tajvani újhullám, a TNC¹⁹ a '80-as évektől induló, még ma is tartó története, melybe, noha vitatja odatartozását,²⁰ Tsai Ming-liang a '90-es években, második generációként bekapcsolódik, párhuzamosan futott a francia dekonstrukció történetével. A dekonstruálni szót Tsai maga is használja. Derrida kísértetkönyve²¹ 1993-ban jelenik meg, és azonnal kiváltja az indiai filozófusnő, a posztkoloniális-feminista kritika egyik alapítója, a *De la grammatologie* angol fordítója, Gayatri Chakravorty Spivak éles rosszallását, aki a *Ghostwriting* című tanulmányában Derrida könyvét sommásan egy „hogyan-gyászold meg-apádat”²² könyvnek nevezte, és egyben átjáróvá szűkítette dekonstrukció

¹⁹ Taiwan New Cinema

²⁰ *Flowers of Taipei*. Taiwan New Cinema. Featuring interviews with Hirokazu Kore-eda, Hou Hsiao-hsien, Wang Bing, Kiyoshi Kurosawa, and Jia Zhangke. Chinlin Hsieh, 2014. <https://mubi.com/films/flowers-of-taipei-taiwan-new-cinema>

²¹ Jacques Derrida: *Marx kísértetei*. Ford. Boros János et al. Pécs, 1995.

²² Gayatri Chakravorty Spivak: *Ghostwriting*. *Diacritics*, 25. 1995. no. 2. 65–84.

és pszichoanalízis között. Spivak azonban nem csak Derridát, de Foucault-t és Deleuze-t is bírálja egy másik alapvető szövegében, a *Can the Subaltern Speak?*-ben azért, „mert azokkal a polgári szociológusokkal tartanak, akik az ideológia helyébe egy egybefüggő tudattalant vagy paraszsubjektív kultúrát állítanak. A sokféleséggel átszótt paraszsubjektív mátrix”, folytatja Spivak, „egy névtelen Szubjektumot vezet be, legalábbis azon értelmiségiek számára, akikre hatással van a vágy modern hegemoniája.”²³ Spivak itt a „vágy mint gépezet”, a vágygép deszubjektivizált filozófiai alakzatára utal, amit Deleuze és Guattari az *Anti-Oedipus*-ban így ír le: „A vágy gépezet, a vágy tárgya pedig egy hozzá kapcsolódó másik gépezet, illetéknéppen a termék kiemelődik a termelés folyamatából: valami leválik a terméké válás folyamatáról, hogy mintegy fölösleggé váljon a kóborló, nomád szubjektum számára.”²⁴ Ezek a filozófusok tehát, miközben az értelmiségről mint sokaságról, groupuscule-ről és sokféleségről beszélnek, a vágy konceptjével visszavezetnek egy totális, osztatlan, egyetemes – kvázi-szubjektív – instanciát, melyet óhatatlanul európai módon határoznak meg, a szexualitás (sokréttű) európai történetének az alapján, állítja Spivak. További kritikája, melyet egy Deleuze–Foucault interjú margóján fejt ki, hogy a francia bölcselek összemossák a szubjektumot az individuummal, s túl sietősen sürgetik a reprezentáció, a képviselőség, s vele együtt az elkötelezett értelmiségi figurájának a felszámolását, feltételezve, hogy a kisebbségek/minorítások – némi mozgalmi aktivitás ösztönzésére (Deleuze és Foucault a francia börtönreform mellett kampányol ekkor) – máris képesek lesznek önmagukért kiállni és szólni. Spivak, meglehetősen elég körültekintően, elhamarkodottan ítélte, de egyszermind kikerülhetetlenül gyakorlatias, konkrét példákat hozott arra, hogy ki mindenki nem tud szót emelni magért. Ezeket a csoportokat Gramsci nyomán szubalterneknek nevezi (Gramscinál a fogalom azokra a „láthatatlan” embercsoportokra vonatkozik, akiknek a hegemon többség biopolitikai „okokból” csorbítja állampolgári jogait, akiket nem részesít politikai képviselvényben és nem enged hozzáférni a kultúrához, rendkívüli előnytelen feltételek mellett dolgoztat stb.). Spivak a történelem térképésze, a fehér foltok felfedezője, aki a konkrétumra és az individuálisra hívja fel a figyelmet, és inkvizítori hévvel utasít el minden általános szubjektumot, gyanús általánosítást, kevés megértést, vonzalmat tanúsítva az egyedi és az általános folyamatos egybeszővése során előálló szinguláris gondolatok játékba hozása, szellemtáncra iránt. Spivak nem díjazza Derrida szellemességét, de akikért kiáll, azok valóban kísértettek. Spivak az indiai nők „sati”-rítusát tanulmányozva (özvegyáldozat: amikor nők önként elégetik magukat férjük halála után)

²³ Gayatri Chakravorty Spivak: *Can the subaltern speak?* London, 1988. Magyarul: Szóra bírható-e az alárendelt?, ford. Mánfai Alice és Tarnay László, *Helikon* (Irodalomtudományi Szemle), 1996/4, 450–483. Spivak 454.

²⁴ Gilles Deleuze-Felix Guattari: *Anti-oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. New York, 1977. Eredetileg Paris, 1972. Ld. még: Az értelmiség és a hatalom. Michel Foucault és Gilles Deleuze beszélgetése, ford. Kicsák Lóránt, in Michel Foucault: *Nyelv a végtelenhez. Tanulmányok, előadások, beszélgetések*, Debrecen, 2000, 241–249.

felteszi a kérdést, hogy ki emelt szót ezekért a nőkért, van-e ezeknek a nőknek a történetírásban reprezentációja, „hangja”? Van-e a szubalternnek nyelve egyáltalán? Tud-e magáért szólni, vagy hangtalan, néma, láthatatlan? És akik a reprezentáció, a képviseletiség eltörlését követelik,²⁵ nem éppen ezáltal lépnek vissza a hatalmi diskurzusba? Nem épp ezzel hallgattatják el a névtelen, a szubaltern Másikat? Meglehet, a spivaki vád a kontextusok történetiségétől fosztja meg a francia filozófusok gondolatait, mégis ez a kritikus gondolatmenet alkotta újra és emelte a nemzetközi kritikai gondolkodás homlokterébe Gramsci elfeledett fogalmát, a szubaltern, amely az egyik kulcsszó lehet Tsai és Apichatpong művészetének megértéséhez.

Éljen a szerelem! (Ai qing wan sui, Vive l'amour!, Tsai Ming-liang, 1994, 118'). Kínálkozik Tsai filmjei láttán az értelmezés, vágygépezeteknek, vágyautomatáknak látni ezeket a sokszor név és hang nélkül hagyott szereplőket. Valójában nem csupán anonim ösztönkésztetéseket látunk, hanem sok esetben erkölcsileg is megokolt, odaadással, empátiával telített emóciókat. A *Napok*²⁶ thai masszöre az öregedő Lee a nyaki sérvéből eredő, pokoli fájdalmain minden üzleti megfontoláson túlmenő, valódi részvétellel és valódi vonzalommal segít. Viszonzásként egy kis zenedobozt kap, amit magánya rázárultán egy buszmegállóban vesz elő, beszéd nélküli szerelmi vallomásként hallgat. Az odaadó gondozás, ápolás képei az alkotópáros életének előrehaladtával megszaporodnak, de már a kezdet kezdetén, az *Éljen a szerelem!-ben* is, ami talán a legnyersebben szól az elidegenedésről a huszonéves Lee feloldhatatlan magányával, olyan gesztusokat látunk, amelyekkel alkalmilag (olykor a szó szoros értelmében, mint a *Lyukban*) áttörnek vagy megpróbálnak áttörni a falon: a szinte még gyerek Lee a kísértet-lakótársa mellé kuporodik az utcai gyékényre, és gyengéden, már-már egy feleség gondoskodásával simítja végig az eladásra szánt női ruhákat, várnak egymásra, együtt utaznak, figyelik egymást. Egy telefonfülkében pár tömör mondatban még valami reflexióféle is elhangzik, amikor az idősebb, zugárus fiú a velük szintén kísértetként élő harmadikat, az otthontalan ingatlanközvetítő-lányt (micsoda impertinens metaforája hármójuk filozófiai értelemben vett közös otthontalanságának!) randevúra hívja: „Miért lennék idegesítő? Csak beszélgetni akarok veled. Az emberek annyira össze vannak zavarodva. Találnunk kell módot arra, hogy beszélgethessünk.” Ennél több szó itt sem hangzik el, s noha találkoznak, beszélgetés helyett csak egy gyors numerára futja. Egy huszonéves utcai zugárus, egy hajléktalan fiatal ingatlanközvetítő lány és egy urnahelyeket áruoló gyerek a par excellence otthontalanság, a par excellence szubaltern megtestesítőiként kerülgetik egymást egy önkényesen elfoglalt lakásban (ami a világuk), ám épp csak össze-összefutnak: valódi, kölcsönös kapcsolódási lehetőséget nem találnak. Lee tétován felvágja az ereit, majd bekötözi magát, másnap dinnét vesz (*kísértő motívum*), amivel, mint gömbölyded női idompótlékkal, szórakozottan játszazodni kezd, míg végül az ujjával szemeket váj bele, ahogy a *Kóbor kutyákban*,

²⁵ Vö. Müllner András: Nézetek és eltérések. *Romológia*, 3, 2015. 8.

²⁶ *Rizi, (Days)*, Tsai Ming-liang, 2016, 112'

immár idősebben a felesége eltűnt arcát képzele egy káposztába, majd a távollévő zugárus barát ágyába fekszik (*kísértő motívum*), felpróbálja a távollévő lány ruháit, kóvályog a lakásban, megfürdik más fürdőszobájában – itt látjuk először a harmadik mellbimbóját (ami *kísértő motívum*, a *Napokban* az öreg Lee hasonlóképpen merül meg egy fürdőben és megint látni fogjuk közelről ezt a speciális jegyet a testén, ami a „valóságban” is ott van) –, elkísérjük őt az urnatemetőbe, ami, és ez még nyomasztóbbá teszi, nem más, mint egy urnaszekrényekkel teli, szőnyegpadlós szoba, egy *lakás*, szürreális nyomatékkal jelezve, hogy miféle szűkös hely jut majd a végső otthontalanságban. „A tajvani görögdinnye csodálatos. Meg kell köszönnöm a görögdinnyének a test közelébe jutás lehetőségét”²⁷ – mondja Tsai, aki, amikor közelről kellett forgatnia női testet, annyira megrémült a lehetőségtől, hogy arra kérte a színésznőt, vegyen egy görögdinnyét a lába közé „első körben.” Egy görögdinnyét, mely ugyanakkor a terhes has szimbólumává válik. Tsai filmjeiben ezek a helyettesítések maguk is finom eltolások. Azzal, hogy a metaforizációt, ahogy Kemény Lili is írja, az eltolásokkal metonímiává szelídíti, a filmjeit szervező didaktikus konstrukciók is animálódnak, étellel telítődnek. A *permeabilitás*, a porózusság, az áteresztőképeség mellett a másik kulcsszó Tsainál az *érintkezés*. Ez az érintkezés, mely soha nem tökéletes kompatibilitás, megfelelés, egymásra találás, hanem mindig csak annak *szellemképe*, egyszerre teszi a filmjeit nagyon plasztikussá, naturalistává, ugyanakkor megfoghatatlanná, valószerűtlenné. Finom irizálás veszi kezdetét, amely a tanító szándékú, didaktikus struktúrákat szelíd, mosolygós relativitássá oldja. Mi is valóság és fikció közé kerülünk, egy szivárványosan irizáló zónába. Habár embereket látunk szenvedni mint kivert, mint kóbor kutyákat, a film láttán nem csupán szenvedünk. Épp ellenkezőleg. Tulajdonképpen már az első perctől megindulunk a pillanatnyi (metonimikus) érintkezések mentén, s *megindultságunknak* a film végével sincs vége. „A külvilág épp olyan, mint a belsők, teli van problémával” – mondja Tsai, és a filmben a táj az ember helyett zokog, felhők ontják a szenvedők helyett könnyeiket, csatornák és lefolyók áradnak ki, válaszfalak és szelepek törnek át, mindent eláraszt a Tsai fiatalkorában átélt, és kezelhetetlennek bizonyult kollégiumi csőtörés emléke, az elfojtás egyszerre vidám és drámai áttéteken keresztül materializálódik, tör ki, tör át, szabadul fel. És én is sírok és zokogok boldogan, a tájjal, a csatornákkal, a felhőkkel. Ahogy az *Éljen a szerelem!* végén a lány maga is teszi, egy közpark egyre mélyülő amfiteátrumában, több mint tíz percen át a kamerába, ő viszont úgy, mint aki ezzel a színészi produkcióval magát sem teljesen győzi meg. Egy nem meggyőző zokogás – igazán csodálatos befejezés egy filmnek. Azzal a gyomorszorító, ugyanakkor meghatott érzéssel válok meg tőle, hogy a szenvedés igazi oka a kifejezésképtelenség. Miért nem beszélünk?! Miért nem hiszünk egymásban, egymásnak? Már Lyotard rákérdezett *A posztmodern állapotban*, hogy a kommunikáció, a kifejezés hogyan, mivel lehet lesz verifikálható, ki mondja majd meg, kinél van a tudás, az igazság, ki dönti el egyáltalán, mi a tudás.²⁸

²⁷ Tony Rayns interjúja Tsai Ming-lianggal, a londoni Kingsway Hall Hotelben, 2007-ben. https://www.youtube.com/watch?v=YYAQKIR_bk

A kísértetiesülés folyamata már ekkor regisztrálva lett, és a digitális világban is egyre tart. Kísértetekké váltunk egymás számára.

The Skywalk is Gone (Tianqiao bu jian le, A felüljáró oda, Tsai Ming-liang, 2002, 25'). A *Hány óra van odaát?* után Tsai szinte rögtön leforgatott egy rövidfilmet, ami részint megnyitotta a shortoknak azt a sorát, ami végül egy hosszú, peripatetikus sétának bizonyult a múzeum intim, személyes terei felé,²⁹ részint afféle epilógusnak, utószónak tekinthető a kísértetfilmhez (gyászfilmhez, apa-filmhez). A forgatáshoz az a trauma szolgáltatta az alapot, amikor Tsai Tajpejbe visszatérve azzal szembesült, hogy annak a felüljárónak, amin Lee az órákat árulta, időközben nyoma veszett. Huss, a tereptárgy, a műtárgy kísértetté lett, újabb könnycsatornát nyitva itt valóság és fikció között. Ugyanis a rövidfilm első felében a lány visszatért Párizsból, s most kétségbeesetten keresi a szerelme, a szerelem helyét, ami időközben (*kísérteties eltolódás*) eltűnt. Előkerül az útibőrönd is, a gömbölyű, a befoglaló, a kerek, Lee szivárványszínű gagyi órákkal teli bemutatóládájának szellemképe, a (szerelmi) otthontalanság szimbólumaként. Jellemző, hogy a bőröndöt most sem a Párizsba szökött lány, hanem a vele egyidőben, a mellette a gyorsforgalmú úton szabálytalanul átkelő nő kezében látjuk (*kísérteties eltolódás*), akivel együtt kapja el a közlekedési rendőr (ezúttal hallunk egy zajkulissza-párbeszédet arról, hogy a szabálytalan átkelés azért történt, mert anno itt volt a felüljáró), majd a rendőr elveszi a Párizsból visszatért lány személyi igazolványát, aztán kvázi elfelejti visszaadni, ám amikor a lány visszajön érte, ezt még le is tagadja. A lány ezzel a gramsci-i/spivaki értelemben is szubalternné válik: kísértetté, aki hiába kísért a szerelem helyén, ott nem talál már senkit és neki sincs (mert elvették tőle) identitása. „Úgy tűnik, hogy sok hely, ahol a filmjeimet forgattam, eltűnt. Ez eléggé aggasztó” – viccelődött a film és a valóság között nyílt újabb kísérteties átjárón a rendező egy interjújában.³⁰ A *felüljáró*, ami a tajpeji pályaudvar előtt magasodott, az óraárus helyével eltűnt ugyan, de maga Lee kísérteties módon felbukkan ugyanott egy *aluljáró*ban (*kísérteties vicc*), s egy lépcsőn váratlanul összefut a lánnyal, aki nem ismeri fel. A lány lefelé megy, Lee felfelé, utóbbi a lépcső tetejéről, mint aki szellemet látott, visszanéz, de nem ér rá ott időzni, mert – mivel az órákkal együtt az utcai árus állását is elvesztette – épp egy pornószínész-meghallgatásra siet. A rövidfilm ezzel motivikusan utat nyit a következő film, a *Huncut felhőcske*³¹ felé. A szerelmesek tehát most már nem

²⁸ Jean-François Lyotard: A posztmodern állapot. In: Jürgen Habermas – Jean-François Lyotard – Richard Rorty: *A posztmodern állapot*. Szerk. Hévízi Ottó et al. Ford. Angyalosi Gergely. Budapest, 1993. 23.

²⁹ A hasonlatot Vincze Teréz használja kiváló tanulmányában: Gyalogszerrel a filmben és azon túl. Tsai Ming-liang filmstílusa és művészetének transzmediális fordulata. In: *A kortárs tajvani filmművészet*, 2020, i. m. 192–219.

³⁰ Yu Sen-lun: Tsai Ming-liang continues his search for a vanishing Taipei. *taipeitimes.com*, April 25, 2003.

³¹ *Tian bian yi duo yun (Wayward cloud)*, Tsai Ming-liang, 2005, 114'

csupán az idejüket, a helyüket sem találják. Úgy mennek el egymás mellett, mintha ott sem lettek volna. Aligha véletlen, hogy ebben a kisfilmben, mely önmagában is kerek egész, az egyikőjük az identitását veszti el, míg a másik a szerelmet bocsátja áruba. Lehetővé válik a spivaki szubaltern létezés univerzalizálása mellett a derridai/posztmarxi értelmezés is, az áruvá vált vágyról és a róla leszakadt, szabadon, elveszetten keringő nomád szubjektumról, erről a posztmodern fantomról, mely folyton hangot keres a bennünk, a mindannyiunkban élő alávetettnek.

A kísértet azonban nem öli meg a libidót, sőt, idővel *feltámasztja*. Hirtelen meglátjuk a szóban a fallikus óramutatót, amit feltámaszt a vágy, és a halottat, amit új életre galvanizálnak. A „támasz” szó segédegyenes a felállításához és a feltámasztáshoz. A *Hány óra van odaát?* és a többi film is azt mutatja be, hogy a művészet kizökkent, felpörget, a szerelem átállítja az órát, a gyász felelevenít, feléleszt, az eltolások, eltolódások nem csak elcsúsztatnak két embert egymás mellett, hanem membránokat is áttörnek, átjárókat nyitnak szellemek és emberek között, átszellemitenek – a kísértetek már köztünk vannak, már mi magunk vagyunk a kísértetek – tanuljunk hát meg látni a kísértetek óráján.