

Nick Kaldis

Kötelező orientalizmus**Hou Hsiao Hsien: Sanghaj virágai***

„Társadalmunk elkezdte felkínálni nekünk a világot – amely jelenleg többnyire az önmagunk által előállított termékek gyűjteménye (...) a látványukat birtokolhatjuk és gyűjthetjük utánzataikat.” (Fredric Jameson)¹

„Másképp fogalmazva: ez a globalizáció egyik, »fin de siècle orientalizmussal« egybefonódott paradigmája, amely áthatja a Nyugat-Ázsia-képet.”² (Lin Xiaoping)

Pz a tanulmány Hou Hsiao Hsien *Sanghaj virágai* című (1998) alkotását azon akadémikus vita keretei között kívánja elemezni, mely bizonyos kínai filmek „őnorientalizáló” és „egzoticizáló” tulajdonságairól folyik.³ Dai Jinhua a folyamatot a következőképpen írja le: „A nyugati kultúra szemszögének interiorizálása a kínai nemzeti kultúra és nemzeti tapasztalat még mélyebb elidegenedését, a Másik nyelvébe és reprezentációjába való beledermedését eredményezi.”⁴ Dai és mások indulatait azok a filmek és/vagy rendezők váltották ki, akik szándékosan egzoticizáló Kína-ábrázolásokat kreálnak, hogy a nyugati nézők és kritikusok, valamint a nemzetközi filmfesztiválok zsűrijeinek elismerését elnyerjék. Ezek a kritikusok azt igyekeznek bemutatni, hogy az ilyen filmek miként példázzák a „harmadik világ első világtól való kulturális

függését (...) a nyugati fogyasztóréteg számára kotyvasztott hibrid kulturális termékek működését (...) a nyugati kulturális hegemoniával való azonosulás aktív és tudatos keresését.”⁵

Úgy gondolom, hogy a *Sanghaj virágai* új szakaszt jelent ebben a valószínűleg egyoldalú kelet-nyugati filmművészeti eszmecsereben. Olyan új szakaszt, amely ettől kezdve magát a vitát kérdőjelezi meg. Álláspontomat tovább pontosítva és a legfrissebb komplex, interkulturális, esztétikai-elméleti eszmecserek keretébe helyezve, azt javaslom, hogy a *Sanghaj virágai* című filmet Zhang Yingjin tanulmányának helyreigazítása-ként vegyük figyelembe. Zhang Yingjin azokról a kínai filmekről ír, amelyeknek lehetőségük van arra, hogy „újratárgyalják a nemzetközi tőkével, technológiával és a globalizáció más erőivel való viszonyt” annak érdekében,

* A fordítás alapja: Nick Kaldis: *Compulsory Orientalism: Hou Hsiao Hsien's Flowers of Shanghai*. In: Berry, Chris – Lu, Fei (eds.): *Island on the Edge. Taiwan New Cinema and After. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005. pp. 127–136.*

A rendező neve pinyin átírás szerint Huo Xiaoxian. Ebben az esetben azonban eltértünk ettől a formától, ugyanis a hazai és a nemzetközi szakirodalomban inkább Huo Hsiao Hsien néven ismert, és ő maga is ez utóbbi átírást preferálja. A tanulmányban elemzett filmet (*Flowers of Shanghai/Shanghai hua*) ugyan nem mutatták be Magyarországon, a szövegben a könnyebb olvashatóság kedvéért mégis magyar fordítási címen (*Sanghaj virágai*) szerepeltetjük. (– a szerk.)

1 Jameson, Fredric: *Signatures of the Visible*. New York: Routledge, 1990. p. 1.

2 Lin, Xiaoping: *Red Corner: An Orientalist Nightmare in a Globalised World*. Third Text (2001) no. 56. p. 58.

3 Mivel rövidsége törekedtem, írásomban nem foglalkozom a film fogadtatásával. Az amerikai művészmozik közönsége és a kínai film viszonyát elemző, érdekes és rövid elemzést lásd: Meng Yue et al.: *Diyu, wenhua, -zibenzhuyi yu houzhimin?* Today (1994) no. 2. p. 6.

4 Jing Wang and Tani E. Barlow (ed.): *Cinema and Desire: Feminist Marxism and Cultural Politics in the Work of Dai Jinhua*. London: Verso, 2002. p. 52.

5 Xu Ben: *Farewell My Concubine and its Nativist Critics*. Quarterly Review of Film and Video (1997) no. 2. p. 157.

hogy a filmművészet „egyszerre tárja fel és problematizálja a globalizáció korának új határait és vágyait”⁶.

A *Sanghaj virágai* forgatókönyvét Zhu Tianwen írta. A forgatókönyv Zhang Ailing (mandarin) fordítása alapján készült Han Bangqing azonos című, 1892-es novellájából, melynek dialógusai wu nyelven** írótak.⁷ A film cselekménye a késő XIX. századi Sanghaj drága nyilvánosházaiban élő prostituáltak, madamok, cselédlányok, szolgálk és az odalátogató gazdag férfi patrónusok között zajló, túlnyomórészt eseménytelen és apró interakciókra korlátozódik. Jelentősebb figyelem csupán néhány férfire és kedvenc prostituált hölgyekre irányul. A történet főhősének Wan Liansheng (más néven Wang Laoye, akit Liang Chaowei/Tony Leung Chiu-Wai alakít) tekinthető. Wang Laoye már öt éve Shen Xiaohong állandó vendége. (Xiaohong *xianghao*-jának, „vidám társának” is nevezik, ami a legjobb állandó kuncsaft eufemisztikus elnevezése, és gyakran romantikus kapcsolatra is utal.) Xiaohong legnagyobb bánatára Wang alkalmanként a prostituált Zhang Huizhen lakrészét is meglátogatja. A filmben kevés az akció. A diegézis középpontjában a Wang és Xiaohong között zajló érzelmi hidegháború áll. A második cselekményszál hőse egy prostituált, Zhou Shuangzhu, aki a madammal (*laobao*) történő egyezkedés után elnyeri szabadságát. A film legvégén egy Shuang Yu nevű prostituált sikertelen gyilkossági-öngyilkossági kísérletet hajt végre *xianghao*-ja, a fiatal Wu Shaoye ellen. Az eseményeket négy, egymáshoz nagyon hasonló bankettjelenet különíti el.

Véleményem szerint a film eseménytelenségének hangsúlyozása szándékos: ez a történetvázlat szándéko-

san nem drámai konfliktusokon, a narratív események progresszivitásán, bármilyen típusú akción vagy cselekményfordulaton alapul. Azt kívánom bebizonyítani, hogy a *Sanghaj virágai* mindezek helyett az atmoszférát, a dekorációt és a díszleteket helyezi előtérbe – a közeget, amelyben az eseménytelen cselekmény zajlik. Röviden szólva azt állítom, hogy a film újszerűen egészíti ki azokat a vitákat, amelyek arra vonatkoznak, hogy bizonyos műalkotások miként szándékoznak „Kínát reprezentálni a nyugati tekintet számára”.

Jól ismertek az olyan kritikusok, mint Zhang Yiwu, Liao Ping-hui, Wang Yichuan, Esther Yau, Dai Jinhua, Dai Qing, Chen Xiaoming és mások, többek között Chen Kaige *Isten veled, ágyasom!* (*Farewell My Concubine*) című filmjével kapcsolatban megfogalmazott állításai. Ezek a kritikák kifejezetten becsmérlik Zhang Yimou-t, különösen a *Raise the Red Lantern* [*A vörös lámpás ház*] című filmjét. Sheldon Hsiao-peng Lu találóan összegzi azokat a motívumokat, amelyeken a Zhang munkái elleni támadások alapulnak. Lu megállapítása szerint „*Zhang művészetének két legfontosabb eleme (...) a kínai nemzet hazai kultúrkritikája és a »transznacionális kínai filmművészet« transznacionális tőke segítségével való létrehozása (...) Művei épp azért kiemelkedően sikeresek a nemzetközi porondon, mert autentikusan »nemzeti«, »kínai« és »keleti« filmeknek tekintik őket*”⁸. Zhang Yingjin a „transznacionális képzetek” átható elemzése során meg is nevez néhány kulcskérdést, így például azt, hogy „*a nemzetközi közönséget vajon e filmek [többek között Zhang Yimou alkotásai] (...) felszínes orientalista jegyei vonzzák-e.*”⁹ Az iménti érvelést folytatva: „*a nemzeti filmművészet által megfogalmazott hazai kulturális kritika egyben a kínai*

6 Zhang Yingjin: Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema. Ann Arbor: Center for Chinese Studies, 2002. p. 251, p. 253.

* A wu a mandarin kínai után a második legelterjedtebb kínai nyelvváltozat, kilencven–kilencvenöt millióan beszélik, elsősorban a déli tartományokban. Sanghajban a wu egyik dialektusát beszélik. (– a szerk.)

7 Huaye Liannong (Han Bangqing): Haishang hua liezhuan. Taipei: Heluo Tushu Chubanshe, 1980. Nagyon fontos, hogy a dialógusok az egész filmben wu dialektusban szólnak meg. A tajvani, kantoni és mandarin nyelvet beszélő nézők számára a film gyakran érthetetlen vagy ismeretlenül hangzó szövegei elidegenítő effektust jelenthetnek. Ld: Li Cheuk-to: Flowers of Shanghai (Hai Shang Hua) (1998) <http://www.usc.edu/isd/archives/asianfilm/taiwan/hou-flrev.html> (21 May 2003).

8 Lu, Sheldon Hsiao-peng: National Cinema, Cultural Critique, Transnational Capital: The Films of Zhang Yimou. In: Sheldon Hsiao-peng Lu (ed.): Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender. Honolulu: University of Hawai'i Press, 1997. p. 105.

9 Zhang Yingjin, p. 75, valamint pp. 207–312, passim.

nemzetnek a nemzetközi filmpiacon történő kulturális kiárúsítását szolgálja.” Hasonló módon támadnak más filmeket és rendezőket is, de a legerősebb ösztűz Zhang Yimou-t érte, amiért filmjei „annak eklatáns példái, hogy a harmadik világ filmművészete szándékosan megadja magát az orientalista tekintetnek, és klasszikus esetei annak, hogy a harmadik világ kultúráját a nyugati hegemonia leigázza.”¹⁰

A fent említett elemzések azt kritizálják, amit ezekben a filmekben és más alkotásokban (különösen az ötödik generáció* filmjeiben) közösnek vélnek: az egzotizált Kína-imázs áruba bocsátását az orientalizáló nyugati tekintet számára; a Kína-kép manipulálását egyfajta „nemzetközi fantázia” és „pszeudó folklór” megteremtése érdekében. Ezt a folyamatot különböző elnevezésekkel illetik: „ön-orientalizálás”, „Kína egzotikus imázsának kiárúsítása”, „kulturális kiárúsítás”, „kulturális exhibicionizmus”, „a nyugati kulturális megkeresztelés” igénye, alázatos és „hódolatteljes filmes áruk (*Wenhua gongpin*) (...) hivalkodó és sztereotipikus kuriózumok (*Minsu qiwen*)”, „nemzetközi fantáziák” és így tovább.¹¹ Ahogy Zhang Yimou filmjeinek nemzetközi forgalmazásával és marketingjével kapcsolatban Richard James Havis megfogalmazta: „a stratégia olyan tárgyakra koncentrál, amelyek a Nyugatnak az »egzotikus« Kínára vonatkozó percepciójába illeszthetők (...) a potenciális nézők Kínáról szóló filmekkel kapcsolatos elvárásait kihasználva. Ez pedig a »titokzatos és egzotikus Kelet« kliséinek használatát jelenti.”¹²

Az akadémiai diskurzust és Zhangék filmjeinek befo-gadását a fentiekben tárgyalt kritikai paradigma határo-zza meg. Megszólalnak azért ettől a kórustól eltérő hangok is, például Xu Ben és Sheldon Lu írásaiban, akik mellett érvelnek, hogy a „globális kapitalizmus” jelenlegi rendszerében a kínai filmek alternatív olvasatára van szükség. Lu azt állítja, hogy „a harmadik világ rendezőinek, így Zhang Yimou-nak a bekerülése a nyugati filmkultúra főáramába valóban elkezdhet »különbséget« teremteni. Ezek a filmek olyan alternatív történelmet, történeteket, nemzet- és emberképet ajánlanak, amelyek láthatatlanok és elérhetetlenek az átlagos hollywoodi filmek számára. Ebből következően Zhang művészetének megvan az esélye arra, hogy a hazai fronton oppozíciós modellt, a nemzetközi szintéren pedig alternatív diskurzust hozzon létre.”¹³

Ezennel szeretném felvállalni a Sheldon Lu által megfogalmazott feladatot, nevezetesen annak átte-kintését, hogy egy olyan filmnek, mint a *Sanghaj virágai*, miképpen van meg „az esélye arra, hogy a hazai fronton oppozíciós modellt, a nemzetközi szintéren pedig alternatív diskurzust hozzon létre.”

Félretéve azt, hogy miben nem értek egyet a fent idézett kritikusok többségével, továbbá figyelmen kívül hagyva az esetleges rendezői intenciókat is, úgy gondolom, hogy a *Sanghaj virágait* a nyugati tömegfogyasztás számára nosztalgikus, historizált és egzotikussá tett Kína-imázs egyirányú transznacionális piacosításába való esztétikai beavatkozásnak érdemes tekintenünk – szemben az elméleti megfontolásokkal.¹⁴ Továbbá ez a

10 Lu, Sheldon Hsiao-peng: *National Cinema...* p. 105, p. 107. Lu rövid orientalizmus definícióját ld: p. 128. Továbbá: Lu: *The Use of China in Avant-Garde Art: Beyond Orientalism*. In: *China, Transnational Visuality, Global Postmodernity*. Stanford: Stanford University Press, 2001. p. 174; Rey Chow: *The Force of Surfaces: Defiance in Zhang Yimou's Films*. In: *Primitive Passions: Visuality, Sexuality, Ethnography, and Contemporary Chinese Cinema*. New York: Columbia University Press, 1995. pp. 142–172; és Tang Xiaobing: *Orientalism and the Question of Universality: The Language of Contemporary Chinese Literary Theory*. Positions (1993) no. 2. p. 389–413.

* A kínai film ötödik generációjának a pekingi Filmművészeti Akadémián a nyolcvanas évek elején – tehát a „kulturális forradalom” után – végzett alkotókat nevezik. Zhang Yimou ennek a csapatnak a legismertebb tagja. (– a szerk.)

11 Lásd Lu, Sheldon Hsiao-peng: *National Cinema...* pp. 125–133; Xu Ben: *Farewell My Concubine...* pp. 155–170; és Zhang Yingjin: *Screening China*. pp. 207–312.

12 Richard James Havis: *The Selling of Zhang Yimou: Marketing Chinese Images*, 1995. <http://www.usc.edu/isd/archives/asianfilm/china/zhang-sellmg.html> (May 12, 2003)

13 Lu, Sheldon Hsiao-peng: *National Cinema...* p. 107.

14 Arra vonatkozó további érvek, hogy egy film „beavatkozhat” a mozgóképi orientalizmus kultúrák közötti dinamizmusába: Rey Chow: *The Seductions of Homecoming: Place, Authenticity and Chen Kaige's Temptress Moon*. In: Wen-hsin Yeh (ed.): *Cross-*



Sanghaj virágai

film olyan egyedi és előzmény nélküli módon lép be az előbb említett folyamatba, ami nem következik sem Kína grandiózus kulturális hagyományainak esszencialista hangsúlyozásából; sem a kínai nacionalizmus szűk látókörű narratíváiból; sem azokból a felületes kísérletekből, amelyek Kína türelmetlenül várt, növekvő világszerte befolyását kívánják megünnepelni; és nem következik annak ünnepléséből sem, hogy Kína részt vesz a „transznacionális áramlás”, a „kozmetopolita nyilvánosság” és a „posztkoloniális hibriditás” kiépítésében – és így tovább.¹⁵ A *Sanghaj virágai*, ahelyett hogy beleesne a konzervatív kulturális esszencializmus, a reakciós nacionalizmus csapdáiba, vagy örömel megadná magát a globális tőkegyarapodással szemben, ténylegesen *magába fogadja* Kína egzotikus imázsának elemeit – megsokszorozza, reprodukálja és rögzíti azokat, belefojtva a (nyugati) nézőt az orientalista fantáziavilág túláradó bőségébe.¹⁶ Ez az elnyújtott, túlzó alámerülés az érzékelésben elsősorban a vágás nélküli hosszú beállítások kombinációin, a drámai akciók hiányán, a hangsúlytalan dialógusokon és a *mise-en-*

scène túltelítettségén alapul – ez utóbbi alatt a jelenetek és díszletek redundanciáját, a fényűző enteriőrök és a látványos jelmezek pontos újratereztetését, valamint a vonzó, szexualizált (női) karaktereket értem.

Az egész film lassú folyású, belső terekben felvett hosszú beállítások sorozatából áll – a legrövidebb egy perces, a leghosszabb nyolcperces, átlagosan pedig hárompercesek. Ezek – a legtöbb hollywoodi filmmel vagy akár más művészfilmekkel összehasonlítva – kifejezetten hosszúnak számítanak. A vágás nélküli, valós idejű hosszú beállítások önmagukban nem jelentenek újdonságot Hou Hsiao Hsien filmjeiben – a rendező rajongói már jól ismerik ezeket a megoldásokat. Csakhogy emlékezetem szerint ez az első Hou Hsiao Hsien-film, amelyben lényegében egyik hosszú beállításban sem történik szinte semmilyen jelentős narratív vagy drámai esemény. A magányos Wang Laoye patetikus kitörése az egyetlen említhető akció, amúgy mindennapos beszélgetésekkel, az ételek és pipák előkészítésével, a bankettek ivóversenyével és

Cultural Readings of Chineseness: Narratives, Images, and Interpretations of the 1990s. Berkeley: Institute of East Asian Studies, 2000. pp. 8–26.

¹⁵ Ennek a témának és koncepciónak az elemzését lásd: Shih Shu-mei: *Globalization and Minoritisation: Ang Lee and the Politics of Flexibility*. New Formations: A Journal of Culture/Theory/Politics (2000) pp. 86–101. Továbbá Song Hwee Lim: *Celluloid Comrades: Male Homosexuality in Chinese Cinemas of the 1990s*. China Information (2002) no. 1. pp. 68–88., a „transznacionális film modelljének” újraértékeléséről.

¹⁶ A *Sanghaj virágait* is azon jelentős filmek sorába tartozónak tekintem, amelyek hozzájárulnak ahhoz, amit Zhang Yingjin saját munkatervével kapcsolatosan „a nyugati (orientalista) fantáziák demitizálásá”-nak nevez. Screening China. p. 112.



Sanghaj virágai

az egyik prostituált felszabadításáért zajló halk szavú egyezkedéssel telik az idő. A jelenetek akciómentessége nyilvánvalóan a késő Csing-kori Sanghaj kínai férfi elitjét jellemző, lassú folyású, kényelmes világot igyekszik újratertetni. A hosszú beállítások, a lakószobákban akkurátusan előre- és hátrakocszó kameramozgások a kor gazdaságilag privilegizált elitje hétköznapi életének ritmusát idézik meg. A *Sanghaj virágai* a drága bordélyokat a XIX. századi han* elit szabadidős, társadalmi, szexuális és romantikus szükségleteit kielégítő, költséges, tiltott, félnyilvános helyekként festi le.

Mindamellett az elkényelmesedett osztály lusta ritmusának van egy rút tükörképe is, mégpedig az aranykalickában tartott, fojtogató fizikai és anyagi

szolgaságban élő, gazdasági privilégiumoktól megfosztott nők vég nélküli várakozása.¹⁷ Ezeknek a nőknek azonban életre kell kelniük; teljesen kiöltözve várakoznak ősi hálókamráikban, hogy férfi kucsajtjaik bármelyik órában megjelenhessenek náluk.¹⁸ Hou Hsiao Hsien briliáns módon mutatja be a történelmi Kína és a művelt, első osztályú prostituáltak (más néven „művészi prostituáltak” vagy *yiji-k*) legezotikusabb egzotizáló imázsait, és viszi színre hőseinek bosszantóan lassú és elképesztően jó minőségű életét. A film kerüli az elbeszélő cselekményépítés eszközeit, a konfliktust vagy a drámai akciót, miközben kitüntetett szerepet juttat a hosszú beállításoknak – összesen harmincöt beállítást látunk, lassú le- és felblendékkel összekapcsolva. A *Sanghaj virágai* elképesztő mennyi-

* A han Kína legnagyobb etnikuma, melynek neve a Han-dinasztia megnevezéséből származik. Bizonyos nacionalista elméletekben a han gyakran a kínai szinonimájaként szerepel. (– a szerk.)

17 A számos alantas sorban élő női szolgáló, akik kézzel-lábbal a földre borulva várnak a (kitartott) hölgyekre, a nézőt arra emlékezteti, hogy a prostituáltak a szolgáló réteg elitjét képezik, lásd még Hershaternak a sanghaji prostitúció hierarchiájáról szóló írását: *Modernizing Sex, Sexing Modernity: Prostitution in Early Twentieth-Century Shanghai*. In: Christina K. Gilmartin–Gail Hershatter–Lisa Rofel–Tyrene White (eds.): *Engendering China: Women, Culture, and the State*. Cambridge: Harvard University Press, 1994. p. 148, *passim*.

18 Zhang Yingjin 1930-as, 40-es években született regényekről és filmekről szóló könyvének tükrében a *Sanghaj virágai* kapcsolatba hozható napjaink (késő kapitalista) törekvésével annak feltámasztására, ahogyan a baloldali mozgalmakat megelőzően ábrázolták a nőket a „tradicionális városban”. Zhang Yingjin: *The City in Modern Chinese Literature & Film: Configurations of Space, Time, and Gender*. Stanford: Stanford University Press, 1996. p. 185. A huszonegyedik század vágya, hogy a Mao-évtizedekre és egyéb marxista mozgalmakra történelmi aberrációként tekintsen, ahhoz a nosztalgiához kapcsolható, amelyet azon korszakok iránt érzünk, amikor a nőket bezárták és árucikként tekintettek rájuk. A *Sanghaj virágai* az első pillanatban mintha ezt a nosztalgiát idézné fel, filmnyelvi megoldásai azonban, véleményem szerint, éppen e nosztalgikus vágyak ellen dolgoznak.

ségben diktálja nézőjébe a prostituáltak gyötrelmesen dagályos életének adagjait.

Ehhez kapcsolódik, hogy a filmben kitüntetett szerephez jut a *mise-en-scène*, főképp a díszletvilág és a háttér. A *Sanghaj virágai* mindegyik jelenete a város angol koncesszióban lévő, magas árfekvésű bordélyainak bankettermeiben és hálókamráiban játszódik, valamikor a késő Csing-dinasztia korában. A prostituáltak dagályos napi rutinja és a bordélyok enteriőrje szinte teljesen megfeleltethető egymásnak. A film eseményeinek előrehaladásával meg- és újrálátogatjuk az egymástól alig megkülönböztethető bordélyokat, és egy idő után nagyon nehéz feladatná válik egy-egy prostituált magánlakosztályának vagy egyik bankettnak a másiktól való megkülönböztetése. A szereplők többségét úgyszintén nagyon nehéz megkülönböztetni egymástól. Yoshimiro Hanno lassú, egyszerű és dagályosan zsongó filmzenéje kiválóan illik a filmben felsorakoztatott életek ritmusához és érzéseihez.¹⁹

A drámai konfliktus vagy egyéb izgalmas, magávalragadó cselekményfejlődés hiánya a dagályosan unalmas jelenetekkel kombinálódva a közönség figyelmének megváltozásához vezet.²⁰ Ahogy Hou kamerája snitteről snitterre lassan keresztülhalad a szobákon, a pazar díszletek és jelmezek gyakran háttérbe szorítják a dialógust és a szereplőket. Mivel semmiféle dráma nem köti le, nem csigázza fel és nem is előlegezi a figyelmét, a film nézője álmélikodva feledkezik bele a *mise-en-scène* érzékiségébe. A férfi kuncaftok és a prostituáltak elegáns, sokszínű brokát- és selyemruhákba öltöznek; nyakláncokkal, hajpántokkal, gyűrűkkel és egyebekkel ékesítik magukat. A nők sminkje ráadásul mindig makulátlan, hajuk elegánsan, visszafogott gondos-

sággal fésült és rendezett, ami jól illik a férfiak nett uniformisához, borotvált homlokához és fonott copfjához. Miközben a szolgálk jönnek-mennek, törülközőt, teát, ételt és egyéb apróságokat szolgálnak fel a hősöknek, a kamera kényelmesen pásztáz egyik szereplőtől a másikra, nem számolva azzal, hogy éppen ki beszél kihez. Mivel a filmben elhangzó párbeszédnek wu dialektusát aránylag kevesen értik, érthetik, tovább csökken annak a lehetősége, hogy a néző érdeklődést mutasson a minimalista cselekmény iránt. Godard *A megvetés* (*Le Mépris*) című filmjének hasonló kameramozgásait és dialóguskezelését elemezve Žižek a következőket állapította meg: „Godard úgy veszi fel a dialógust (...) hogy a kamera folyamatosan keresztirányú mozgást végez: a megszokott beállítás–ellenbeállítás helyett az egyik szereplőtől a másikig úszik, majd ugyanez zajlik fordítva. Ez a mozgás mindazonáltal nem pusztán követi a beszélgetés ritmusának változásait (...) inkább saját, eltérő ritmusához igazodik (...), saját szintaxisával ellenpontozva a kimondott szavakat.”²¹

Bár Hou Hsiao Hsien kameramozgásai a *Sanghaj virágaiban* hasonló szintaxissal rendelkeznek, s némiképp elidegenítőek, az elképesztően tudatosan felépített, előkészített és *chinoiserie* (a kínai stílust utánzó) elemekkel zsúfolt *mise-en-scène* nem hagyja a nézőt referenciális bizonytalanságban. Žižek megállapításával ellentétben a beállítás–ellenbeállítás-struktúrák hiánya ebben az esetben nem feltétlenül egy vészjelző, „egyik meghatározott szereplőhöz sem köthető, szabadon lebegő tekintetnek” a film diegetikus valóságán belüli jelenlétére utal. Ezeknek a hatásoknak a halmozása a *Sanghaj virágaiban* inkább a meghittség sűrű, füledt légkörét teremti meg, főként az események történelmi (és a legtöbb néző számára kulturális)

19 Hou több korábbi filmjében is ügyesen épít történelmi és kontextuális jelentésrétegeket a hosszú beállításokra. Példaként említhető az 1989-es *City of Sadness* [A szomorúság városa] nyitójelenete, amelyben a rövid dialógussal felvett hosszú beállítások a képen kívüli hang alkalmazásának köszönhetően komplex individuális, társadalmi, és történelmi textúrát teremtenek. Ezt a technikát a *Sanghaj virágai* következetesen elkerüli.

20 Nick Browne esszéje világosan és érthetően elemzi Hou Hsiao Hsien *The Puppetmaster* [A bábjátékos] című filmjének *mise-en-scène*-jét, kitérve arra is, hogy néha a *mise-en-scène* az „akció megfogatkozását” eredményezheti. Nick Browne: *Hou Hsiao Hsien's The Puppetmaster: The Poetics of Landscape*. In: Berry, Chris–Lu, Fei (eds.): *Island on the Edge*. Taiwan New Cinema and After. Hong Kong: Hong Kong University Press, 2005. pp. 79–88.

21 Žižek, Slavoj: *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory*. London: British Film Institute Publishing, 2001. pp. 96–97. (kiemelés tőlem)

távolsága, a változatos beállítások és a cselekmény drámai tartalmának hiánya, valamint a szereplők egyhangú viselkedése miatt.²² A lassan pásztázó, keresztirányú kameramozgás – ahelyett hogy különválasztaná a befogadó vizuális és akusztikus érzékelését – „bevarratlanul” [un-sutured] hagyja a nézőket; érzelmileg elkötelezetlenül a hősök sorsa iránt, elég időt hagyva számukra, hogy elmerüljenek a gazdagon dekorált szobák és bankettermek részleteiben. A kifinomult ízléssel bemutatott, fényűző vöröslámpás negyedek központi szerepet játszanak a filmben. A szereplők előtti, mögötti, feletti, és különösen közötti terek, a térközszabályozás a hősökkel megegyező fontosságot nyer.

Richard Pena a *Sanghaj virágai* megtekintését egy klasszikus kínai novella elolvasásához hasonlítja, amelyben „a tárgyak és a díszletek hamar feleslegessé teszik a szereplőket (...) mindaddig, míg az ember elkezd érezni a fizikai világ teljes súlyát.”²³ A nyugati néző számára ezek a díszítőelemek ritkaságszámba mennek, olyan dolgok, amelyekből manapság leginkább múzeumokban és antik üzletekben kaphatunk ízelítőt.²⁴ Példaképpen álljon itt egy korántsem teljes lista a szobákban található tárgyakról: festett üveglakok, mívesen kidolgozott kovácsoltvas korlátok, rácszatok az ablakokon és az ajtókon, nyugati órák és kandelaberek, antik kínai porcelánvázák, jade csecsebecsék, elegáns faasztalok, -székek, -ágyak és -ablakok, végül a mindenütt előforduló magas nyakú nyugati gázlámpák és keleti vízipipák. Fredric Jameson alapos elemzése szerint a visszafogott megvilágítás ezeket a tárgyakat tompa árnyékba helyezi, ami inkább az ópiummámor érzetét kelti, nem pedig egy nosztalgikus film tárgyainak tündöklését. A kamera azonban mindkét esetben ugyanazt a szerepet játssza: „a kusza tárgyak halmaza: rikító virágok, pazar enteriőrök, költségesen karbantartott arcvonások, antik divat (...)

mindezeket a kamera optikája fogyasztási tárgyakként rendezi össze”.²⁵

Idézett tanulmányában, ahogy más írásaiban is, Jameson hatásosan és meggyőzően érvel amellett, hogy a nosztalgikus filmképek egy sokkal mélyebb és komplexebb történelmi múltat helyettesítenek vagy szorítanak ki; egy olyan múltat, amelyben ezeket a képeket az egyenlőtlen társadalmi viszonyok és egyéb szempontok kontextusába kellene beleágyoznunk. A nosztalgiafilmekben ezzel szemben – érvel Jameson – az ilyen képek „erőtlené válnak és valamiféle pseudo-múltat teremtenek a fogyasztás számára (...) az eltérő típusú múlt kompenzálása és helyettesítése érdekében”²⁶. A *Sanghaj virágai* esetében viszont – szerintem legalábbis – ezeknek a képeknek az egyre erőteljesebb burjánzása, folyamatos feltűnése és ismétlődése belülről akasztja meg a Jameson által feltárt nosztalgia-termelés és -teremtés dinamikáját. Hou Hsiao Hsien filmje igazán újszerű módon állja útját annak, hogy a néző a megszokott módon kapcsolódjon a nosztalgia-termelés és -teremtés folyamatába. Ahelyett, hogy visszautasítaná a nosztalgikus mozgóképi rajongás csábítását vagy épp a nosztalgizálással és egzotizicizálással szembehelyezkedő, alternatív filmnyelvi megoldásokat keresne, mindezeket magába olvasztja. (Mindezt vessük össze azzal a kritikával, amely szerint Zhang Yimou filmjei „meg sem próbálnak ellenállni az orientalista diskurzusnak, inkább részt vesznek benne. Szándékosan megadják magukat a Nyugat kisajátító gondolkodásának (...) leteszik a fegyvert az első világ kultúrájának uralkodó diskurzusa előtt”).²⁷ A *Sanghaj virágai* előrehaladtával a nosztalgikus, orientalista díszítmények megsokszorozódása és felhalmozódása – a szereplők érzelmi ürességével kombinálódva – a mozgóképi kifejezés olyan tehetetlenségét, nehézkességét, a szépség olyan láncolatát teremti meg, amely lelassítja az elbeszélést,

22 Ibid. pp. 31–54, passim.

23 Pena, Richard: *Signs in the East*. Film Comment (1998) no. 4. p. 9.

24 Sheldon Hsiao-peng Lu hasonló szempontokat észrevételezett Zhang Yimou filmművészetében, lásd: *National Cinema...* p. 126.

25 Jameson: *Signatures*. p. 139. Zhang a *Screening Chinában* Arjun Appadurait idézve hasonló kijelentéseket tesz a „kínai etnográfiai film”-ről, és annak „egzotikus kulturális szcenáriókat tartalmazó, impresszív listájáról.” p. 249.

26 Jameson: *Signatures*. p. 137.

27 Összegezve: Sheldon Hsiao-peng Lu: *National Cinema...* p. 128.

sőt harcba kezd a nézőnek a festői és nosztalgikus élvezetekben való elmerülésével.

Azt állítom tehát, hogy ez a film a kívülálló megfigyelő szerepét osztja a nézőre, a (nyugati) néző fantáziáját a (történelmi) Kínáról készült, múzeumba illő, fényűző beállításokkal izgatja fel, melyekben a látvánnyal szemközti, frontális pozíciót felvevő kamera is a különálló, elkülönített tekintetet hangsúlyozza. Még egy fontos elem erősíti a jelenetek muzeális minőségét: Hou úgy döntött, hogy ezúttal az egész filmet Tajvanon, műteremben készíti el, pedig összes eddigi filmjét eredeti helyszíneken forgatta. Kizárólag stúdiódíszletek között lehetséges a Csing-dinasztia-korabeli kínai kultúra mégoly kis szeletét, az elit rétegek életstílusát (és annak is csupán egy bizonyos aspektusát) ilyen kimunkált módon reprodukálni; mely kulturális minta ennek ellenére mégis a hagyományos kínai kultúráként él a (nyugati) képzeletben. (Ehhez kapcsolódik az a provokatív kérdés, hogy vajon ez a film valamiképpen nem Tajvan, vagy épp a Tajvan és Kína közötti viszony allegorikus ábrázolása-e? Mivel a filmben nem találtam ennek bizonyítékát, nem támogatom ezt az álláspontot.) Először is az „autentikus” kínai múltnak ez a kiragadott szimulakruma – Zhang Yingjin találó kifejezését kölcsönvéve – azáltal okoz elégedettséget, hogy „sikeresen elégti ki a nemzetközi piacon jelentkező vágyakat, azokat az »önlégiült turistafantáziákat« táplálja, amelyek Nyugaton évtizedek óta uralkodnak és jelenleg is meghatározóak”²⁸. Csakhogy ahogy növekszik és burjánzik az egzotikus jelenetek és díszletek felesleges dagályossága, úgy válik a néző a kamera büntársává; a perverz módon koncentrált tekintetet magáévá téve pedig mániásan nézi újra és újra ugyanazokat a

fojtogató, haszontalan életképeket és az egzotikumok pedáns gyűjteményét.²⁹ A film nézője egymáshoz megtévesztésig hasonló jeleneteket követ végig, olyan élvezeteket tukmálnak rá, melyek csakis Keleten „ízlelhetők” meg: a történelmileg távoli, változatlan és nem fenyegető Kína drága, egzotikus, előkelő, kulturális ritkaságait. Ennek a folyamatnak az eredménye, hogy a kényelmetlenség érzetét is vállaló nézőben feltámad a kétely, vagy esetünkben inkább – Jameson szavaival szólva – a szkepszis „a képzeletét blokkoló, elavult narratív kategóriákkal szemben”.³⁰

Ha igazuk van a korábban már idézett kritikusoknak, akik azt állítják, hogy Zhang Yimou és társai azért árusítják ki az antikizált és ízletes premodern Kína egzotizált imázsát, hogy felkeltsék a kapzsi és materialista nyugati tekintet érdeklődését, vagy hogy nyugati fesztiváldíjakat és dollárbefektetéseket szerezzenek, akkor a *Sanghaj virágai* ennek a folyamatnak a belső összeomlását reprezentálja. Ez a film arra kényszerít bennünket, hogy két kinkeserves órán keresztül mást se nézzünk, mint ezeket az orientalizált imázsokat. Ahelyett hogy tekintetünket szép kényelmesen legeltetnénk Kína „időtlen” képein, egyre vontatottabban múlnak a percek. Ennek a Kína-képnek a túlexponálása nemsokára az ellentétébe csap át. Megcsömörlünk a bőségtől, megváltozik az egzotikusan ábrázolt Kínáról alkotott tapasztalatunk, bizsergető történelmi érdeklődésünk átfordul abba a kérdésbe, hogy kulturális vágyaink vajon miért nehezítik a kortárs Kína autentikus megismerését – annak komplexitásával, minden egzotikumot nélkülöző hétköznapiságával, politikai és gazdasági veszélyeinek fenyegető közelségével egyetemben; a társadalmi nemmel [gender] és a

28 Zhang Yingjin: *Screening China*. p. 250.

29 Rey Chow szerint Zhang Yimou filmjeire jellemző az „exibicionista önmotogató, amely a maga túlzó modorában, az orientalizmus vizuális politikájának színrevitelével és paródiájával, az orientalista voyerizmus kritikáját is tartalmazza.” Lásd: *The Force of Surfaces*, p. 171. A *Sanghaj virágai* azonban nem él a paródia és a túlzás ilyen teatrális eszközeivel, inkább orientális tárgyak (és emberek) elképesztő bőségét szabadítja a dagályos és bensőleg érzelmentes exhibicionizmus és paródia ürességébe. A tajvani/kínai közönséggel való kapcsolat kontextusában a *Sanghaj virágainak a mozgóképi voyerizmussal szembeni mozgóképi kritikája egyben a „keleti (orientális) társadalmak orientalizmusának” és a „(turista) fogyasztásban tárgyiasuló kínai kultúra” kritikai újraértékelését is segíti. Dirlik, Arif: *The Postcolonial Aura: Third World Criticism in the Age of Global Capitalism*. Boulder: Westview Press, 1997. p. 117.*

30 Jameson, Fredric: *The Geopolitical Aesthetic: Cinema and Space in the World System*. Bloomington: Indiana University Press, 1992. p. 49.



Sanghaj virágai

szexualitással kapcsolatos folyamatos konfliktusokról nem is beszélve.³¹

Az orientalizáló mozgóképi technikák belülről történő felforgatása újra felveti a kérdést, hogy a fent elemzett kameramozgások mennyiben felelnek meg a kortárs közönség elvárásainak. A *Sanghaj virágai* az elejétől a végéig hosszú beállításokból megkomponált film, amelyeket fel- és leblendék választanak el egymástól.³² A filmben egyébként nincs éles vágás, hiányoznak a beállítás–ellenbeállítások és az átvezető felvételek [transition shots] is. Ezek az eszközök folyamatosan frusztrálják a hollywoodi stílusú filmekben nevelkedett, tiszta drámai feszültséghez, cselekményorientáltsághoz, montázshasználathoz és gyorsan pergő akciókhoz (no meg a hozzájuk passzoló zenékhez) szokott nyugati nézőket. A *Sanghaj virágai* ritmusának ráadásul semmi köze a manapság akár a Kínai Népköztársaságban, akár Tajvanon készülő populáris filmek ritmusához vagy azok hangulatához. Ennélfogva azt hiszem, ez a film nemcsak a keleti-nyugati orientalista esztétikát, de az Ázsián belüli „ön-

orientalizáló” esztétikát is aláaknázza. Másként fogalmazva: a helyi közönséget a képek stílusa és a film tartalma egyaránt megzavarja, amit a film pénztáráknál nyújtott gyenge teljesítménye mindenhol alá is támaszt. A *Sanghaj virágai*ban megjelenő egzotikus, fényűző és elitista történelmi Kína-imázsoknak semmi közük a kínai közönség számára ismerős cselekményeszközökhöz, műfajokhoz; a humoros jelenetekkel, párbeszédekkel, speciális effektusokkal, popzenei betétekkel és egyéb populáris eszközökkel vagy filmtémákkal operáló kortárs sikerfilmekhez. A *Sanghaj virágai* nem hollywoodi csomagolású film, ezért nem lehet „lefordítani” vagy összehangolni a nyugati vagy kínai/tajvani közönség vágyaival és a szórakoztatóiparral kapcsolatos elvárásaival. A mellékeselekmény, a drámai feszültség, a konfliktus, az erotikus feszültség és a rituális misztifikáció egyaránt hiányzik belőle, márpedig Zhang Yimou, Chen Kaige és társaik sokkal sikeresebben fogadott filmjeiben a hasonló képek kontextusát épp ezek az eszközök teremtették meg.³³ A tradicionális (dinasztikus) Kína egzotikus és

31 Figyelembe véve Hou eléggé szexista és patriarchális nézeteit (melyek Olivier Assayas 1997-es portréfilmjéből is egyértelműen kiderültek), nem hajlok arra, hogy a *Sanghaj virágai*t a Kínának és/vagy Tajvannak akár a hagyományos, akár jelenkori, patriarchálisan elfogult gender és szexuális viszonyait illető kritikának vagy újraértékelésnek tartsam.

32 James Udden alaposan elemzi a hosszú beállítások használatát Hou és más rendezők filmjeiben. A szöveg a Hou „kínai stílusának” szűkítő értelmezése ellen írt hosszabb tanulmány része: Hou Hsiao Hsien and the Question of a Chinese Style. *Asian Cinema* (2002) no. 2. pp. 54–75.

33 Lu Tonglin röviden elemzi Tajvan modernizációjának zavarba ejtő hatását és az importált, „elnyugatiasított” értékrend következményeit. Mindezt azzal a történelmi folyamattal magyarázza, amelyben a „kínai múlt többnyire idealizált esztétikai

nosztalgikus imázsa ebben a filmben (ellentétben Chen Kaige *Isten veled, ágyasom!* című alkotásával) nem a politikai és gazdasági modernitás vad betörését ellenpontozza. A *Sanghaj virágai* nem kedvez a misztifikáció és az idealizáció azon szimbolikus mozgóképi rendszerének, mely történelmileg állandó, hanem etnikai/kulturális lényegeket feltételez – ez a gondolat amúgy a mai napig élte a nacionalista és/vagy rasszista nézeteket.

Hershatter rámutat arra, hogy száz évvel ezelőtt a zaklatott, gyors városiasodás és a Nyugattól való félelem a „nosztalgia irodalmához” vezetett. Az irányzat egyik célja „a pusztuló kínai kulturális szokások dicsőítése [volt], ennek részeként a művelt és kifinomult kurtizánok társadalmi szerepét is igyekeztek minél aprólékosabban és pontosabban elmagyarázni”.³⁴ Hou Hsiao Hsien a „nosztalgia irodalmát” a mozgókép nyelvére fordítja, kitörölve minden drámai tartalmat, kihagyva a szövegkörnyezetre vonatkozó utalásokat; újrafelhasználva az egymástól szinte megkülönböztethetetlen jeleneteket, díszleteket és szereplőket.³⁵ Ennek eredményeként a *Sanghaj virágai* túlságosan is kielégíti közönségének Kína-imázsok iránti igényét. Ezek a Kína-képek általában az eszképpista, gyarmatosító képzeletünk visszamaradt, ám igen állhatatos elemeinek a fenntartását szolgálták; ez a képzeletvilág ‘Kínát’ a távolban (itt, Sanghaj nyugati negyedeiben) elrejtve, valamint a múlt különös és egzotikus ígéretének tartotta; továbbá nem fenyegető, zárt és elszigetelt Másikká tette.³⁶ Csakhogy ismerős történet vagy kontextusteremtő paradigma hiányában, katarzisz,

melodráma, csábítás, szex, akció, konfliktus vagy bármiféle cselekményfordulat nélkül igen hamar a rosszulletig telítődünk a gyarmatosítás korának kimunkált orientalista egzotikumaival, és fokozatosan arra kényszerülünk, hogy fogásról fogásra ugyanazt az ételt vegyük magunkhoz. Ennélfogva a kínai filmek orientalista és önorientalizáló reprezentációiról szóló vitákban ez a film igen jelentős művészi tetteknek számít.

Grosch Nándor fordítása

tárgyként szolgál” *Tajvan képzeletében*. In: *Confronting Modernity in the Cinemas of Taiwan and Mainland China*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. pp. 210–211.

34 Gail Hershatter, p. 152.

35 A *Haishanhua liezhuan* című novella Zhang Ailing-féle változata, melyen – feltehetően – Zhu Tianwen forgatókönyve alapul, sok olyan illusztrációt tartalmaz, amely Hou-t inspirálhatta a mise-en-scène megalkotásában. Más illusztrációk azonban hangsúlyosan külső, a bordélyon kívüli helyszíneket ábrázolnak, így például városi utcákat, kerteket és kikötőket. Hou szándékosan hagyta ki filmjéből ezeket a jeleneteket, amelyek vizuális változatosságot és a cselekményfejlődés érzését kölcsönözhetnék az amúgy szándékosan monoton cselekménysornak.

36 Anagnostnak a fangujie-jelenségre (fangujie: rekonstruált „régí város”) vonatkozó elemzése szerint ez a technika sokkal eredményesebb, mint az „önorientalizálás”. Anagnost bemutatja, hogy a fangujie-jelenség egyszerre két, ráadásul ellentétes céllal rekonstruálja a prekapitalista és premodern Kínát: egyfelől a (turista dollárokból való) piacosítás és profitszerzés miatt, másfelől pedig a „nemzeti múlt” közösségi változatának megteremtése céljából. *National Past-Times: Narrative, Representation, and Power in Modern China*. Durham: Duke University Press, 1997. pp. 167–170.