

SZEBB NAPOK

TÚRT VAGY TILTOTT?

KOVÁCS KATA

A HONGKONGI OSCAR-ESÉLYES *BETTER DAYS* KOMOLY TÁRSADALMI KÉRDÉSEKET TÁRGYAL KÖZÉPISKOLAI KÖRNYEZETBE HELYEZVE.

A Torontóban nevelkedett Derek Kwok-cheung Tsang showbusiness családba született, ám távol nőtt fel apjától, a hongkongi celeb, színész-rendező Eric Tsangtól. Nem is gondolt a filmezésre egészen addig, míg tizenhat évesen megnézte élete első Wong Kar-wai filmjét. Kanadában és szülőföldjén is színészként indult, első filmjében még apja karakterének fiatalkori verzióját alakította, de mire olyan nagy produkcióban szerepelhetett, mint a *Tolvajok* (2012) már maga is rendezett. Apja sokáig aggódott, hogy – az éhezés színönimájaként emlegetett – *arthouse* mozi nem hoz majd elég megbecsülést a fiának, ám második önálló rendezői nagyjátékfilmje, a *Shaonian de ni* (*Better Days*, 2019) Oscar-jelölése őt is meggyőzte. Tsang ebben fogalmaz meg először politikai, konkrét társadalmi üzeneteket: a kortárs bántalmazás témáját az alsóbb rétegek kiszolgáltatottságával és az oktatási rendszer terrorjával köti össze. A cenzúra le is csapott rá.

1997-ben, amikor Hongkong britből kínai fennhatóság alá került, a kommunista állam vállalta, hogy nem csorbítja a szabadságjogokat, és ötven éven át fenntartja az „egy ország, két rendszer” elvnek megfelelő államműködést. A nemzetbiztonsági törvény tavalyi beiktatásával ez az ígéret végképp köddé vált, a legtöbbek szerint Hongkong végét, és a terror rémuralmának kezdetét jelenti. A városállamban évek óta folynak százezres és akár milliós részvételű, hol békés, hol erőszakos demokráciapárti tüntetések, vannak, akik a különleges státuszú terület függetlenségéért harcolnak, mások az egyre növekvő kínai kontroll ellen. A jogok korlátozása a művészi szabadságra is kiterjed: az egyre szaporodó blockbusterek a politikai harcmező színterévé váltak. Míg a kínai rendezők a kor-

rupció, az alvilág és a bűnözés igen népszerű témái körül eddig is sokat birkóztak a hatóságokkal, a hongkongi alkotók, élükön Johnnie Tóval és Andrew Lauval szabadságot élveztek. Az amerikai piaccal versenyre kelve Kína egyre többet fektet a mainstream filmiparba, ezzel párhuzamosan mindinkább állami kontroll alá vonja az elkészült alkotások üzenetét.

Az elmúlt években sorra hívták vissza a filmeket az európai és az ázsiai fesztiválokról a cenzúra eufemizmusaként használt technikai okokra hivatkozva. Zhang Yimou *Yi miao zhong* (*One Second*) című filmjét a 2019-es Berlini Filmfesztiválról vonták vissza, Hu Guan háborús filmjét, a *Ba bai-t* (*The Eight Hundred*) a Shanghai Filmfesztiválról, Philip Yung *Where the Wind Blows*-át (*Theory of Ambitions*) a Hongkongi Nemzetközi Filmfesztiválról. Ai Weiwei műveit szintén eltávolították egy újonnan épült kulturális központ múzeumából. Idén tavasszal egy díjnyertes hongkongi demokráciapárti dokumentumfilm (*Behind the Red Brick Wall*) hazai mozi forgalmazását tiltották le, a tüntetésekről szóló rövid dokumentumfilm (*Do Not Split*) és Tsang *Better Days*-ének Oscar-jelölése miatt pedig a kínai és hongkongi televíziók váratlanul mégsem közvetítik a díjátadó ünnepséget, pedig 28 év után először versenyez filmjük a „Legjobb idegen nyelvű film” kategóriájában. A döntésben valószínűleg szerepet játszik az is, hogy a hatszoros jelölt *A nomádok földje* rendezője, a kínai származású Chloé Zhao korábban szintén kritikusan nyilatkozott szülőföldjéről. A *Better Days* tavalyi berlini bemutatója ugyancsak „technikai okok miatt” hiúsult meg, majd néhány hónapra a mozikból is visszatartották, arról pedig leginkább csak találgatni lehet, milyen változtatásokat eszközöltek, hogy mégis közönség elé kerülhessen.

Tsang első filmjeit társrendezővel (Chi-Man Wan) készítette: a 2010-es *Leun yan sui yu* (*Love's Discourse*) történetfűzésének középpontjában a szerelem áll – idealizált szerelem, viszonzatlan szerelem, elunt szerelem, egyoldalú kapcsolatok, cyber-kapcsolatok, sorszerű kapcsolatok, nyomozás, követés, megfigyelés. Az izolált hősök és az elidegenítő urbánus környezet mellett ezek Tsang fő motívumai. A 2012-es *Zui hou yi ye* (*Lacuna*) variáció a *Másnaposokra*, bolondos kalandfilm egy férfiről és egy nőről, akik egy bútoráruház hálószobájában ébrednek egymás mellett, csak itt csecsemő helyett béka, tigris helyett láma bukkan fel. Az előző, eseménydús éjszaka utáni nyomozás tele van abszurd elemekkel, de a tempó nem vadul el, macskajajos ámokfutás helyett megmarad némi önironiával kevert, mélázó románcnak. A *lacuna* hiányzó rész vagy hézag egy történetben; Tsang összes filmjében találunk ilyen ismeretlen elemeket, ha nem is a teljes narratíva épül magára a hiányra. A *Qi yue yu an sheng* / *Soulmate* (2016) is használja ezeket a témákat, de itt filmforgatás helyett egy webnovella fejezeteinek születése adja az önreflexív kerettörténetet. (A film maga is webregény-adaptáció, csakúgy, mint a *Better Days* [Jui Yue Xi: *Fiatal & Gyönyörű*]). A motívumok szintjén Tsang nőközpontú filmjei mind ellentét- és tükörpárokra, egymást kiegészítő és visszhangzó, árnyékként követő karakterekre épülnek. A *Soulmate* nagyívű melodráma, szerelmi háromszöge két barátnőről szól, akik a bevált recept szerint – Thelma és Louise-tól Ferrantéig – tűz és víz, de ugyanaz a férfi szerelmes beléjük. A rendező ebben a narratívában többféle történetalternatívát helyez egymás mellé, a nézőpontok, többféle lehetséges magyarázat felvetése, kipróbálása pedig a *Better Days*-nél is foglalkoztatja. Mindkét film hősnőjét a hazájában szupersztárnak számító, éteri Dongyu Zhou játssza, akinek csodálatos alakításáért már önmagában megéri Tsang bármelyik filmjét megnézni.

A bosszúmozival összefonódó közösségi – azon belül is iskolai – bántalmazás örökzöld témája új színben tűnik fel a *social media* megjelenése óta. A kortárs filmben a téma szakavatott ismerői az ázsiai, azon belül is elsősorban a japán alkotók (Eisuke Naito, Tetsuya Nakashima),



bár Amerikában ugyancsak új hulláma van a bullying-filmeknek (*Cyberbullying*, 2015; *Az igazi csoda*, 2017). A téma globális, talán csak kegyetlenségükben és technika-ismeretükben különböznek a különböző kontinensek elkövetői. Az egyik első cyberbullying-mozit Kínának köszönhetjük (*Wu xing sha / Láthatatlan gyilkos*, 2009), míg a koreai *Han Gong-ju* (2013) valóban megtörtént, sorozatos iskolai megerőszakolásokról szól. Vanak területek, ahol a regisztrált iskolai zaklatások száma kiemelkedően magas: a bullying Koreában a diákok 30 százalékát érinti, és mind a filmjeikben, mind a valóságban különösen sokkoló bűnesetek kapcsolódnak hozzájuk. Tsang filmje műfaji választásaiban is ezt hangsúlyozza: a *Better Days* kisrealista iskolai drámából neo-noir nyomozástörténetbe vált, de egy-egy zaklatási jelenet erejéig a *gore* is beköszön.

A történet a középiskolások tömeges magolószeánszai közepette, hatvan nappal a nemzeti egyetemi felvételi vizsga, a *gaokao* előtt indul. Amikor Chen Nian (Zhou Dongyu) egyik bántalmazott társa az emeletről veti magát az iskolaudvarra, holttestére azonnal több száz mobiltele-

„Túlmutat az iskola kapuján”
(Derek Tsang: *Better Days* – Dongyu Zhou)

a Bajos Csajok cucci csúfolódók, ahogy Tsang vérfagyasztó mozija mellett a matematika friss magyar darabja, Schwechtje Mihály *Remélem legközelebb sikerül meghalnod* című darabja (2018) is vidám tinifilmnek hat. Chen Nian anyja a megélhetésért küzd, így a lány nemcsak támasz és védelem nélkül tengeti a napjait, de a felvételi, mint a létminimumról való felemelkedés egyetlen eszköze is brutális nyomást gyakorol rá. Egy utcai verekedésbe keveredve ismerkedik meg Xiao Bei-jel, aki árnyékként és védelmezőként kezdi követni. Xiao Bei semmiben nem különbözik Chen Niantól, kivéve, hogy esélye sincsen a kitörésre – a rendező itt is ellentétpárookra, ezúttal a menny-pokol, angyali-alvilági kettősére épít. Tsang Chen Nian magára maradt-ságán keresztül a társadalom peremén élők kiszolgáltatottságáról szól, ugyanakkor az iskolai jelenetekben – különösen az épületre kifüggesztett, didaktikus mottók bevágásával – az intézmény- és

fon kamerája szegeződik. Chen Nian letakarja a testet, tetteivel pedig saját magát teszi a zaklatások következő célpontjává. Az őt kipécéző lányok nagypályás bűnözők, hozzájuk képest

felvételi-rendszer vágóhídszerű lelketlenségét, értelmetlen monotonitását hangsúlyozza. A mindenhol ott pászta- tázó biztonsági kamerák ugyanezt az üzenetet közvetítik, hőseinknek sem a család, sem a rendőrség, sem a tanárok, sőt még a műveltségbe vagy a technológiába vetett hit sem adhat biztonságérzetet. A film eleji flashforwardban Chen Nian tanítványainak az angol igeidőket magyarázza. *This is our playground. This was our playground. This used to be our playground.* – utóbbi igeidő a veszteség érzetét fejezi ki, fűzi hozzá a lány az emelkedett magyarázatot a kiúttalan magány történetének szintén elemelt pro- és epilógusában. Chen Nian és Xiao Bei számára ez a hely ugyanis inkább kinkamra, mint játszótér, az allegória pedig túlmutat a kamaszkor és az iskola kapuján. A filmet keretező feliratok és a viszonylag hosszú, hozzácsatolt epilógus azonban bőkezűen biztosítják a nézőt, Kína mindent megtesz a filmben látható rémségek felszámolásáért. Tsang mindeközben sztoikus nyugalommal viseli a hercehurcát, a cenzúrázást szinte a gyártási folyamat utolsó fázisának, de semmiképpen sem a személye elleni támadásnak tekinti. •