

Megfontolt Felforgató

ÁRVA MÁRTON

A SVÉD RENDEZŐ A CELLULOID UTÁNI MOZIKULTÚRA ÖNTUDATOS NYELVÚJÍTÓJA, HŐSEI IS A DIGITÁLIS FORRADALOM NYOMÁN ÁTALAKULT KÖZTEREKET JÁRJÁK BE.

Ruben Östlund az első cannes-i Arany Pálmás, aki bevallottan az interneten megosztott videók alapján építi fel alkotói koncepcióját. Filmjei tükröt tartanak az ezredforduló óta megváltozott társadalmi érzékenységek és mozgóképfogyasztási szokásoknak.

A negyvenes éveit járó svéd rendező munkássága ékes bizonyítéka annak, hogy a mozgóképkultúra digitális forradalma messze túlmutat a fantázia-világokba kalauzoló pixelfestmények uralmán. Östlund ahelyett, hogy a hétköznapi valóságot feledtető látványvilágokat hozna létre, épphogy azt kutatja az átalakuló technológia segítségével, miként válik közvetlen környezetünk egyre többféle képen megfigyelhetővé, illetve milyen viselkedésformáló hatásai lehetnek az újfajta digitális eszközöknek. Pályája kitüntetett pillanatban, a DV-kamerákkal felvértve demokratikusabb filmkészítést ígérő Dogma-mozgalom kifulladására és a hálózati készített videók terjesztését új dimenziókba repítő YouTube indulása közti átmenetben vett rajtot. Ez a köztes pozíció szerzőiségének meghatározásakor is kulcsfontosságú: miközben egyedi stílusú filmjeiben kirívó formanyelvi megkötésekkel kísérletezik, inspirációit a legtöbbször videómegosztó honlapokon találja meg, és szemrebbenés nélkül parafrázálja vagy akár ki is sajátítja a felhasználók feltöltéseit. Megnyerően öntörvényű munkáival kitartóan ügyködik azon, hogy felszámolja a mozgóképtípusok közötti

hagyományos megkülönböztetéseket. Témáit is hasonló szellemben választja: a nyugati kapitalista demokráciákban adottak hitt elvek, értékrendek és identitásformák viszonylagossága mellett érvel, és leleplező szándékkal teszi láthatóvá társadalmi szerepek és kapcsolatok ellentmondásos jellegét. Östlund a celluloid utáni mozikultúra öntudatos nyelvújítója, képein az ábrázolási és történetmeselési konvenciók felforgatása szorosan összekapcsolódik a szociális környezet szabályainak megkérdőjelezésével.

MINDÖRÖKKÉ SUHANCOK

Östlund punkos lendületű debütálásának (*Gittarmongot*, 2004) nyitányában adáshibát sejtető képzajok tokolodnak egy svéd tévécsatorna műsorába, majd a házak tetején – mintegy szerzői alteregóként – feltűnik egy kockáspulcsis kisfiú, aki szándékosan rongálja meg a parabolaantennákat. A forgatókönyv nélkül, egyetlen A4-es lapnyi ötletből készített film szereplői a fentihez hasonló, megejtően értelmetlen akciókkal próbálnak egy kis izgalmat csempészni a túlszabályozott nagyvárosi rutinba. És bár a saját fejükhöz sörösüveget vágó, héliumos lufit szívó vagy tűzoltókészülékkel randalírozó kamaszok jelenetei inkább emlékeztetnek egy Jackass-válogatásra, mint egy programadó művészi bemutatkozásra, az abszurdba hajló, gyerekes felelőtlenség és a normák kereteinek feszegetése iránti vonzalom a rendező jobban fésült munkáinak is lényeges motívuma marad.

Az *Akaratlanul* (*De ofrivilliga*, 2008) sosem találkozó párhuzamos cselekményszáláiban különböző figurák hoznak a korukat meghazudtolóan éretlen döntéseket. Meglett férfiak változnak vissza kábultan viháncoló sihederekké, és csak akkor vetnek véget kompromittáló mutatványaiknak, amikor valaki meg akarja örökíteni a kivetkőzésüket. A házassági évfordulóját ünneplő hatvanas családapa annak ellenére sem hajlandó orvoshoz menni, hogy fejen találta egy elkallódó tűzijáték-rakéta. A távolsági busz függönyét véletlenül leszaggató színésznő tétlenül nézi végig, hogy helyette egy ártatlan kissrác viszi el a balhét. A megszegyenüléstől rettegő felnőttek magatartása még a lerészegedő platinaszőke tinilányokénál is gyerekesebb, hiszen ők – még ha dacosan is – legalább szembenéznek a szülői dorgálással. A *Lavina* (*Force majeure*, 2014) kényelmetlen kérdésfelvetését is a háritás infantilis reflexe élezi ki igazán. Tomas azzal mélyíti el a családi válságot, hogy szégyenszemre eliszkol a gyerekei és a felesége mellől, miután veszélyesnek ítéli a feljűk közelítő hócsuszamlást. Mindezt azzal tetézi, hogy a sokkot feldolgozó beszélgetésekben konokul tagad, és így egymás után szalasztja el az alkalmakat, hogy visszanyerje tekintélyét önmaga és a környezete előtt. A férfiként és apaként is összeomló Tomas kisfia vállán talál menedéket, és a megtisztulást is az önsajnáló bömbölésben keresi, mintegy beismerve, hogy maguk alá temették a családban betöltött szerepéhez kapcsolódó feladatok. Hozzá hasonlóan *A négyzet* (*The Square*, 2017) múzeumigazgatója sem képes felnőthöz méltó módon belátni a hibáját, és őt is egy gyerek emlékezteti a felelősségére. Christiannak a GPS-koordináták segítségével sikerül lokalizálnia ellopott telefonját, de nem tudja pontosan, melyik lakásban találja meg. Ezért a beazonosított lakótelep minden lakásába bedobja a tulajdonát visszakövetelő üzenetet, így rengeteg lakót önkényesen vádol meg. Amikor viszont az alaptalan gyanúsítás egyik áldozata, egy videójáték-megvonással büntetett, karakán kisiskolás számonkéri, a sarokba szorított értelmiségi inkább kihátrál a helyzetből.

Östlund felnőtt hőseit is gyakran ábrázolja gyermeteg, a magukra vállalt



szerepek felelősségével küzdő figuraként, ezáltal a társas közegben megjelenő kötelességek, célok és elvárások rendszere sajátos játékokra kezd hasonlítani filmjeiben. Ezeknek a hétköznapi konfliktusokból kiinduló játszmáknak pedig éppen olyan nehezen megfoghatók a szabályai, mint az emberi közösségek civilizált együttélésének.

FURCSA JÁTÉKOK

Östlund életművében egyetlen olyan tételt találunk, amelyben valóban gyerekek keverednek rendhagyó játékba. A *Play – Gyerekjáték?* (*Play*, 2011) jómódú kamasztriója azért válik kiszolgáltatottá a másodgenerációs bevándorlók összeszokott csapatával szemben, mert azok hasraütésszerűen hozzák és változtatják meg a „közös játék” szabályait. A sztereotípiákat tudatosan használó, cinkelt kártyákat keverő banda úgy alázza meg és fosztja ki a középosztálybeli srácokat, hogy azok előtt végig ott lebeg a menekülés hamis illúziója. A Haneke klasszikusára rimelő cselekményvezetés szűkmar-

„Ott lebeg a menekülés hamis illúziója”

(Play – Gyerekjáték?)

Tét nélküli játék és vérkomoly erőszak pólusai kerülnek vészes közelségbe egy olyan társadalmi térben, melyben a külvilág (vagyis a felnőttek, illetve az állampolgárok) feladata lenne különbséget tenni a két szélsőérték között, vagyis lefektetni a konfliktusmentes és biztonságos közösségi lét működőképes elveit. Ennek kudarcára utalnak az egész életműben szép számmal sorakozó érzéketlen vagy tanácstalan szemtanúk. Ahogy a *Play*-ben segítségül hívott pincérnők, úgy az *Akaratlanul* férfimolesztálása közben néhány méterrel odébb nevetgélő haverok, a *Gitarmongot* oroszrulett-epizódjának közönyös szemlélői vagy az *Incidens egy banknál* (*Händelse vid bank*, 2009) Berlinben díjazott rövidfilmjének járókelői egytől egyig alkalmatlanok a konstruktív reakcióra.

Ezek a szolidaritás és a társadalmi felelősségvállalás lehetőségeit kutató filmek arra hívják fel a figyelmet,

hogy ha a többség nem hajlandó részt venni az együttélés szabályainak tevékeny alakításában, azzal utat nyit az önbíráskodás és az erőszak előtt. A tömegközlekedési járműveken zajló atrocitások előtt láthatatlanságba húzódó utazóközönség (*Akaratlanul*; *Play*) és a provokációra süket sétálgatók (*Gitarmongot*) állnak valójában Östlund nyugati urbánus társadalomkritikájának célkeresztjében, ami persze a székében kényelmesen hátradőlő néző megszólításaként is érthető.

Ez a bírálóat *A négyzet* nagyjelene-
tének sokkoló majom-performansza mellett a már említett rövidfilmben jelentkezik a legtömörebben. Az *Incidens egy banknál* tíz percét egyetlen snittben, több mint 90 szereplő mozgásának aprólékos koreográfiába rendezésével vették fel, és a film egy valószínű bankrablási kísérletet dolgoz fel. A kisfilmet keretbe záró párbeszédekben a távolból felvett készítő férfiak kommentálják az esetet, akik a rendőrség értesítése helyett inkább a kamerájuk teljesítményével foglalkoznak. A lassan mozgó totálképen az éles lőfegyverrel hadonászó rablók közvetlen közelében

zavartalanul gyalogló aktatáskásokat, tétován nézelődő deszkásokat és bulizó egyetemistákat is látunk, miközben az egyetlen, aki megpróbál közbeavatkozni, egy sántító ősz bácsi. Az ingerküszöb megemelkedése, a digitális képflonyam terebélyesedése és a társadalmi felelősségvállalás csökkenése közötti összefüggésekből indul ki *A négyzet* szatírája is. A filmben sorakozó gegek – a YouTube-ra feltöltött botrányvideótól a koldus szendvicsrendeléséig – a virtuális vagy valós közösségi tereken kialakítható szolidaritás és az egymás iránti figyelem szokatlan próbatételei. De legújabb munkájában a rendező már nem csomagolja a kérdésfelvetéseit furfangosan kiagyalt játsszámokba és a kifejezőmódot árnyaló képkompozíciókba. Egyszerűen nekünk szegez: „Mennyi kegyetlenség kell ahhoz, hogy felébredjen bennünk az emberség?”

MAGÁNÜGYEK KÖZTEREKEN

Östlund olyan társadalmi játszótérket hoz létre filmjeiben, melyekben az egyéni döntésekkel közösségi felelősség is jár, és ettől a jelenetek többségében megkérdőjeleződik a privát és a nyilvános szféra közti határvonal. Már a köztéri események dokumentációjának álcázott (lásd a képen utómunkával kitakart arcok poénját) *Gitarrmongot*ban is feltűnik ez

a gondolat. Az *Oroszlánkirály* betétdalát óbégató utcazenész kisfiú, vagy a biciklijét kereső, szellemi fogyatékos nő képsora nemcsak a közeg lesújtó közönyét rögzíti, hanem azt az agressziót is, amit a segítségkérés a járókelőkben kelt. A rendező legfrissebb munkája ugyanezekhez a problémákhoz tér vissza. *A négyzet* címadó installációja közterekből választ le egy szabályos részt, ahol – a koncepció szerint – feltétlen szolidaritásnak kell érvényesülnie: aki a négyzetben belül helyezkedik el, azt minden arra járónak kötelessége lenne segíteni.

Az Östlund-filmekben az egyén közterbe lépésének szituációja különféle hangütesekkel tér vissza. Az *Akaratlanul* buszsofőrje kínosan feszengő helyzetet teremt, amikor felesége búcsúlevelét a fiatal idegenvezető orra alá dugja. Néhány perccel később már tizenévesek pózolnak kihívóan a webkamera előtt, és a színésznő is szembesül az egyre zsugorodó privát tér kényelmetlenségével, amikor egy gyanútlan buszút közben két lelkes filmszerető nyugdíjas kezdi őt személyes kérdésekkel ostromolni.

Végül a Solomon Asch nevével fémjelzett csoportpszichológiai kísérlet elevenedik meg: a megszeppent diák nem meri fenntartani különvéleményét az osztály előtt. *A négyzet* köny-

nyed hangvételi jelenetében Christian és Anne a zakatoló gépektől hangos múzeumban szabályosan beleordítják magánügyeiket a nyilvános térbe. *A Lavina* síparadicsomban vakációzó családján belül viszont komoly feszültség harapódik el, amikor élményeiket nagyobb nyilvánosság (régi barátok, utazótársak vagy a szűrős tekintetű takarítószerelő) előtt kell formába önteniük. *A Play*ben pedig a kiskamaszok kegyetlen szigorral büntetik a csoportból kikívánkozó, saját utat választó társaikat, legyen szó a vegzáló banda játékból kiszálló tagjáról vagy a menekülni próbáló áldozatról.

Ismét egy rövidfilmet érdemes felidézni annak szemléltetésére, hogy az Östlund-filmek gondolati világában milyen kiemelt helyet foglal el a szociális és egyéni ambíciók összeegyeztetésének harca. *A 6882-es számú önéletrajzi jelenet* (*Scen nr: 6882 ur mitt liv*, 2005) korai ujjgyakorlatában egy kisebb baráti társaság sétál át egy hídon, amikor az egyikük a fejébe veszi, hogy leugrik az alattuk kanyargó folyóba. A férfi a csapat erősödő veszélyérzete és egy arra

járó motoros intelmei miatt lefújná az akciót, de mikor rádöbben, hogy ezzel osztozna a társai gyávaságában, hirtelen mégis leveti magát a hídról. A nyolcperces szösz-

„Az egymás iránti figyelem szokatlan próbatételei”

(*A négyzet* – Dominic West és Terry Notary)



szenet előre jelzi a csoportpszichológiai fókusz felerősödését a rendező pályáján: az *Akaratlanul* és *A négyzet* problémafelvető összeállításoknak, a *Play* és a *Lavina* pedig teljes hosszukban megfilmesített kísérleteknek is tekinthetők.

BIZONYÍTÓ EREJŰ FELVÉTELEK

Östlund filmjei persze nemcsak a tematikus következetesség, hanem a képi megformálás miatt is tűnhetnek fikcióba ágyazott viselkedéstanai kísérleteknek. A rendező a digitális korszakban elterjedt amatőrvideók és az automatikusan rögzített mozgóképek vizuális jellegzetességeiből is kölcsönöz. Így kerülhetnek nála az elbeszélésbe drónfelvételekre, sissakkamerás snittekre vagy éppen netes videózenetre emlékeztető képsorok, illetve ezért szervesülhet a jelenetekbe egy-egy olyan beállítás is, amely a mentőautók fedélzeti kameraképeit vagy a térfelügyelő rendszerek által előállított látványt utánozza. Az amatőr véletlenszerűséget illetve a gépesített rögzítést idéző vizuális világ könnyen felkelti az objektivitás illúzióját a nézőben, amitől Östlund kísérletei még hatásosabbá válnak. A korai munkákban rendszeresen jelentkező „képi hibák” ötletesen aknázzák ki ezt a tárgyilagosság-érzetet. A mozdulatlan keretből kilógó, egymást eltakaró, a kamerának háttal fordító vagy épphogy a lencsébe néző szereplők, az emberi alak helyett a környezeti tárgyakat élesen mutató fókusz, az értést zavaró tükröződések, a részletek felismerését megnehezítő távolság vagy a figurák haladását pontatlanul követő kameramozgás mind azt a benyomást kelti, mintha nem is játékfilmre szakosodott operatőrök készítenék a felvételeket, hanem kevésbé befolyásolható (és nem kifejezetten az emberi alakokra érzékeny) gépek. Ugyanakkor az üvegajtókon keresztültekintő snittek a már említett nyilvánosprivát ellentétet újrafogalmazó szerzői kommentárokként is érthetők, az arcképeket elrejtő keretkezések pedig az emberi viselkedés vizsgálatának személytelen jellegét hangsúlyozzák.

Mindezt átgondolt hangkeverés egészíti ki. A (beszéd)hangok forrásának elrejtése, a képen kívüli tér hangok általi kiemelése, az információk összezavaró, késleltetett vagy hiányos adagolása a valóságosra hajazó, véletlenszerű és katólikus hatást kelt, így a nézőtől fokozott odafigyelést kíván. Az üresjáratokkal tagolt hosszú snittek pedig a rendezői és

a vágói munkát is a kiszámíthatatlanság illúziójának szolgálatába állítják. A gondosan koreografált jelenetekben az események olykor hektikus egymásutánban zajlanak le, mint a *Play* emlékeztető buszozása alatt, amikor valós időben követhetjük a vörös rasztahajú fiú végzálását, a hirtelen megjelenő ismeretlenek agresszív megtorlóakcióját, végül pedig azt, ahogy az egyik utas felajánlja a tanúvalomlását a kavargás után hátramaradt megszeppent főhősnek.

A kispólt személyneveket és elhomályosított arcképeket is felvonultató *Gitarrmoggottal* Östlund még bevallottan arra törekedett, hogy a nézője ne tudja eldönteni, fikciót vagy dokumentumot lát. A *Play* elkészítése óta azonban a rendező határozott léptekkel halad a szokványosabb filmes fogalmazás felé. A *Lavina* családi drámája már a szereplőket jellemző közelképekkel, hangulatfestő zenei montázsokkal és expresszív környezetábrázolással, *A négyzet* szatírája pedig rövidebb snittekkel és jóformán minden korábbi formanyelvi különbségtől megfosztott ábrázolásmóddal dolgozik. Ezek a műfaji és vizuális értelemben is szabálykövetőbb munkák ismertették meg a svéd rendező nevét a nagyközönséggel. Előbbiért Cannes-ban az „Un certain regard”-szekció díját és kis híján Oscar-jelölést, utóbbiért pedig az idei cannes-i fődíjat érdemelte ki.

ISMERETLEN MESTEREK

Östlund már a nagyobb fesztiváldíjak besöprése előtt gondoskodott arról, hogy szerzőként hivatkozzanak rá. Vértelbi konceptuális művész, aki nemcsak a formanyelvi és tematikai ötletei felfrissítésére, hanem a munkája körüli diskurzus generálására is magabiztosan használja a digitális mozgóképkultúra újításait. Interjúiban előszeretettel fedi fel inspirációs forrásait, és gyakran magára vállalja az elemző szerepét is. Olykor szikár és kegyetlen, de a humorra is nyitott hozzáállása miatt Michael Haneke és Roy Andersson örökösének mondja magát. Előbbi előtt azzal tisztelgett legnyíltabban, amikor a *Lavina* egyik epizód szerepét Brady Corbeter, az amerikai *Funny Games* Peterjére bízta, utóbbi pedig tanára volt, hatása érződik egy sor fanyar humorú, abszurd situációkat ábrázoló totálképen.

A filmtörténeti nagyságok mellett azonban Östlund különös hangsúlyt fektet az internet ismeretlen alkotóinak

megidézésére is, és rendre beszámol a videómegosztókon történt felfedezéséről, melyeket filmjeibe is beépíti. Ha például valaki rákeres az *Idiot Spanish busdriver almost kills students* keresőszavakra, ma is láthatja a *Lavina* zárlatának eredetijét, ahonnan a helyzet dramaturgiája és kis finomítással a képi bemutatása is származik. De ezen kívül is egymást érik az interjúkban azonosított internetes referenciák (a *Play* nyitósniittjének kameramozgásától a *Lavina* aláfestő zenéjéig), melyek egyrészt izgalmas értelmezési szinteket nyithatnak meg a rajongók előtt, másrészt még szövevényesebben kötik az életművet a digitális mozgóképek interaktív közegehez. A köztudottan cinefil filmrendezők (mint Tarantino vagy Del Toro) által kitaposott úton haladva Östlund is megidézi kedvenceit. Csakhogy ő filmtörténeti kánonformálás helyett *A négyzet* Christianjához hasonlóan afféle kuratori munkát végez, és névtelen kortársak műveit válogatja össze saját elképzelései alapján.

Az utóbbi években még szorosabbra fűződtek a szálak a YouTube és az Östlund-jelenség között, amikor a rendező produkciós cége is feltöltött a videómegosztóra egy hatperces kisfilmet, amin az Oscar-jelölésről lemaradt *Lavina* készítőinek (eljártszott vagy valós) hisztérikus kifakadása látható. A fesztiválokra küldött mozgóképes köszönőbeszédekben és egyéb sajtómegjelenésekben is rendületlenül építgetett művész-perszóna az idei Cannes-i Fesztiválon ért a csúcsra. A múzeumi reklámként használt YouTube-videókat beékelő filmje elkápráztatta a Lumière-terem közönségét, a rendező pedig sorban adta az interjúkat, melyekben – aktuális forrásai mellett – arra is kitért, hogy minden eszközt meg kell ragadni a figyelemfelkeltésre. A megfontolt felforgató a legnagyobb presztízsű filmfesztivál vásznaira is eljuttatta kedvenc internetes videóit, és annak ellenére kiáltották ki győztesnek a frakkba öltözött elitpublikum előtt, hogy maró kritikája éppen a frakkba öltözött elitpublikumot célozza.

•
A NÉGYZET (The Square) – svéd-német-dán, 2017. Rendezte és írta: **Ruben Östlund**. Kép: **Fredrik Wenzel**. Szereplők: **Claes Bang** (Christian), **Elisabeth Moss** (Anne), **Dominic West** (Julian), **Terry Notary** (Oleg). Gyártó: **Plattform Produktion / Film i Väst / Minorordningen**. Formagalmazó: **Circo Film Kft.** *Feliratos.* 142 perc.

VINCZE TERÉZ A FENSÉGES REALIZMUS MESTERE



A TAJVANI OPERATŐR HÍRNEVÉT A TERMÉSZETES FÉNYEK BRAVÚROS HASZNÁLATA, A KIFEJEZŐ SZÍNDRAMATURGIA, A LASSÚ KAMERAMOZGÁSSAL KIBONTOTT LÁTVÁNYVILÁG ALAPOZTA MEG.

A 2016-os év vizuális tekintetben legkiemelkedőbb film-élménye számomra a kínai Yang Chao rendezte *Crosscurrent* (Az áramlással szemben) volt. A lenyűgöző filmköltemény egy rejtélyes szállítmánnyal hajózó, rozoga bárka útját követi végig a fenséges Jangce folyón Sanghajtól a forrásvidékig. A nem túl eseménydús cselekmény tele van mélyen szimbolikus epizódokkal (a főhős apjának halála, a gyász munka folyamata, egy rejtélyes óriáshal, egy nő kísérteties, mindenhol felbukkanó alakja), s a szerkezet költői jellegét a változó helyszínekhez kapcsolódó versrészletek elhangzása/megjelenése is tovább hangsúlyozza. A *Crosscurrent* valódi operatőr film – ha van értelme egyáltalán ilyesmiről beszélni, ez a film mindenképpen remek példa lehetne. A film lényegében végig szélsőséges fényviszonyok között, sokszor már-már képtelenül minimális fénynél, általában a természetben felvett lenyűgöző képek sorozata. Az alkonyat, éjszaka és hajnal fényei hol a fenségesen káprázatos természet háttere előtt, hol a koránt sem esztétikus, ám a maga módján ugyancsak lenyűgöző iparosodott Kína kulisszái között teremtenek erőteljes atmoszférát. A film főszereplője – számomra egyértelműen – a monumentális folyó misztikus látványa, amit

az operatőr Lee Ping-bin fantasztikus technikai tudása, arányérzéke hozott létre. S ha van film, amelyre igaz, hogy óriási vásznon, sötét moziateremben kötelező nézni – ez a film bizonyosan ilyen. Lee filmben nyújtott teljesítményét fontos szakmai elismerések is aláhúzták – a berlini filmfesztiválon kiemelkedő művészi teljesítményéért Ezüst Medvét, a kínai nyelvű filmek Oscarján, a Tajvanon megrendezett Golden Horse Filmdíjon, pedig a legjobb fényképezésért járó díjat kapta.

Bevallom, Lee Ping-bin nevét (további névváltozatok, melyeken filmjeit jegyzi: Mark Lee Ping-bing, Mark Lee) csak 2015-ben jegyeztem meg Hou Hsiao-hsien *The Assassin* (A bérgyilkos) című filmjének megtekintése után. A film (melyért Hou Cannes-ban a legjobb rendezés díját kapta) tele volt olyan lenyűgöző vizuális megoldásokkal, melyek kifejezetten az operatőr világítási trükkjeinek, a kamera előtt létrehozott „kézműves” megoldásainak volt köszönhető. Egyértelmű volt, ez a film legalább annyira az operatőrre, mint amennyire a rendezőre – a Golden Horse Filmdíjon ezért a filmért is elnyerte a legjobb fényképezés díját.

Pedig Lee már évtizedek óta alkot, és mint azóta rájöttem, számos, akár évtizedes távolságból is mélyen emlékeztetembe vésődött képek, hangulatnak,

érzésnek ő volt szigorú értelemben a létrehozója, az ő technikai tudása, művészi arányérzéke és kamerája teremtette ezeket az emlékezetes képeket. Az egyik legfontosabb példa bizonyosan Wong Kar-wai *Szerelmem hangolva* (2000) című filmje. Ez a tény akár még a Wong filmjei iránt rajongókat is meglepheti, hiszen köztudott, hogy Wong rendszerint Christopher Doyle-lal dolgozik, és Doyle neve a *Szerelmem hangolva* főcímén is szerepel. Azonban a film iradatlanul hosszúra nyúló forgatási munkálatai közben (ami nem szokatlan Wong-nál) Doyle-nak távozni kellett, és így a filmnek körülbelül hetven százalékát valójában a Doyle helyett beugró Lee vette fel. Habár nem lehet pontosan tudni, mi az pontosan, amit ő rögzített a felvételek közül, de az a fajta „glamúros realizmus”, melyet éppen az 1990-es évek végén, a tajvani Hou Hsiao-hsien rendezővel közösen fejlesztenek tökélyre, minden más Wong-filmnél erőteljesebben van itt jelen. A folyamatosan, lassan mozgó, szereplőket követő kamera (Lee kifejezetten a fahrsínre szerelt kamerát kedveli, a Doyle fényképezte Wong-filmekben a kézikamera hangsúlyosabb), a Doyle által inkább kedvelt képebbesség manipulálási technika (az ún. step printing) helyett a „szimplább” lassítás alkalmazása, s a belső világításának néhány jellegzetessége is talán Lee keze nyomát viseli magán.

Lee 1954-ben született Tajvanon, a szakmát gyakornokként kezdte Tajvan központi, állami filmgyártó cégénél, amelynek bábáskodása mellett az 1980-as évek elején szárba szökkenett, a hamar nemzetközi figyelmet is kelendő, ún. tajvani újhullám. 1984-ben másodmagával jegyzi operatőrként a *Run Away* című filmet, melyért rangos ázsiai operatőri díjat nyerne – jellemző módon már ekkor a sajátos, kevés fényt használó stílust emeli ki az indoklás.

1985-től számíthatjuk önálló operatőri pályájának indulását, és ez az év rögtön egy meghatározó művészi együttműködés kezdetét is jelzi – ekkor fényképezi Hou Hsiao-hsien *A Time to Live, a Time to Die* című filmjét. Az azóta készült tizenöt Hou-filmből (13 nagyjátékfilm és 2 rövidfilm) tíznek Lee volt az operatőre. Amellett azonban, hogy a tajvani filmművészet