

**Színházi hagyomány a kortárs japán
filmművészetben**

Jelige: vebu

Bevezetés, a dolgozat célkitűzései

“The influence of the Kabuki, Noh, and other forms on film content and style – well, to be brief, there isn’t any.”¹ Ezzel a mondattal kezdi *Traditional Theater and the Film in Japan* című cikkét Donald Richie, a japán filmművészet világszerte ismert és elismert elemzője. Idézi még Toita Micsizó² nő–kritikus véleményét is a témáról: “Movies in their early stages were often cheap imitations of Kabuki but although Noh is greater in its stage art, I know of no instance of its theories and techniques having been utilized by film-makers.”³ Richie szerint a *kabuki* csekély tartalmi része nem elegendő a mozgóképnek, stílusa pedig gyakorlatilag megfilmesíthetetlen. Néhány kivételtől eltekintve a színházi hatás elenyésző, ha mégis említést tesznek róla, az csak a külföldi kritikusok egzotikum utáni vágyódásának kivetülése, és súlyos félreértéseket eredményezhet.

Talán elhamarkodott és némileg önmagának ellentmondó kijelentésnek tekinthetjük Richie szavait. Korábbi és későbbi írásaiban is többször fejtegeti a japán film színházi eredetét, és felmutat nem egy színház világából örökölt technikai megoldást is. “In all cinemas – American, European, Indian, Japanese – the influence of the theater is strong.”⁴ – állítja egy interjúban.

A szakirodalom például gyakran megemlíti a *bensik*, azaz kommentátorok fontos szerepét a korai japán filmekben. Míg világszerte jellemző volt a filmtörténet korai szakaszában a magyarázó funkciót betöltő személyek alkalmazása, Japánban még a mozgókép 1897-es oszakai debütálása⁵ után is évtizedekig megtartotta pozícióját a *bensi*-előadó. A Meidzsi-restauráció után, mely történelmi szempontból nézve rövid ideje (1868-ban)⁶ nyitotta meg Japánt a nyugati világszámára, a külföldről importált

¹ “A kabuki, nó, és más műfajok hatása a film tartalmára és stílusára – nos, röviden, egyáltalán nincs ilyen.” Anderson-Richie, 1958. - 2.old. (Az idézetek magyar fordításai minden esetben a saját munkáim).

² A japán szakszavak, nevek, kifejezések esetében mindig a magyaros átírást használom.

³ “A filmek, korai formájukban gyakran olcsó utánzatai voltak a kabukinak, és habár a nó még rangosabb is színpadi művészete terén, nem tudok olyan esetről, amikor elméletét és technikáját felhasználták volna a filmkészítők.” Idézi Anderson-Richie, 1958. – 8.old.

⁴ “Minden filmművészetben – az amerikaiban, európaiban, indiaiban, japánban – a színház hatása erős.” Coco-Gunawardana, 1971.– 298.old.

⁵ Richie, 2005. – 17.old.

⁶ Jamadzi 1989. - 255.old.

filmek tömegével kerültek be az országba; áma korábbi elszeparáltságból adódó jelentős kulturális különbségek miatt mind a filmek moralitása, mind az egyszerű helyszínek, étkezési, ruházkodási szokások magyarázatra szorultak. Ezt a feladatot vállalta magára a *bensi*, akit egyfajta filmes idegenvezetőként képzelhetünk el. „A *bensik* voltak a korai japán film sztárjai. [...] virágkorukban, 1920 körül, legalább 7000 főfoglalkozású *bensit* tartottak számon.”⁷ A kommentátorok néha szabadon átirták a filmek történetét, helyettesítették a narratív elemeket, és sok korabeli rendező szerint akadályozták a japán filmművészet fejlődését – így végül a harmincas években sztrájkok és közfelháborodás kíséretében távoztak a vetítőtermekből.

Jó példa az erős színházi hatásra *abensi* szerepkör, ami a *ningjó dzsóruri*, vagy más néven *bunraku* bábszínházból származik. Az előadások előremozdítói a bábokat irányító három báboson és *samiszen*-zenészen kívül a narratív cselekményeket kántáló, szereplőket különböző hangokkal megszemélyesítő *gidajú*-narrátorok.⁸ Az ő feladatukat veszik át a *bensik* később, a XX. század elején, a filmszínházakban. Nem csoda, hogy a japán nézők ragaszkodtak hozzájuk, hiszen megszokott volt, hogy a néma jelenetekhez narratori előadás kapcsolódjon; és ahogy sokszor azért választottak egy-egy *bunraku* előadást, mert egy nagyhírű narrátor is részt vett benne, ugyanúgy váltak vonzerővé a jelentősebb *bensi*-kommentátorok is.

További érdekessége és egyedisége a japán fim első néhány évének, hogy színésznőket nem alkalmaztak, helyettük *onnagaták*, azaz női szerepekre specializálódott férfi színészek játszottak. A *nó* színházban mindig is kizárólag férfiak tűntek fel, és az úgynevezett *onna-kabuki*, azaz női *kabuki* –szexuális jellege miatt- 1629-től tiltott volt.⁹ Így a színházhoz szokott japán mentalitásnak megdöbbenőnek, talán felháborítóknak tűnt volna, ha valódi nőket lát a filmvászonon, különösen azért, mert a filmet a színház új formájaként értékelték.¹⁰

A teljesség igénye nélkül még felsorolhatunk néhány színházból átvett jellegzetességet: a kamera mozdulatlanságát, a *dzsidai-gekik* (történelmi filmek)

⁷Berkes-Nemes, 1997. – 30.old.

⁸Ortolani, 1999. – 212-214.old.

⁹Kokubu, 1984. – 62.old.

¹⁰„The Japanese audience perceived film as a new form of theater and not (as in, say, the United States) a new form of photography.” – „A japán közönség a filmet a színház új formájaként érzékelte, és nem (mint például az Egyesült Államokban) mint a fotográfia új formáját.” Richie 2005. – 22.old.

témaválasztását, és a realizmus hiányát (vagy ahogy Richie fogalmaz, annak mesterkéeltségét).¹¹

Természetesen ezek az erősen színházi megformáltságra utaló jelek csak a japán filmtörténet első négy évtizedében figyelhetők meg, és fokozatosan halványulnak – de nem tűnnek el teljesen.

Ugyan nem minden rendező munkásságára van hatással a három máig aktív klasszikus színházi műfaj (a *nó*, a *kabuki*, és a *bunraku*), vagy a Meidzsi-restauráció után felbukkanó új irányzatok (a *simpa* és a *singeki*), de a dolgozat célja bemutatni, hogy milyen formában él mégis tovább a színházi tradíció a kortárs japán filmművészetben,¹² némileg vitatkozva az elsőként említett Donald Richie idézettel. Míg a szakirodalom minden esetben utal a korai japán filmrendezők színházi inspirációira, a huszonegyedik századhoz közeledve az ilyen jellegű utalások szinte teljesen eltűnnek. Ez azonban nem feltétlenül jelenti azt, hogy a színpadi művészetek hatása szűnt meg, sokkal inkább jelzi, hogy a filmkritikai szemléletben és filmtörténetírásban következett be fordulat, így a szakértők már más szempontokat vesznek figyelembe egy film elemzésekor. Ennek a feltevésnek a bizonyítására, néhány rövidebb példa ismertetése után, két ismert japán filmet elemzünk részletesen, egy meglehetősen új szemszögből – milyen inspirációt nyújtott a tradicionális japán színház a készítőknél.

Színházi hatás a kortárs japán filmben – paradigmák

A színházi hatás három módon érvényesülhet a filmben – adaptáció, intertextualitás, vagy meta-teátralitás formájában.¹³ Az adaptációs eljárás során a téma kerül átemelésre, de nem jelenik meg a színházi technika, stílus. Az intertextuális átvétel esetén utalások történnek valós színházi személyekre, színészekre, darabokra, formai megoldásokra. Végül a meta-teátralitás beolvasztja a tradicionális színházi elemeket (technika, hangulat, moralitás, téma) a modern filmbe.

¹¹Richie, 2005. – 22-27.old.

¹²Sokan vitatkoznak arról, hogy mi számít kortárs filmnek, különösen a japán mozi esetében. Jelen dolgozat a „kortárs” fogalmat a kilencvenes évektől készült filmekre használja, azaz azokra, melyeket a három klasszikus rendező (Ozu Jaszudzsiró, Mizogucsi Kendzsi, és Kurosava Akira) munkássága után forgattak.

¹³Des O’Rawe, 2007.

Mint már korábban említettük, a korai japán film kedvelte a *kabuki* vagy *nó* darabok adaptációját. Ez azonban, csakúgy mint a többi azonnal szembeötlő színházi vonás az évek múlásával kezdett eltűnni, és kevés kortárs példát említhetünk. Régebben nagy népszerűségnek örvendett a *Kanadehon Csúsingura*, az eredetileg bábjátéknak készült *kabuki*-darab¹⁴, melyből több filmfeldolgozás is készült, a manapság legismertebb és legkönnyebben hozzáférhető 1962-ben, Inagaki Hiroshi rendezésében. Egy újabb, és témába illő példa a 2010-es Szugita Sigemicsi film, a *Szaigo no csúsingura*¹⁵; ezt azonban nem tekinthetjük a darab egyenes feldolgozásának. A színpadon előadott Csúsingura története a következő: negyvenhétronin, azaz gazdátlanul maradt szamuráj tervet sző, hogyan bosszulják meg feljebbvalójuk igazságtalan halálát. Miután megölik a gonosztevőt, a kor szokása szerint nekik is öngyilkosságot kell követniük. A hagyományos előadás itt ér véget, Szugita filmje pedig innen indul el. A történet szerint egy szamuráj életben marad, hogy segítse a halott társai családját, és legyőzze életben maradt ellenségeiket. A feldolgozás tehát nem tekinthető tiszta adaptációnak, félúton áll az adaptációs és intertextuális átvitel között. A rendező stílusa a tartalmi elemeken túl szinte tudatosan tartja távol magát a *kabuki* színházról. A színpadon bemutatott, hősies, *aragoto* (dühös, erős, bátor, végletekig stilizált szereplő)¹⁶ alakja helyett, egy utazásaiban és életében megfáradt ronin tűnik fel, akit csak kötelességtudata és hűsége tart a rá kiszabott úton. Ennek megfelelően a harsány színek, harcias kiáltások, és fizikai erőnlétet igénylő harcjelenetek helyett (melyek a *kabuki* színház legvonzóbb elemei voltak) inkább a történet filozófiai és eszmei része kerül előtérbe.

Felfoghatjuk ezt a témabeli, és még jelentősebb stílusbeli váltást egyrészt a tradícióktól való elszakadásként, de sokkal inkább értelmezhető az azokhoz való visszafordulásként. Szugita nem távolodni akart a hagyományoktól, hanem közeledni azokhoz, megmutatva, hogy a színházi hagyományból táplálkozva is lehet új irányokat felfedezni.

Az intertextuális átvételre már sokkal több kortárs példa akad, jelezve azt, hogy míg a többször feldolgozott színházi darabok tiszta adaptációját sokan biztos bukásként

¹⁴Kokubu, 1984. – 66.old.

¹⁵*The Last Chushingura/ Az utolsó ronin*

¹⁶Nakamura, 1992. – 224.old.

ítélik meg, néhány színházi utalás beillesztése a filmes közegbe továbbra is a japán film jellegzetessége. Gyakori, hogy a filmekben karakterként tűnik fel egy *kabuki* vagy *nó* színész, mint a 2010-es *Otóto*¹⁷ című Jamada Jódzsi rendezésben is. A konfliktus két testvér között bontakozik ki. Tecuro, aki család fekete báránya, és részegen testvére lányának esküvőjét is tönkreteszi, kabuki színészként dolgozik.

Egy film elemzésénél sokszor fölösleges tárgyalni a szereplők foglalkozását, ám ha *kabuki*, *nó*, vagy *bunraku* színészről van szó, mégis el kell gondolkodnunk miért pont így írták meg a karaktert. Japánban a tradicionális színházi műfajok egyre kisebb népszerűségnek örvendenek, részben a drága jegyárak miatt. Richie már az ötvenes években is így ír: "If one out of ten has seen the Kabuki, only about one out of a hundred has ever seen the Noh."¹⁸ Ezzel együtt jár az is, hogy egyre kevesebb fiatal lép a színészi pályára, amit tovább fokoz az úgynevezett *iemoto*-rendszernek, azaz a színészi mesterség apáról fiúra szálló hagyományának szigorúsága.¹⁹ Tehát egy *kabuki* vagy *nó* színész karakterként való megjelenítése a filmvászonon, azon kívül, hogy intertextualitásra utal, a karakter egy bizonyos tulajdonságát, vagy a film hangulatát erősíti. Az *Otóto* esetében Tecuro iszákossága és foglalkozása éles ellentétben áll egymással. "A kabukiszínésznek fontos a jó erőnlét, ha valaki iszik, ezt kockáztatja."²⁰ Rengeteg olyan jelenet van a *kabuki* színpadán, ahol szinte cirkuszi, akrobatika jellegű mozdulatokat kell bemutatnia a színésznek, és ez komoly fizikai, lelki felkészüléssel jár; a züllött életmódot tehát nem engedheti meg magának. Így Tecuro életének szétesésére, felbomlására, és sikertelenségére nem csak az alkohol iránti vágya utal, hanem az a mögöttes jelentés is, hogy ha iszik, nem lehet teljes értékű *kabuki* színész sem.

Másik példa az intertextuális átvételre a *Karizuma*²¹ című, 1999-es Kuroszava Kijosi film. A film középpontjában egy rejtélyes erdő, azaz annak is egy különleges, Karizuma nevű fája áll. A fa mérgező erejével elpusztítja az erdő többi növényét, miközben egyre nagyobbra nő. Értelmezhető a film a japán társadalom problémáját

¹⁷*About her brother/Testvér*

¹⁸ "Ha tízből egy ember látott kabuki, akkor csak egy a százból látott valaha nót." Anderson-Richie, 1958. – 8.old.

¹⁹Nakamura, 1992. - 54-67.old.

²⁰Nakamura, 1992. – 127.old.

²¹*Charisma/Karizma*

bemutató történetként, az egyén és közösség közötti harc, az egyén feláldozásának szinonimájaként. A mérgező fa és az erdő embereket, személyeket jelenít meg. A fák, növények, természeti jelenségek megszemélyesítése jellegzetes sintoista hagyomány²², mely megjelenik a színdarabokban is, különösen a *nó* színház esetében. A fáknak, hegyeknek, tengereknek szinte mindig saját *kami*-juk, azaz istenségük van.

“ÖREGEMBER ÉS ÖREGASSZONY: Miért is titkolnánk?

Mi a takaszagói és szumijosi

Együtt Élő fenyők

szellemei vagyunk.

Emberi alakban,

férj s feleségként

jöttünk eléd.”²³

Így szól az eredetileg Öregasszony és Öregember képében megjelenő két istenség Zeami *Takaszago* című darabjában.

“KÓRUS: Muraszame, a futózapor

hangját reggel már nem hallani,

és Macukazéból semmi sem maradt,

csak a fenyőágakon átfutó szellő,

csak a fenyőágakon átfutó szellő.”²⁴

Ez a szöveg hangzik el a *Macukaze* című darabban, ahol a futózapor és a szellő szintén emberi alakban jelenik meg a szállást kérő vándorszerzetes előtt. A *Jamanba* darabban a hegy démoni erővel is rendelkező boszorkányával találkozik a zárandokútját járó táncosnő. Megesik tehát az is, hogy egy természeti jelenséget rossz erővel ruháznak fel.

Kuroszava Kijosit valószínűleg ez a színházi, sintoista alapokon nyugvó hagyomány indította arra, hogy egy kortárs japán társadalmi problémát egy erdő, és egy démoni erővel bíró fa szimbolikájával ábrázoljon.

Az utolsó paradigma, amiről szót kell ejtenünk, a meta-teátralitás, amely során, szabadon fogalmazva, mindent átemel a film a színházból – tematikát, stílust,

²²Jamadzsi, 1989. – 47.old.

²³Kemenczky, 1994. – 41.old.

²⁴Kemenczky, 1994. – 96.o.

eszköztárat, hangulatot. Ennek egyik legérdekesebb példája a *Sisa no so*²⁵ című animált film, Kavamoto Kihacsiro 2005-ös rendezésében. A történetben Iracume buddhista szútrák tanulmányozása közben egy alakot lát feltűnni a közeli Futakami hegyen. Azt hiszi, Buddha megjelenésének szemtanúja, és követi a látomást, ám a hegyre érve megtudja, hogy a szellem valójában Ócu herceg, aki békét nem találva ingázik két világ között. Iracume és Ócu lelke összekapcsolódik, így a herceg megtalálja végső nyugalját. A buddhista tanítások hatásától átitatott film első ránézésre akár egy Zeami mester által írt *nó*-darabként is megjelenhetne. Különösen erősen utal erre a Ócu herceg szellemalakjának megjelenése. A *nó* darabokban különösen gyakori, hogy az elhunyt látomásként vagy szellemként visszatér, nyugalmat keresve, vagy gyógyírt adva a gyászolók fájdalmára. Példa erre Zeami *Kijocune* című darabja, ahol Kijocune, miután a harc reménytelensége miatt érzett fájdalmában a tengerbe veti magát, visszatér gyászoló és értetlen felesége álmában, hogy elmagyarázza neki tette okait.

“FELESEÉG: Különös csoda, hogy párnámon
szunnyadozva őt láthatom.

Valóban

Kijocune az, de ha magát a vízbe ölte,
hogyan is láthatnám, hacsak nem álmomban?

Legyen bár álomalak, mégis

hálás vagyok,

ha megmutatkozik előttem.”²⁶

Hasonló jelenetet láthatunk a Szumida-gava²⁷ darabban, amikor a drámai tetőponton az anya előtt megjelenik halott fia szelleme.

“ANYA: Ő az én gyermekem?

UMEVAKAMARU SZELLEME: Ő lenne az anyám?

KÓRUS: Egymás után kapva szeretné

kéz a kezét megragadni,

de a fiú egyre halványul és halványul,

míg alakja szertefoszlik.”²⁸

²⁵*The Book of the Dead/Halottak könyve*

²⁶Kemenczky, 1994. – 63.old.

²⁷Szumida-folyó

Ami talán még ennél is jobban feltűnik a filmnézőnek, hogy az animációban a szereplők bábfigurák²⁹, hiszen filmjével Kavamoto a Japánban kissé elfeledett bábanimáció műfaját éleszti fel. A bábanimáció elsősorban azonban nem a *dzsóruri* bábszínházhoz kapcsolódik, maga Kavamoto is Kelet-Európában (konkrétan Prágában) tanult, és innen, valamint orosz animátoroktól kapta az inspirációt a filmtechnika használatához.³⁰ De a téma és eszközválasztás, ha akaratlanul is, magával hozza a tradicionális bábszínház asszociációját.

Még számos példa hozható a fenti három hatástípusra, azonban a továbbiakban csak két filmet elemzünk alaposabban. Az egyik Sindó Kanetó *Gogo no Juigondzso*³¹ című 1995-ös, a másik pedig a *Dóruzu*³², Kitano Takesi 2002-es filmje.

Gogo no Juigondzso (1995)

A történet

Sindó Kaneto filmrendező egyik legjobbnak tartott munkája³³ egy egyszerű, visszafojtott érzelmekkel teli történetet dolgoz fel. Joko, egy híres, Tokióban élő színésznő néhány napra hegyvidéki nyaralójába utazik pihenni. Itt látogatja meg régi kolléganője, Tomie, akivel Csehov *Sirály* darabjában játszottak együtt. Tomie időskori szenilitása miatt alig beszél, kevés dologra emlékszik, és szinte mindenben férje, Fudzsihacsiro *nó*-színész segítségére szorul. Egy nap a reggeli alatt egy szökött rabló támadja meg a nyaralót, de Tomie bátran szembeszáll vele, ezért pénzjutalmat kap a rendőrségtől. Pár nappal azután, hogy Tomie és férje elhagyják a nyaralót, Joko megtudja, hogy közösen öngyilkosságot követtek el. Joko és a nyaralót felügyelő Tojoko együtt járják be a pár utolsó útját, és békülnek ki korábbi vitáik után (Tojoko ugyanis bevallja Jokonak, hogy viszonya volt nemrég elhunyt férjével, és lánya, Akemi is a férfitől származik).

A filmben először csak az a színházi utalás tűnhet fel a nézőnek, hogy Fudzsihacsiro *nó* színészként dolgozott, és sor kerül egy *nó* recitálásra is az egyik jelenetben; azonban ennél sokkal több, és mélyebben elrejtett intertextuális átvétel is

²⁸Kemenczky, 1994. – 135.old.

²⁹lásd 1. kép a mellékletben

³⁰midnighteye.com interjú, 2004.

³¹A *Last Note/Délutáni végrendelet*

³²*Dolls/ Bábok*

³³Schilling, 1999. – 189.old

megfigyelhető Sindó Kanetó rendezésében, amelyek nagy valószínűséggel szándékosan kerültek be a forgatókönyvbe; sőt, bizonyos pontokon még meta-teatralitásról is beszélhetünk, jellegzetes színházi tematikát is felfedezhetünk. A továbbiakban ezeket vizsgáljuk részletesebben.

A nő színész és recitálás megjelenítése

Fudzsihacsiro, Tomie férje, a történet szerint nő színészként dolgozott, és egy fellépése során ismerkedett meg feleségével, majd később, mikor Tomie betegsége egyre komolyabb lett, feladta karrierjét, hogy a nő ápolására koncentrálhasson. Azonban, mivel mindkettőjüket örök szerelem fűzi a színpadhoz, még a visszavonulásuk, és Tomie problémája ellenére sem szakadnak el teljesen a színház világától – mint Fudzsihacsiro mondja, minden reggeli után, Tomie vezetésével gyakorolja a nő szövegek, szerepek recitálását. Egy ilyen jelenetnek lehetünk szemtanúi a filmben is. Fudzsihacsiro és Tomie egymással szemben letérdel, ha pedig férje hibát vét, a nő hangosan fejezi ki elégedetlenségét.³⁴

A nő színészet, mint foglalkozás megjelenítése ez esetben is mélyebb utalásokat foglal magába. A színjátszás iránti szenvedély, ami mind Jokoban, mind Tomiéban és Fudzsihacsiroban változatlanul ég (Tomie, úgy tűnik, egyedül a *Sirályban* játszott szerepének soraira emlékszik a múltból, azokra viszont kristálytisztán), csak még élesebben kirajzolja, mekkora áldozatot vállal Fudzsihacsiro feleségéért (hiszen a színészetet kellett elhagynia), és milyen fájdalmas az, hogy Tomie szenilitása miatt már nem játszhat tovább színpadon, ellentétben Jokoval, aki még azóta is ünnepelt színésznő.

Tomie és Joko sorsa közötti ellentétet tehát élesíti a színészet iránti vágy ilyen erős megjelenítése; másrészt fontos látni azt is, hogy miután megértjük a nő színész Fudzsihacsira áldozatának mértékét, rögtön vita tárgyává emelhetjük azt is: a két nő közül kinek alakult szerencséesebben az élete. Joko ugyan továbbra is egészségesen folytathatja karrierjét, de mint megtudjuk, férje többször is megcsalta, és egy másik nőtől született gyereke. Ellenben Tomie, bár szellemileg egyre kevésbé képes bármilyen aktivitásra, egy szerető férjet tudhat maga mellett, aki élete egyik legfontosabb részét áldozta fel, hogy segítse őt. Ez még inkább nyilvánvalóvá válik a kettős öngyilkosság után, ami ugyan egy más kultúrából származó néző számára akár

³⁴Lásd 2. kép a mellékletben

megbotránkoztató és gyávaságra utaló lépés is lehet, azonban, mint ezt később részletesen is vizsgáljuk, a japán színházi tradícióban és világszemléletben ez egy nemes, és végtelen szeretetet képviselő döntés.

További, a *nó* recitáláshoz kapcsolódó intertextuális átvétel a jelenetek szándékosan *nó* előadásra utaló elrendezése. Mialatt Tomie és Fudzsihacsiro gyakorol, megjelenik a börtönből szökött, fegyveres, maszkos rabló, és félbeszakítja a pár előadását. Pisztolyával fenyegetőzve ételt és italt kér az eleinte rémült lakóktól. Azonban a jelenet egy idő után határozottan komikus színezetet kap, például a rabló a fejére húzott harisnya szűk szájníylásán keresztül próbálja megenni a rizsgombócot, ami, mint arra Joko fel is hívja a figyelmét, lehetetlen feladat. Végül a gyenge, idős Tomie ártalmatlanná teszi az eleinte ijesztő tettet.

Ez a komikus intervenció azonnal a *kjógen* színdarabokra emlékezteti a témát ismerő nézőt. A klasszikus *nó* előadás során öt darabot játszottak el, közöttük négy *kjógen* darabbal³⁵. A *kjógen* előadások több kategóriára oszthatók, néha csak szójátékokat adtak elő; a tájszólásokat kihasználva figuráltak ki karaktereket; *nó*-darabokat öltöztettek komikus köntösbe; az előkelő és alsóbb osztályokat ütköztették szórakoztató formában. Egy dolog azonban közös minden darabban: *“humor runs unobtrusively through all the performance”*³⁶.

A minta megfigyelhető a filmben is. Fudzsihacsiro és Tomie belekezd a *nó* recitálásba (vagyis egy *nó darabba*), majd pár perc elteltével megjelenik a rabló, aki komikus cselekedeteivel, túlzott mimikájával, és erős tájszólásával a *kjógen* darabok karaktereit idézi. Az pedig, hogy feltűnése félbeszakítja a *nó* előadást, végképp arra utal, hogy Sindó Kaneto a régi *nó*-színházak programját vette alapul a jelenet megszerkesztésekor, bár a *nó* recitálás nem folytatódik a bűnöző letartóztatása után.

A modern színészi maszkok

A *nóban* használt különleges, művészi és spirituális értékkel is bíró maszkokat³⁷ a szakirodalom általában hat csoportra osztja, aszerint, hogy milyen darabhoz, milyen

³⁵Így egy teljes előadás hét-nyolc óráig is eltarthatott. (Inoura-Kavatake, 1981. – 110.old.)

³⁶ “a humor a teljes előadás alatt diszkréten megjelenik” Inoura-Kavatake, 1981. - 120.old.

³⁷Lásd 3. és 4. kép a mellékletben

szerepkörhöz társíthatók.³⁸ Egyfajta lelki, szellemi erőt kölcsönöznek a színésznek, úgy tartják, a maszkot készítő művész alkotó energiája a maszk felvételekor a viselőbe áramlik, ezzel is elősegítve a művészet átadását, kifejezését. A spirituális hatást az is jelzi, hogy a hagyomány szerint a nó színész minden előadás előtt meghajol a maszkja előtt.³⁹

Zeami mester azonban, a nó művészetét rendszerező és megújító műveiben⁴⁰ a maszkok másfajta szerepét is feltárja. Többek között ezekkel is foglalkozik Vekerdy Tamás Zeami munkáit és a színészetet pszichológiai megközelítésből tárgyaló könyvében.⁴¹

Bár sokan, főleg a nyugati színházi tradíciók hatása alatt nevelkedett nézők úgy érezhetik, a maszkok pontosan a színészek legfontosabb eszközét, az arcjátékot lehetetlenítik el, Vekerdy így ír: “[a színész]...mimikus kifejezőerejét a maszk nem csökkenti, hanem növeli, mert a néző figyelmét a testre koncentrálja.”⁴² Másfajta nézői magatartásra van tehát szükség, egyszerűbben szólva: mást kell figyelni.

“Roppant hatóerejű – ezt úgy értem hogy a közönségre rendkívüli erővel hat. (Pont a fordítottja történik itt, mint a naturalista moziban vagy a naturalista színpadon. Ott mindent megmutatnak - amit csak meg lehet mutatni. Itt sokkal kevesebbet mutatnak, mint amire lehetőség volna, és a hatás útját másfelé keresik. Ott mindent testileg kiviteleznek, és a szem elébe tárnak; nem bíznak az ember benső megérintheségében. Itt testileg mindent visszafognak, és azt tartják, hogy ha a szem kevesebbet lát, elevenebben mozdul a képzelet.”⁴³

Így fejtegeti tovább Vekerdy a témát. Vessük ezt össze azzal, amit Donald Richie ír a japán filmművészet kapcsán:

“Ahogy a japán lírai vers is egyetlen papírra vetett érzelem vagy két gondolat ütköztetéséből megszülető magányos történet, úgy a festmény is gyakran egyetlen tárgyat ábrázol: madarat, faágat, hegyet. A képen, versen, el lehet, sőt gyakran el is kell elmélkedni... Az ember hosszan néz egy hegyet vagy virágot, és lassan ráébred

³⁸ Összesen körülbelül 450 fajta maszkot különböztethetünk meg. Ortolani, 1995. – 148-150.old.

³⁹ Ortolani, 1995. – 148.old.

⁴⁰ Ezek: *Kadenso*, *Sikadó*, *Kakjó*, *Kjúi*. Ortolani, 1995. – 109-119.old.

⁴¹ Vekerdy, 1999.

⁴² Vekerdy, 1999. – 97.old.

⁴³ Vekerdy, 1999. – 106.old.

mibenlétére, mintegy létezésének hangulatára. A japán művészet feltételezi (ahogy a nyugati, vesztére, már nem), hogy van valami a nézőben, ami képes reagálni is megérteni.”⁴⁴

Könnyű belátni, hogy ugyanarról a visszafogott, különleges művészi hozzáállásról, színészi játékformáról és aktív nézői magatartásról van szó mind a tradicionális színházban, mind a filmművészetben.

Bár nő-maszkok természetesen nem jelennek meg, a film tematikájából adódóan nem is jelenhetnének meg a *Gogo no Juigondzso*-ban, de a színházból át vett, a maszk használata által létrejött játéktípus itt is megfigyelhető.

Joko és Tomie esetében különösen feltűnő ez. Joko nagyvárosi, híres színésznő, stílusához tehát alapvetően jól illik az óriási, fél arcát eltakaró napszemüveg (vagy fényre sötétedő lencsés optikai szemüveg, ezt nem lehet pontosan megállapítani), ami nélkül egyszer sem látjuk a filmben, és több fazont is magával hozott a nyaralásra. Még az étkezéseknél, és a rendőrségen, a rabló elfogásáért járó jutalom kiosztásakor is ebben jelenik meg.⁴⁵

A szemüveg így azt eredményezi, hogy Joko arcát és szemét teljesen egyszer sem vizsgálhatjuk meg, így konkrét érzelm kifejeződését sem tapasztalhatjuk, még az olyan érzelmileg feszült pillanatokban sem, mint amikor megtudja, férje hosszú ideig hűtlen volt hozzá. Dühét, csalódottságát és döbbenetét sokkal inkább megfeszített izmai, heves légzése, megbocsátását pedig ezek ellentéte jelzi. Túlzás nélkül állíthatjuk tehát hogy a napszemüveg az arcjáték elrejtésére szolgáló modern nő-maszkként is értékelhető.

Tomie esetében másról van szó – a színésznő, Aszagiri Kjoko érdemei közé sorolható, hogy bármiféle maszk nélkül sikerül elérnie a mimika és szemjáték teljes hiányát. Őt a történet szerint szenilitása teszi ilyenné, felfoghatjuk úgy is, hogy maga a betegség a maszk, amit magára ölt.

“...ha a szem kevesebbet lát, elevenebben mozdul a képzelet”- mondja Vekerdy. Keveset tudunk leszűrni a szereplők szemmel látható lépéseiből, mozdulataiból, Sindó Kaneto rendező elvárja, hogy a néző aktívan vegyen részt a történetben, és maga építse fel, mi rejtőzhet a “maszkok” mögött. Az álcázásban néha törést fedezhetünk

⁴⁴Idézi: Berkes-Nemes, 1997. – 23.old.

⁴⁵Lásd 5. kép a mellékletben

fel, ez segíti a megértést. Tomie esetében csak akkor figyelhetünk meg szellemi aktivitást, mikor színházról van szó – kívülről mondja fel a *Sirályban* játszott szerepét, és szakértelemmel figyeli férje próbáját. A betegség pusztítása mögött Tomie egyszerűen egy nő, aki szenvedélyes fájdalommal hiányolja múltját, munkáját, a színházi világot. A szinte érzéketlenségig, depresszióig merevedő arca nem pusztán a szenilitás mértékét jelzi, hanem azt is, élete legfontosabb részét veszítette el egészségi állapota miatt.

Ez rejtőzik tehát Tomie álarca mögött. Joko egyetlen jelenetben árulja el magát, mikor kiderül, Tojoko és Joko férje szerették egymást. Joko heves mozdulatai, és keményen megfeszülő álla jelzik felindultságát; később pedig az, hogy férje szellemét képzeletben a nyaralóba, jelzi, valójában mennyire boldogtalan életet él. Sikerei ellenére egyedül, gyerek nélkül, és egy ideje férj nélkül él egy nagyvárosban. Férjével való kapcsolata számára kiegyensúlyozottnak tűnt, és emlékébe sokáig kapaszkodott annak halála után is. Ezt a teljes magány elleni utolsó menedéket rombolja le Tojoko régóta esedékes vallomásával. Egy pillanatra kiütözik Joko végtelen egyedülléte és elkeseredése. Bár a lassú ütemben haladó film kerül a túlzott érzelmi jeleneteket, érezzük, egyfajta drámai csúcsponthoz értünk ezzel.

Mindezek a szempontok azonban csak odafigyeléssel állapíthatók meg. Más nézői magatartást igényel a film, mint nyugati társai, más, apró jeleket kell észrevenni ahhoz, hogy a karaktereket felépíthessük. Ezt azonban, szerencsére, nagyban segíti a kiváló színészi játék. „Mint Zeami mondta: a színész egész szívével, de testének csak héttizedével vesz részt a játékban.”⁴⁶

A kettős öngyilkosság

Az öngyilkosság a legelejétől kezdve jelen van a történetben. Mikor Joko megérkezik a nyaralóba, Tojokótól megtudja, hogy a kertész, Rokubei, nemrég megölte magát. A végén pedig a házaspár, Tomie és Fudzsihacsiro választja önként a halált, ezzel egyfajta keretbe foglalva a filmet.

Miután elutaznak Joko hegyvidéki nyaralójából, az idős házaspár elindul szülőfalujuk felé, és útközben a legnagyobb luxusban étkeznek és szállnak meg (mint később kiderül, Fudzsihacsiro minden megtakarított pénzét leemeli a bankszámlájáról).

⁴⁶Vekerdy, 1999. – 107.old.

Később távolról rátekintenek otthonukra, egy tengerparti szállóban töltik utolsó éjszakájukat, és másnap, közösen, a tengerben lelik halálukat.

Sindó Kaneto rendező ezzel a jelenetsorozattal egyértelmű utalást tesz a *dzsóruri* (és kisebb mértékben a *nó*) darabokban gyakran megjelenő *micsijuki* elemre, ami a szerelmesek öngyilkosság előtti utolsó útját jeleníti meg.⁴⁷

Hasonló jelenetre kerül sor Csikamacu Mondzaemon *Szonezaki Sindzsū*⁴⁸ darabjában is. A két főszereplő, Tokubei és Ohacu egy szentélyhez indulnak, hogy reménytelenségre kárhoztatott szerelmüket megőrizve öngyilkosságot kövessenek el. Az út során felidézik megismerkedésük és kapcsolatuk történetét.

Donald Keene így jellemezi ezt a gyakran előkerülő dramaturgiai elemet: “Our understanding of the characters, then, at times results less from their words or actions than from the manner in which Chikamatsu describes them in the *michiyuki*. ”⁴⁹

Sokan úgy tekintenének Tomie és Fudzshacsiro döntésére, mint gyávaságra, azonban, mint korábban is jeleztük, a *dzsóruri* darabokra és azok moralitására is épülő japán kultúrában ez a lépés sosem negatív hangvételű. Ahelyett hogy magukhoz méltatlan életet élnének, és várnák a természetes halált, az idős pár bátran néz szembe az elkerülhetetlennel. De a nyugati és japán mentalitás különbségéből fakadóan sem a bábdarabok *micsijuki* elemét, sem Sindó Kanetó filmjét nem könnyű értékelnie egy kívülről nézőnek alaposabb háttérismeretek nélkül. Érdekes összevetni a filmet Kitano Takesi *Hanabi*⁵⁰ című, 1997-es munkájával, ahol hasonló öngyilkossággal végződő *micsijukit* láthatunk. A döntést ott is a feleség gyógyíthatatlan betegsége teszi elkerülhetetlenné. Látható tehát, hogy a *dzsóruri* világából átemelt tematika milyen mélyen beágyazódott a filmművészetbe is.

Csehov szerepe a filmben

Csehovra, illetve az orosz szerző *Sirály* című darabjára több helyen is történik utalás a filmben. Joko és Tomie korábban a darab színpadi előadása kapcsán ismerkedtek

⁴⁷ “(...) the *michiyuki*, or lovers’ journey, typical feature of puppet plays (and, in briefer form, of *Nó* plays before them).” – “A *micsijuki*, vagy a szerelmesek útja a bábjátékok (és rövidebb formában a korábbi *nó* darabok) jellegzetes tulajdonsága.” Keene, 1961. - 24.old.

⁴⁸ *The Love Suicides at Sonezaki*

⁴⁹ “A karakterek megértése így sokszor kevésbé a szavakból és tettekből származik, mint abból, ahogyan Csikamacu jellemzi őket a *micsijuki* alatt.” Keene, 1961. - 25.old.

⁵⁰ *Fireworks/Tűzvirágok*

meg, közös öltözőjük volt, és Tomie még mindig emlékszik az akkor megtanult szövegére; Joko pedig megérkezésekor a a nyaraló környezetét a *Sirály* helyszínéhez, és az orosz tájhoz hasonlítja.

Csehov említése egyáltalán nem szokatlan lépés. A *singeki* (új dráma) mozgalom a XX. század elején indult Japánban, amikor a naturalista szemlélet elérte a szigetországot. Főleg európai szerzők műveire koncentrált; kedvelt és ismert volt Ibsen, Strindberg, bemutatták Shakespeare *Hamlet*-jét, a Cukidzsi Kis Színház nevű társulat pedig műsorára tűzte Csehovot is (először a *Hattyúdalt*).⁵¹

Arra a kérdésre, hogy miért is népszerű Csehov a japán színházi rendezők körében, az az általános válasz, hogy ő tekinthető a leginkább „japános” hangvételű európai drámaírónak. Ezt a nézetet osztja Szakajima Acuhiko színházi rendező, producer is, aki a 2010-es japán Csehov-fesztivál munkatársa is volt. “Since the 1980s, mainstream contemporary theaters here have focused a lot on the kind of depictions of characters' inner thoughts and hidden intentions that are characteristic of Chekhov — and that are also very Japanese, as it's part of the culture to give out and grasp silent messages.”⁵²

Inoue Hiszasi, egy 2010-ben elhunyt kortárs drámaíró egyik híres megszólalása is Csehovhoz köthető. “People compare me with Bertolt Brecht, and I am glad to hear that — but why won't anyone call me Anton Inoue?” – nyilatkozta egy interjúban, utalva az orosz szerző keresztnévére.⁵³

Csehov nem csak a japán mentalitással és éltszemlélettel hozható összefüggésbe, hanem a tradicionális színházi műfajokkal is. Jól mutatja ezt az is, hogy a korábban a említett Csehov fesztiválon az ismert darabokat *nó* és *kjógen* stílusban is színpadra állították.⁵⁴ Az eltérő háttér ellenére a történetek jól párosíthatók a klasszikus japán színházzal, a fentebb már idézett okok miatt. Csehov darabjai, csakúgy mint a *nó* vagy *dzsóruri* darabok, sok mindent a nézőre hagynak, a nézőn múlik a darab teljes

⁵¹Kokubu, 1984. - 80-83.old.

⁵² “A nyolcvanas évek óta a japán színház a karakterek belső gondolataira és rejtett szándékaira fókuszal, ami Csehovra jellemző – és nagyon japános is, a kultúránk része hogy néma üzeneteket bocsássunk ki és ragadjunk meg” Tanaka, 2010.

⁵³ “Az emberek Bertolt Brecht-hez hasonlítanak, aminek örülök – de miért nem hív senki Anton Inoue-nak?” Tanaka, 2010. Érdeemes megjegyezni, hogy Inoue darabot is írt Csehov életéről, *Romanszu* (*Romance*) címmel, amit 2008-ban mutattak be.

⁵⁴Tanaka, 2010.

felépítése és megértése, ami nagyban függ attól, mennyire képes megragadni a történetben és színészi játékokban felbukkanó „rejtett üzeneteket”.

A következőkben vizsgáljuk meg, milyen szerepet kap a *Sirály* Sindó Kaneto filmjében, és milyen kapcsolatban áll ez a tradicionális színházzal.

A darabban megjelenik két író (Konsztantyin Gavrilovics Trepljov és Borisz Alekszejevics Trigorin), illetve két színésznő (Irina Nyikolajevna Arkagyina és Nyina Mihajlovna Zarecsnaja).

Az író karakterek közül elsősorban Trepljov művészetfelfogása a fontos témánk szempontjából. Nagybátyjával való párbeszédében említi meg először haladó felfogású szemléletét.

“SZORIN: Színház is kell.

TREPLJOV: Új formák kellene. Új formák, és ha azok nincsenek, akkor inkább ne is legyen semmi.”⁵⁵

Az újítások szükségességét részben Samrajev, a jószágigazgató is elismeri, minden szakmai ismeretet nélkülözve.

“SAMRAJEV: (...) Hanyatlak a színház, Irina Nyikolajevna! Azelőtt hatalmas tölgyek voltak, ma meg csak csupa tuskókat látunk.”

Az új formát Trepljov saját munkájával, egy színdarabbal prezentálja, amiben szerelmével, Nyinával együtt lép fel. A darab nem sikeres, Trepljov pedig csalódott. Nyina így reagál:

“NYINA: A maga darabjában nehéz játszani. Nincsenek benne élő emberek.

TREPLJOV: Élő emberek! Nem olyanak kell ábrázolni az életet, amilyen, nem is olyanak, amilyennek lennie kellene, hanem olyanak, ahogy álmainkban megjelenik.

NYINA: A maga darabjában kevés a cselekmény, csupa szavalás az egész...”

Trepljov munkáját úgy tűnik egyedül Dorn, az orvos értékeli.

“DORN: Az elvont eszmék köréből merítette tárgyát. Így is van helyén, mert a művészi alkotásnak mindig valamilyen nagy gondolatot kell kifejeznie. Csak az a szép, ami komoly.”

Trepljov azonban a méltatás ellenére sem tudja kivitelezni újító törekvéseit, és nem csak élete fut zátonyra, hanem forradalmasító írói karrierje is. Az utolsó felvonásban már így nyilatkozik munkájáról:

⁵⁵ Az itt megjelenő *Sirály* idézetek mind Makai Imre fordításai, és az 1978-ban megjelent Csehov drámák kötetből származnak.

“TREPLJOV: (...) Igen, mindinkább arra a meggyőződésre jutok: nem az új vagy a régi forma a fontos, hanem az, hogy írjon az ember, ne törődjön semmiféle formával, csak írjon, mert szabadon árad a lelkéből az írnivaló.”

Ezzel az utolsó megnyilatkozással érünk el Sindó Kaneto művészetszemléletéhez. Trepljov reformálni akarja a színházat (amit ez esetben minden művészeti ág reprezentatív példájának tekinthetünk), de végül rá kell jönnie, hogy nem az új formákban és szemléletekben kell keresni az alkotás lényegét. Sikertelenségét élete is mutatja, beteljesületlen vágyai végül öngyilkosságba kergetik.

Ugyan Csehov darabjának művészeti kérdéseit feszegető részeire nem történik konkrét utalás a filmben, könnyen elképzelhető, hogy az elemzésnél a történet egészét kell figyelembe vennünk és kapcsolatba hoznunk a *Gogo no Juigondzso*-val. Utal erre az is, hogy nem valószínű, Sindó Kaneto véletlenszerűen választotta ezt a drámát. Ha pusztán Csehov népszerűségére, és “japánosságára” akart volna utalni, sokkal megfelelőbb választás lett volna a *Cseresznyéskert*, hiszen Japánban ez sokkal ismertebb és felolgozottabb munka, mint a *Sirály*.⁵⁶ Döntésének megértéséhez tehát a darab egészét kell vizsgálnunk, nem csak a filmben idézett részeket.

Trepljov történetét a tradicionális japán színházra is vonatkoztathatjuk. Az üzenet ez esetben nem más, minthogy nem szabad elfordulni a hagyományos formáktól, amennyiben azok még jelentéssel bírnak a kortárs környezetben is. Ez magával hozza azt is, hogy csak annyit szabad átemelni a tradíciókból, színházi téren is, amennyi még nem teszi idegenné az elkészült alkotást, színpadi művet a jelen kor nézője számára. A korábbi példákból világos, hogy ezt a szemléletet alkalmazza nem egy japán filmrendező, többek között maga Sindó Kaneto is.

Másik, számunkra fontos elem a *Sirályból* a két színésznő alakja, hiszen a filmben is találkozhatunk hasonló karakterekkel. Arkagyina, az idősödő, de még mindig sikeres (legalábbis magát annak mondó) nő egyértelműen Joko alakját juttatja eszünkbe.

“ARKAGYINA: Hogy fogadtak engem Harkovban, uramjézus, még most is szédülök belé! (...) Ünnepeltek az egyetemisták... Három kosár, két koszorú, meg ez... (*levesz a melléről egy brosstút, és az asztalra dobja*)”

Nyina a darab elején még Trepljov jegyese, később az íróval, Trigorinnal Moszkvába szökik, és színésznőnek áll. Az utolsó felvonásban tér vissza, elhagyott szeretőként, és

⁵⁶Tanaka, 2010.

bukott színésznőként. Csalódásai ellenére szenvedélyesen szereti választott hivatását, és semmiért sem adná fel a reményt, hogy mégis sikeres lesz.

“NYINA: Tudd viselni a keresztedet, és higgy! Én hiszek, és már nem fáj úgy, és ha a hivatásomra gondolok, már nem félek az élettől.”

Nyinában Tomie érzéseit és életútját fedezhetjük fel. Jokoval szemben ő a bukott színésznőt képviseli, mégha nem is önhibájából került az adott helyzetbe. Tomie számára is az életet, vagy az élettől való menedéket jelenti a színház, nem csoda, hogy egyedül a *Sirályban* játszott szerepének szövegére emlékszik pontosan. Az alábbi sorokat idézi (a jelenet Nyina és Trepljov között játszódik, mikor újra találkoznak):

“NYINA: Félttem, hogy meggyűlölte. Minden éjjel azt álmodom, hogy néz-néz, és nem ismer meg. (...) Én sirály vagyok... Mind a ketten belekerültünk az élet körforgásába... Azelőtt boldogan éltem mint a gyermek...”

Egyértelmű, hogy Tomie ezekkel a sorokkal is korábbi, elvesztett életét siratja. Csehov Nyinájával ellentétben azonban ő nem marad meg a csalfa reményeknél, hanem az öngyilkosságot választja (Csehovnál egyedül Trepljov hozza meg ezt a döntést). Nagy különbség, hogy Tomie Nyinával ellentétben nincs egyedül – férje mellette áll, míg Nyinát egy idő után magára hagyja Trigorin. Érdekes kérdést is felvet ezáltal a film: kinek a sorsa kedvezőbb? Nyináé, aki ugyan egyedül van, de álmait követve továbbutazik a színházba, ahova szerződött, vagy Tomie élete alakul végül igazságosabban – szerető társsal az oldalán hal meg.

Megállapíthatjuk, hogy Sindó Kaneto sokkal többet kölcsönöz Csehov munkájából, mint karakterábrázolást Joko és Tomie esetében. A darab egészét figyelembe véve a rendező művészetszemléletére, hagyományhoz való viszonyára is következtetni tudunk, ami különösen nagy jelentőséggel bír témánkban.

A férj szellemalakja

Korábban, a *Sisa no so* kapcsán már említettük és kifejtettük, milyen gyakran jelenik meg a *nó* drámákban szellemalak, aki hátrahagyott szerettének elmeséli halála körülményeit, és ezzel megnyugvást is nyújt.

A *Gogo no Juigondzso*-ban Joko férjének szelleme kétszer is megjelenik a nyaralóban, mindkét alkalommal megszokott tevékenységeit végezve, például

újságolvasás közben látja felesége, azután, hogy Tojokótól megtudja, hűtlen volt hozzá a férfi.

Fontos és jelentéssel telített különbség a nő drámák szellemalakja és Joko férjének megjelenése között, hogy az utóbbi egyszer sem szólal meg, nem ad magyarázatot, nem nyújt enyhülést felesége fájdalmára. Megjelenésekor a színházi témában járatos, vagy japán kultúrkörből származó néző számára szinte természetes reakció a szóbeli megnyilatkozás előérzete, és a férfi némasága ürességet hagy maga után mind a nézőben, mind Jokóban. Ez a jelenet a végletekig erősíti a közönségben Joko magányosságának érzetét.

Az, hogy a fentiekben hat elemet is tudtunk elemezni a színházzal kapcsolatban, egyértelműen mutatja, nem véletlen utalásokról van szó. Sindó Kanetora hatott a tradicionális és modern japán színházművészet is, és ezek elemeit intertextuálisan és meta-teátriálisan is (Fudzsihacsiro és Tomie öngyilkossága esetében) beolvasztotta filmjébe.

A *Gogo no Juigondzso* azért is különösen érdekes Sindó Kaneto rendezői munkásságában, mert bár harmincnál is több film elkészítésében vett részt, és maga írta minden filmjének forgatókönyvét is, a színházi hatás ilyen élesen egyikben sem jelenik meg. Példának még fel lehetne hozni a *Csikuzan hitori tabi* címűt⁵⁷ (1977), ahol egy samiszen játékos életét dolgozza fel; vagy a *Kuroneko*-t (1968), ahol a bosszúálló női démon alakjával találkozhatunk, a nő drámákhoz hasonlóan. De filmjeiben inkább a háború okozta problémákat, a nők kérdését, és a szexualitást feszegette. Ez utóbbiból a *Gogo no Juigondzso*-ba csak Tojoko lányának meztelen fürdőzése, és az esküvője előtti, fallikus szimbólumokkal teli szertartás kerül be.

Így Sindó Kaneto 1995-ös filmje nem csak az erős színházi hatás által, de a témaválasztás terén is kiemelkedik az életműből.

Dóruzu (2002)

Nem ez az egyetlen, Kitano Takesi film, ahol színházi hatást vizsgálhatunk. A korábban, a *micsijuki* és az kettős öngyilkosság kapcsán említett *Hanabi* és a *Dóruzu*-ban megjelenő Macumoto és Szavako néma kapcsolatát visszhangzó *Ano natsu*,

⁵⁷ *The Life of Chikuzan/Csikuzan élete*

*icsiban sizukana umi*⁵⁸ is ebbe a kategóriába sorolható. Ennek ellenére a rendező egy interjúban azt állítja, nem szándékos a teátrális, jellegzetesen japán hangvétel.⁵⁹ Ennek a kijelentésnek ellenkezőjét tapasztaljuk a 2002-es *Dóruzu* elemzésekor.

A történet

Kitano Takesi filmje három történetet dolgoz fel, melyek nem állnak szoros kapcsolatban egymással. Az első az “összekötött kéregetők”, Macumoto és Szavako életét mutatja be, a második Hiro, a jakuza vezér, és Rjoko kapcsolatát, a harmadik pedig Nukui határtalan imádatát Haruna, a popsztár iránt.

A film egy bevezető dzsóruri darabbal indul, amit egy valós előadáson vettek fel a Tokiói Nemzeti Színházban⁶⁰. A darab Csikamacu Monzaemon, a leghíresebb japán báb és *kabuki* szerző munkája, a címe: *Meido no Hikjaku*⁶¹. A történet szerint Csúbei pénzt lop egy samurajtól, hogy kiválthassa szerelmét, Umegavát, aki prostituáltként dolgozik. Mikor fény derül tetteire, a pár elmenekül Oszakából, a hegyekbe, ahol végül az időjárás és a rossz körülmények miatt életüket vesztik. A filmből később kiderül, ezt a történet adta alapját Macumoto és Szavako kapcsolatának (valójában Kitano Takesi gyerekkorában látott hasonló, kötéllel összekötött csavargókat az utcán, ők ihlették a film készítésére, azonban a végkifejlet egyértelműen a bábdarab hozadéka)⁶².

Kitano jó ismerője volt a dzsóruri világának, egyfajta családi örökségként került hozzá a téma: “My late grandmother, Yaeko Takemoto, was a Bunraku narrator and shamisen player. When I was very young, her apprentices lived with our family. So I became familiar with Bunraku when I was a kid. All that stuff has been stuck in the back of my mind since then.”⁶³

⁵⁸*Scene at the sea/Tengerparti jelenet*

⁵⁹Schilling, 1999. – 93.old.

⁶⁰O’Rawe, 2007.

⁶¹*The Courier from Hell*

⁶²Henrik Sylow, kitanotakeshi.com

⁶³ “A nagyanyám, Takemoto Jaeko bunraku narrátor és samiszen játékos volt. Mikor fiatal voltam, a tanítványai a családdunkkal éltek. Így már gyerekkoromban megismerkedtem a bunrakuval. Ez mind a fejemben motoszkált azóta.” japan-101.com

A bábelőadáson jól megfigyelhetők a *dzsóruri* darabok jellegzetességei, a *gidajú*-narrátor kántálása, a három bábos összehangolt munkája, a bábok tökéletes kidolgozottsága és gesztikulációja, valamint a narrátor forgatható emelvénye, a *mavari butai*. A jelenet végén a háttér elsötétül, és csak a két főszereplő báb, Csúbeit és Umegavát látjuk, amint egymásnak súgnak valamit.

A *Meido no Hikjakuszevamoto*, azaz kortárs környezetben és szereplőkkel játszódik. Csikamacu sok *dzsidaimito*-t, azaz történelmi darabot is írt, amelyekben a korabeli politikai helyzetre reflektál rejtetten azáltal, hogy a helyszínt és az időpontot évszázadokkal korábbra, a japán és kínai krónikák által leírt történelmi korszakokba helyezi.⁶⁴ Fontos párhuzam, hogy a japán filmtörténettel foglalkozó kutatók is sokáig ezt a felosztást használták a filmek kapcsán (*dzsidaigeki* és *szevamoto*; illetve találkozhatunk a *szevamoto* helyett *gendaigeki* terminológiával is), bár ez ma már egyre ritkábban fordul elő.⁶⁵

A továbbiakban azt, hogy Csikamacu drabjai milyen nagy hatással voltak Kitano Takesi filmjére, a *Meido no Hikjaku* mellett a *Szonezaki Sindzsú-ból*⁶⁶ és a *Sindzsúten no Amidzsima-ból*⁶⁷ vett idézetekkel is szemléltetni fogjuk.

Az összekötött kéregetők

A három történet közül az összekötött kéregetőké a legrepresentatívabb, így erre fogunk koncentrálni a dolgozatban.

A film elején Macumoto éppen esküvőjére készül, mikor megtudja, korábbi barátnője, Szavako, öngyilkosságot kísérelt meg. Azonnal félredob mindent, és a kórházba siet, majd miután kiderül, Szavako komoly pszichiátriai problémákkal küzd, elszökteti, és maga viseli gondját a továbbiakban.

Macumoto ugyan szerette Szavakot, mégis, szülei kérésére a cég igazgatójának lányát készült feleségül venni. Egyfajta kötelesség volt ez a család előrejutása érdekében, hiszen az előnyös házasságból profitálhatna az apja is, és ő maga is, legalábbis szakmai téren. Ezt a kötelességet dobja el, amikor mégis a bajba jutott Szavakot választja.

⁶⁴ Gerstle, 2001. – 2.old.

⁶⁵ Berkes-Nemes, 1997. – 15.old.

⁶⁶ *The Love Suicides at Sonezaki*

⁶⁷ *The Love Suicides at Amijima*

Macumotot és Szavakot nem csak történetük végkimenetele köti a *dzsóruri* világához, hanem Macumoto konfliktusa a kötelesség (*giri*) és emberi érzések összeütközése miatt (*nindzsó*). Donald Keene így ír Csikamacu darabjairól, illetve azok moralitásáról: “The chief elements of this morality were giri (obligation) and ninjō (human feelings), generally depicted as warring with each other.”⁶⁸ Általában az emberi érzések választása a kényszerű öngyilkosságban, társadalomtól való elszeparáltságban végződik (mint Macumoto és Szavako esetében), a kötelességekhez való ragaszkodást pedig sokszor megbánás követi (ez történik Hironál).

Csúbei és Umegava csak egy példa a *bunraku* irodalomban arra, amikor az érzelmek győznek. A *Szonezaki Sindzsúban* (szintén Csikamacu munkája) Tokubei és Ohacu választják a halált, mert Tokubei megtagadja, hogy kötelességből feleségül vegye a cég vezetőjének unokahúgát, és a rossz szándékú Kuheidzsi pedig nagy összegű pénzt is kicsal tőle, amivel később nem tud elszámolni.

“TOKUBEI: I’ve been made the victim of a clever plot, as no doubt you’ve heard, and the more I struggle, the worse off I am. Everything has turned against me now. I can’t survive this night. I’ve made up my mind to it.”⁶⁹

Macumoto és Szavako szökésük után közös utazásba kezd, először autóval, majd gyalog. A férfi derekukra kötött kötéllel tartja magához közel a magát folyamatosan veszélybe sodró lányt. A tájak, évszakok váltakozásán keresztül követjük nyomon útjukat, aminek eleinte úgy tűnik, sosem szakad vége.

Ez a közös utazás egyértelműen a *dzsóruri* darabok *micsijuki* elemének lenyomata, melyet korábban, a *Gogo no Juigondzso* kapcsán már volt alkalmunk jellemezni.

Különös azonban, hogy Macumoto és Szavako micsijukija a színdarabok szereplőivel ellentétben mintha nem tudatos cél (a közös öngyilkosság) felé vezetne, hanem inkább a céltalanság jellemzi. Egyrészt az út hossza is szokatlan, hiszen a filmbeli micsijuki úgy tűnik, évszakokon keresztül tart, míg a legtöbb Csikamacu-féle szevamono-ban az öngyilkosság a döntést követő éjszakán megtörténik (így a *Szonezaki Sindzsúban* és a *Sindzsúten no Amidzsimábanis*).

⁶⁸ “A fő elemei ennek a moralitásnak a giri (kötelesség) és a nindzsó (emberi érzések) voltak.” Keene, 1961. – 33.old.

⁶⁹ “TOKUBEI: Egy ügyes terv áldozata lettem, mint bizonyára hallottad, és minnél inkább küzdök, annál rosszabbul állok. Minden ellenem fordult. Nem élhetem túl ezt az estét. Eldöntöttem.” Csikamacu, 1961. – 48. old.

Mindezek ellenére mégis *micsijukiként* értékeljük a pár végtelennek tűnő menetelését, hiszen útjuk alatt visszaemlékezéseik és álmaik vegyüléséből rajzolódik ki kapcsolatuk és szerelmük teljes története, pontosan úgy, ahogy a *dzsóruri* darabokban is. Emlékezzünk itt vissza a korábban már említett Donald Keene megfogalmazásra: sokszor többet tudunk meg a *micsijuki* alatt a párról, mint amennyit az egész darab alatt.

“JIHEI: Though born to the parishioner of so holy and mighty a god, I shall kill you and then myself. (...) This evening will be the last of your nineteen, of my twenty-eight years.”⁷⁰

Vagy egy másik példa a *Szonezaki Sindzsúból*:

“OHATSU: It’s strange, this is your unlucky year

Of twenty-five and mine of nineteen

It’s surely proof of how deep our ties

That we who love each other are cursed alike.”⁷¹

Látható az idézetekből, hogy gyakran utalás történik a szereplők korára, és hangsúlyozottan előtérbe kerül szerelmük.

Macumotóról és Szavakóról is egyre többet tudunk meg a film előrehaladtával. Egyfajta asszociációs játékként kerülnek elő az emlékek – a hóról közös sieléseik jutnak eszükbe, egy hegyi nyaralóról pedig eljegyzésük bejelentésének estéje.

Miért is más annyira ez a *micsijuki*? Először is, mint már utaltunk rá, itt nem feltétlenül az öngyilkosság céljával indul útnak Macumoto, Szavako pedig végképp magatehetetlen, gondolataiba zárkózott. Így az a közös döntés, ami a *dzsóruri* darabok boldogtalan szerelmeseit jellemzi, eleinte lehetetlen. “No matter how far we walk, there’ll never be a spot marked “For Suicides”. Let us kill ourselves here” – mondja Dzsiei.⁷² A döntés meghozatala után pedig pár órán belül megtörténik az öngyilkosság.

⁷⁰ “DZSIHEI: Bár egy ilyen szent isten követőjének születtem, meg öllek téged és aztán magamat. Ez az este lesz az utolsó a te tizenkilencedik, és az én huszonnyolcadik évemből.” Csikamacu, 1961. - 202-203.old.

⁷¹ “OHACU: Különös ez a szerencsétlen év, a te huszonötödik, és az én tizenkilencedikem. Bizonyosan bizonyítéka ez annak, hogy milyen szorosak a köteleink; hogy mi, akik szeretik egymást, ugyanolyan átkozottak vagyunk” Csikamacu, 1961. – 53-54.old.

⁷² “Bármilyen messze is megyünk, sosem lesz egy olyan hely amit öngyilkosságokhoz jelölnek. Öljük meg magunkat itt.” Csikamacu, 1961. – 204.old.

Macumoto nem dönthet az öngyilkosság mellett úgy, hogy a lány nem egyezik bele. Továbbá, a *dzsóruri* darabok öngyilkosság-jelenteinek az adja szépségét és komolyságát, hogy a párok együtt választják a halált, kapcsolatuk és szerelmük egyfajta ünnepléseként. Azonban Szavako némasága mögött egyfajta dac és sértettség, harag rejtőzik Macumoto árulása miatt. Amíg ez fel nem oldódik – márpedig feloldódik, a film végén, mikor Szavakonak eszébe jut eljegyzésük emléke, és a nyakában lógó gyűrű – nem léphetnek semmilyen irányba a szereplők. Vissza nem mehetnek, hiszen kiszakították magukat a társadalomból döntésükkel, azonban előre sem haladhatnak a konfliktus miatt. Szavako jelképes megbocsátása – sírva Macumoto nyakába borul –, már oldja a szituációt. A szakirodalom általában úgy értékeli⁷³, hogy a film vége az öngyilkosság jelenete – Macumoto és Szavako leesik a hegyoldalról, és csak a derekukra kötött kötél tartja fent őket egy ingatagnak tűnő faágon, ami a szakadék felett nőtt ki.⁷⁴ Nyilvánvaló, hogy innen csak lefelé vezethet az út, azonban érdemes figyelembe venni, hogy Kitano Takesi mégsem magával a halál jelenetével zárja le Macumoto és Szavako történetét, pedig a *dzsóruri* színházban mindig részletes leírást kapunk magáról az öngyilkosságról is.

“NARRATOR: But when he tries to bring the blade against the skin of the woman he’s loved, and held, and slept with so many months and years, his eyes cloud over, his hand shakes. He tries to steady his weakening resolve, but still he trembles, and when he thrusts, the point misses. Twice or thrice the flashing blade deflects this way and that until a cry tells it has struck her throat.”⁷⁵

Tehát ez a *dzsóruritól* való ösztönös távolodás újra a lezáratlanság érzetét kelti bennünk, csakúgy mint Macumoto és Szavako egész útja, *micsijukija*. Ez erősíti azt a korábbi érzetünket, hogy a film végig a valós és a *dzsóruri* világ peremén játszódik⁷⁶. Ezt erősítik az irreálisan élénk színek, Szavako néma, különböző jelentéktelennek látszó tárgyakra fókuszált tekintete, a néma természet – mindezt azonban néha

⁷³ Például Des O’Rawe vagy Andrew Cunningham

⁷⁴ Lásd 6. kép a mellékletben

⁷⁵ “Narrátor: De mikor a pengét a nő bőréhez közelíti, akit szeretett, akit karjában tartott, akivel együtt aludt annyi hónapon és éven keresztül, a szemei elködösnek, a keze remeg. Megpróbálja megszilárdítani elhatározását, de még mindig remeg, és mikor lesújt, elvétí a célt. Kétszer vagy háromszor hajlik el így a villanó penge, míg végül egy kiáltás jelzi, eltalálta a torkát.” Csikamacu, 1961. – 56.old.

⁷⁶ Des O’Rawe, 2007.

megszakítják az őket körülvevő emberek megjegyzései, kommentárjai. Valós és valótlan határán egyensúlyozik Kitano az egész filmben, az pedig, hogy Szavako és Macumoto a végén leesik a hegyoldalról, és a szemünk előtt halnak meg (bár gyakran előforduló jelenet ez a színházban), szinte valóságosnak, hihetőnek tűnhetne a néző szemében. Egy olyan lezárás azonban, ahol egy faágon fennakadva, segítség nélkül lengenek a mélység fölött, újabb átlépés a teátrálisba, a valószerűtlenbe. Ezt az irreális érzetet a *dzsóruri* bábok megjelenése is erősíti, akik a film elején, végén, és akkor is megjelennek, amikor Macumoto és Szavako eléri a havas hegyoldalt, ezzel foglalva keretbe a történetet. Ráadásul Kitano Takesi egy interjúban azt mondja, valójában mind a három történet a bábok (!) képzeletének szüleménye⁷⁷

Avalóságtól való távolodás és az ahhoz való közeledés kettőssége végigkíséri a filmet. Ez könnyen megzavarhatja a nézőt, főleg ha Kitano Takesi korábbi munkáinak hatása alatt áll (ezek általában jakuza történetek); azonban mindez azt is elősegíti, hogy a színház és valóság együtt jelenhessen meg a filmvásznon. “Kitano filmje a valószerűség és az álomvilág közötti zónában játszódik, melyben a hétköznapi, racionális szabályok helyét az érzelmek logikája veszi át. Nem az a kérdés, hogy megéri-e otthagyni a karriert a szerelem kedvéért, érdemes-e évtizedeken keresztül várni a hűtlen szeretőre, véres öncsonkítást vállalni azért, hogy az addig megközelíthetetlen kedves végre közel engedjen magához – az észelvű, ésszerű megközelítéssel nem jutunk közel a Bábok hőseinek csapdahelyzeteihez.”⁷⁸

Csikamacu darabjainak szerkesztésére rengeteg nyelvi és stilisztikai bravúr jellemző, melyek mellett, hogy a japán szövegnek csodálatos ritmikát adnak, lehetetlenné teszik a pontos fordítást. Ezek közül az egyiket említenénk a film kapcsán: a mondatvégi szó, és a következő mondat kezdete gyakran rímel, illetve sokszor *kakekotobát* hoznak létre – a következő mondat első szava módosíthatja az előző mondat zárszavának jelentését. Így a *dzsóruri* darabokban már a mondatok között is szoros, egymásba fonódó egységet tapasztalunk.⁷⁹ Erre reagál a Dóruzuban a három történet laza összekapcsolása Macumoto és Szavako párosa által.⁸⁰ Céltalanul kóborló alakjuk többször feltűnik a másik két történetben is – a jakuza vezér háza mellett,

⁷⁷japan-101.com

⁷⁸Varga Balázs, filmkultura.hu

⁷⁹Keene, 1961. – 28.old

⁸⁰vö. Des O’Rawe, 2007.

vagy a tengerparton ülő Haruna előtt. Így az események szinte egymásba folynak. Az, hogy a többi szereplő egyszer sem vesz tudomást az összekötött kéregetőkről, szintén a szerkesztési technika *dzsóruri*-eredetére utal.

Kitano Takesi filmjét vegyes kritikákkal fogadták, ezek közül az egyik legtalálóbbr, bár negatív hangvételű cikk indítása így szól: “Minutes before the lights darkened and Dolls began, I remarked to a Japanese acquaintance that I had yet to read a good thing about this movie. She replied “Oh. But the colors look pretty.” A more succinct review you will never hear. Dolls wavers between tedious and laughable, hung against a backdrop designed to remind us that “Beat” Takeshi is not, after all, colorblind.”⁸¹

Valóban feltűnő, mennyivel gazdagabb színekben ez a film, mint a rendező korábbi munkái.⁸² Nem véletlen fordulat ez, Kitano Takesi újra a *dzsóruri* bábhagyományokra utal vissza. A bábok mindig színes, különös gonddal készített ruhát viselnek, szerepüknek megfelelően (ugyanez igaz a hajviseletükre is). Sokszor ezekre már a darab szövegében utalás történik:

“NARRATOR: Ohatsu is dressed for death, a black cloak dark as the ways of love thrown over kimono of spotless white.”⁸³

Nem kizárólag a ruhákról van szó, a természet, a környezet megjelenítése is szinte irreális módon színezett: a parkban a levelek, a folyó vize, a levegő színe. Például Szavako élénksárgában, majd vörösben jár (az évszakok változásával a kosztümök is változnak), később ő és Macumoto is magukra öltik a nyitányban látott *dzsóruri* bábok ruháit.

Kitano Takesi eredetileg, mint egy interjúból kiderül, nem tervezte a jelmezeket ennyire színesre, ez a film jelmeztervezőjének, a híres japán divattervezőnek, Jamamoto Jódzsinak a hatása. “People have said my films tend to have a monotonous

⁸¹ “Mielőtt a fények elsötétültek, és a Bábok elkezdődött, megjegyeztem a japán ismerősömnek, hogy még nem olvastam jó kritikát a filmről. “Ó, de a színek szépek.” – felelte. Ennél tömörebb értékelést nem fogsz hallani. A Bábok a fárasztó és a nevetséges között ingázik, egy függöny előtt, ami emlékeztet minket arra, hogy “Beat” Takesi végülis nem színvak.” Andrew Cunningham, midnighteye.com

⁸²Lásd 7. és 8. kép a mellékletben

⁸³ “Narrátor: Ohacu a halálhoz öltözött, egy fekete köpeny, sötét mint a szerelem, egy makulátlanul fehér kimonóra véve.” Szonezaki Sindzsú. Csikamacu, 1961. – 51.old.

grayish blue. (...) So I thought it would be worth the challenge to try and incorporate various colors, the colors that I had been trying so hard to avoid in the past. (...) At the first costume fitting session, Yohji showed us the fall costumes for the bound beggars. Miho, the leading actress, was wearing a red dress, which looked as far as it could get from what beggars wear in real life! (...) I calmed down and decided, okay, their costumes do not have to be realistic, because it's a human puppets' story. With hindsight, that was a critical point in the course of the production of *Dolls*, because it was the moment I consolidated the concept of the film.” – mesél Kitano a film készítésének menetéről, és a koncepció kialakulásáról.⁸⁴

A színek nem csak Macumoto és Szavako történetére korlátozódnak, színes Rjoko ruhája és élénkpiros a rúza, színes rózsakertben sétál Nukui és Haruna. A sok negatív kritika ellenére senki sem vitatta, és nem is vitathatta, hogy a *Dóruzu* képi világa kiemeli a filmet minden Kitano Takesi munka közül.

Minhárom történetet átlengi egyfajta szomorúság, bánat, és az előre kiszabott sorsra, annak beteljesülésére való várakozás. Azonban a klasszikus tragédiákkal szemben a *dzsóruri* darabok és a film tragikumát nem az adja, hogy a negatív végkifejlet ellen nem tehet a szereplő semmit, mert azt egy felsőbb, isteni erő már korábban elrendelte. Roland Barthes a *dzsóruriról* írott tanulmányában beszél arról, milyen jelentőséggel bír a bábokat irányító bábos láthatósága (ugyanis az európai kultúrában megszokott bábszínházzal szemben, a *dzsóruriban* mindhárom bábos feketébe öltözve, a közönség szeme láttára irányítja a bábokat): “If the manipulator is not hidden, why-how?- do you want to make him a god? In Bunraku, the puppet is not controlled by strings. No more strings, therefore no more metaphors, no more destiny.”⁸⁵ A

⁸⁴ “Az emberek azt állították a filmjeim egyfajta monoton, szürkés színnel rendelkeznek. Így azt gondoltam, megélné megpróbálni beleilleszteni a különböző színeket, a színeket, amiket a múltban annyira igyekeztem elkerülni. Az első jelmezpróbán Jódzsi megmutatta az összekötött kéregetők őszi ruháját. Miho, a főszereplő színésznő egy piros ruhát viselt, ami nem is lehetett volna messzebb attól, amit egy kéregető a valóságban viseln. Lenyugodtam, és úgy döntöttem, rendben, a ruhájuknak nem kell realiztikusnak lennie, mert ez emberi bábok története. Ez egy fontos pont volt a Bábok forgatásában, mert ekkor szilárdult meg a film koncepciója.” japan-101.com

⁸⁵ “Ha a manipuláló nem rejtett, miért –hogyan? – akarnánk istenné tenni? A bunrakuban a bábút nem zsinórokkal irányítják. Nincs több zsinór, nincsen így több metafora, se sors.” Barthes, 1971. – 80.old.

szereplők maguk is irányítani tudják sorsukat, azonban nem ismerik fel az igazi céljukat, tévútra kerülnek, és így már elkerülhetetlenné válik a tragikus végkifejlet. Téved Macumoto, mikor elhagyja Szavakot, téved Hiro, mikor a jakuza pályát választja kedvese helyett.

Ezeknek a tévedéseknek a hatása érződik a filmben, hiába van szó szerelmi történetekről. Kitano Takesi azt állította, a szerelem és a bánat elkerülhetetlenül közösen bukkan fel⁸⁶. Mintha Csikamacu Monzaemon sorait visszhangozná: “A dzsóruri a jó és rossz emberek tükre... a dzsóruri lényege a bánat.”⁸⁷

Befejezés, a következtetések levonása

Miért is lehet fontos mindaz, amit a fentiekben leírtunk? Milyen állapotokat olvashatunk ki a japán filmművészetből a japán társadalomra vonatkozóan?

Általánosan elfogadott tény, hogy a japán hagyományok és berögzült társadalmi szokások a második világháború után fokozatosan feloldódtak, a globalizáció hatására átalakulás alatt állnak. Ez számtalan területét érinti a tradicionális japán életnek: a közelmúltban kiadott, témával foglalkozó *Cambridge Companion to Modern Japanese Culture* szöveggyűjteményben a család, sport, iskola, munkahely, vallás, és még sok más témával foglalkozó tanulmányt olvashatunk.

Gyakori kérdés, és problémafelvetés az, milyen mértékben fog megváltozni a japán élet és kultúra, más szóval: mennyire fognak elhalványulni a megőrzésre érdemes értékek, hiszen a háború során magának a kultúra kontinuitásának kérdése is veszélybe került. A.C. Scott például a *bunraku* színház kapcsán jegyzi meg, a háborúban meggyötört új generáció anyagi és pszichológiai tényezők miatt is elhanyagolta a szülei, nagyszülei által kedvelt művészeteket, ezért is került a bábszínház (többek között) komoly válságba az ötvenes években.⁸⁸

Optimista és pesszimista jóslatokkal is találkozhatunk, azonban kevés az a kutatás, ami a változások hatását a japán filmre vetítve vizsgálja.

Donald Richie megállapítása szerint az amerikai terjesztők agresszív munkája miatt kevés ázsiai országban alakult ki valódi nemzeti filmgyártás – azonban Japánban

⁸⁶japan-101.com

⁸⁷Idézi: Kokubu, 1984. – 113.old.

⁸⁸Scott, 1963. – 25.old.

igen, többek között azért is, mert a japánok nagyjából az amerikaiakkal egy időben kezdtek el foglalkozni a témával.⁸⁹

Ilyen kezdet után érkezett meg az erős amerikai hatás a világháborút követő években, és kezdődött el a nyugati filmek komolyabb terjesztése Japánban, és vált egyre érdekesebb kérdéssé az, hogy a filmkészítéshez, filmezéshez való hozzáállásban történt-e bármiféle változás, eltűnik-e a hagyományokhoz, például a japán színházhoz való visszafordulás, az abból történő ihletmerítés.

Ellentétes véleményekkel találkozunk: Hirano Kjoko a japán film kortárs helyzetével foglalkozó, statisztikákkal ellátott tanulmányából az derül ki, hogy 1985-ben, évek óta először, a japán gyártású filmekből származó bevétel nagyobb volt, mint az importált produkciókból, és ez 2008-ban is megismétlődött⁹⁰. Ez határozottan biztató jel, azonban gondolnunk kell arra is, hogy a nagyobb bevételek érdekében a cél elsősorban a közönség igényeinek kielégítése, ennek szellemében a sokkal népszerűbb nyugati témákat választják a filmrendezők, kevésbé nyúlnak a klasszikus tematikához és eszközökhöz; ezt a feltételezést a UniJapan évenként megjelenő, japán filmet összegző kiadványa is erősíti, ahol a filmleírásokat böngészve kevés olyat találhat az érdeklődő, ami a hagyományok hatásáról tanúskodik.

Kitano Takesi, a korábban már tárgyalt filmrendező pedig többször is határozottan elutasítja a japán vagy ázsiai rendező címkéjét. “I feel like when anybody calls me an “Asian director” it’s loaded with preconceptions. (...) I would really like to get rid of the typical Asian traits, cultures, and aesthetics in our films. (...) I would rather see contemporary Japanese films succeed over samurai films.”⁹¹

Mégis, Kitano tévedhetetlen pontossággal helyezi el filmjeiben a japán kultúra számtalan jelentésréteggel gazdagított szimbólumait: a Fudzsi-hegyet, a virágzó cseresznyefákat, a rjokan-fogadókat. Néhány oldallal korábban pedig részletesen elemeztük, hogy mennyire hagyomány által vezérelt szemlélet kap helyet a *Dóruzu*-ban. Így elkerülhetetlenül az az érzése támad a nézőnek – Kitano mondandója és gyakorlati tevékenysége éles ellentétben áll egymással.

⁸⁹ Coco-Gunawardana, 1971. – 296.old.

⁹⁰ Hirano, 2010. – 129.old.

⁹¹ “Úgy érzem, amikor valaki ázsiai rendezőnek nevez, telítve van előzetes feltevésekkel. Nagyon szeretnék megszabadulni a tipikus ázsiai nyomoktól, kultúráktól, és esztétikától a filmjeinkben. Sokkal inkább azt szeretném látni, hogy a kortárs japán film felülmúlja a samuráj filmeket.” Idézi Davis, 2001. – 55.old.

A fent példaként említett filmek elemzése is azt mutatja, nem tűnt még teljesen el a hagyományos japán kultúra (azon belül a színház) hatása a filmművészetre, és ez a többi területre is igaznak látszik. A nagyobb kérdés valójában az, mi várható a jövőben?

Inogucsi Takasi, a nemzetközi kapcsolatokat kutató elismert professzor véleménye rendkívül biztató. A Japánban érezhető úgynevezett “kulturális nacionalizmus” nem engedi hogy a külföldi hatások eltöröljék a klasszikus japán értékeket. “(...) the result of these processes seem to suggest that Japanese society tends to be accommodative of foreign ideas, technologies, and institutions to a great extent, but that their direct penetration tends to be moderated by the tenacity of endogenising forces coming from Japanese cultural nationalism.”⁹²

Szeretnénk remélni, hogy ez a meglátás valóban igaznak bizonyul, és sem a japán filmművészet, sem az ország kultúrájának más területei nem vesznek el teljesen kapcsolatukat a tradíciókkal.

⁹² “ezeknek a folyamatoknak az eredménye azt engedi láttatni, hogy a japán társadalom nagyrészt befogadóan fordul a külföldi elképzelések, technológiák és szervezetek felé, de az egyenes behatolásukat moderálja a japán kulturális nacionalizmusból származó erő.” Inogucsi, 2009. in: Cambridge Companion to Modern Japanese Culture – 350.old.

Felhasznált irodalom, filmek

Elsődleges források:

CSEHOV, Anton: Sirály; ford. MAKAI, Imre; in: Csehov drámák, 1978. Európa Könyvkiadó, Budapest.

ford. GERSTLE, Andrew C.: Chikamatsu: 5 late plays; 2001. Columbia University Press, New York.

ford. KEENE, Donald: Four Major Plays of Chikamatsu; 1961. Columbia University Press, New York.

ford. KEMENCZKY, Judit: Nó-drámák; 1994. Orpheusz Könyvkiadó, Budapest.

Másodlagos források:

Könyvek:

BERKES, Ildikó-NEMES, Károly: A japán film világa; 1997. Magyar Filmintézet, Budapest.

INOURA, Josinobu-KAVATAKE, Toshio: The Traditional Theater of Japan; 1981. The Japan Foundation, Tokió.

Japanese Film 2008; 2008. UniJapan, Tokió

Japanese Film 2009; 2009. UniJapan, Tokió

Japanese Film 2010; 2010. UniJapan, Tokió

JAMADZSI, Maszanori: Japán – Történelem és hagyományok; 1989. Gondolat, Budapest.

KOKUBU, Tamocu: A japán színház; 1984. Gondolat, Budapest.

NAKAMURA, Matazó: Kabuki – az öltözőben és a színpadon; 1992. Gondolat, Budapest.

ORTOLANI, Benito: The Japanese Theater; 1995. Princeton University Press, New Jersey

RICHE, Donald: A hundred years of Japanese film; 2005. Kodansha International, New York.

SCHILLING, Mark: Contemporary Japanese Film ; 1999. Weatherhill, Boston.

SCOTT, A.C.: The Puppet Theater of Japan; 1963. Tuttle Publishing, North Clarendon.

szerk. SZUGIMOTO, JOSIO: The Cambridge Companion to Modern Japanese Culture; 2009. Cambridge University Press, Port Melbourne

VEKERDY, Tamás: A színészi hatás eszközei Zeami mester művei szerint;1999. Ursa Minor Könyvek, Budapest.

Újságcikkek:

ANDERSON, Joseph L.- RICHIE, Donald: Traditional Theater and the Film in Japan;1958. in Film Quarterly, 12. évf., 1.sz., 2-9. old.

BARTHES, Roland: On Bunraku; 1971. in The Drama Review, 15.évf., 2.sz., 76-80 old.

COCO, William-GUNAWARDANA, A.J.: Possible Affirmations – An interview with Donald Richie; 1971. The Drama Review, 15.évf., 2.sz., 294-302.old.

DAVIS, Darrell William: Reigniting Japanese Tradition with Hana-bi; 2001. in Cinema Journal, 40.évf., 4.sz., 55-80 old.

Internetes források (minden oldal esetében az utolsó letöltés ideje 2013.01.07.)

CUNNINGHAM, Andrew: Midnight Eye review: Dolls

<http://www.midnighteye.com/reviews/dolls/>

O'RAWE, Des: Inviolable Attachments – Takeshi Kitano's Dolls

<http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/21/takeshi-kitano-dolls.html>

TANAKA, Nobuko: Reflections of Chekhov's Russia in modern-day Japan

<http://www.japantimes.co.jp/text/ft20100723r1.html>

VARGA, Balázs: Kitano Takesi - Bábok

<http://www.filmkultura.hu/regi/2003/articles/films/babok.hu.html>

Kitano Takesi munkájával foglalkozó szakmai oldal

www.kitanotakeshi.com

Interjú Kitano Takeshivel a Japan101 oldalon

http://www.japan-101.com/entertainment/dolls_interview.htm

Midnight Eye interjú Kavamoto Kihacsiro rendezővel

<http://www.midnighteye.com/interviews/kihachiro-kawamoto/>

A képanyagok forrása (utolsó letöltés: 2013.01.07.)

<http://www.filmkultura.hu/regi/2007/articles/films/japan.hu.html>

<http://www.mfa.org/search/collections?objecttype=41>

A dolgozatban említett filmek:

Ano nacu, icsiban sizukana umi (A Scene at the Sea/ Tengerparti jelenet)

1991. Office Kitano, Toho Company

Rendező: Kitano Takesi

Chikuzan hitori tabi (The Life of Chikuzan/Chikuzan élete)

1977. Jean Jean Company Ltd., Kindai Eiga Kjókai

Rendező: Sindó Kaneto

Dóruzu (Dolls/ Bábok)

2002. Bandai Visual Company, Office Kitano, TV Tokyo

Rendező: Kitano Takesi

Gogo no Juigondzso (A Last Note/Délutáni végrendelet)

1995. Kindai Eiga Kjókai

Rendező: Sindó Kanetó

Hanabi (Fireworks/Tűzvirágok)

1997. Bandai Visual Company, Office Kitano, TV Tokyo

Rendező: Kitano Takesi

Karizuma (Charisma/Karizma)

1999. Nikkatsu

Rendező: Kuroszava Kijosi

Jabu no naka no kuroneko (Kuroneko)

1968. Toho Company

Rendező: Sindó Kaneto

Otóto (About her brother/Testvér)

2010. Asahi Broadcasting

Rendező: Jamada Jódzsi

Sisa no so (The Book of the Dead)

2005. Szakura Eiga-sa

Rendező: Kavamoto Kihacsiro

Szaigo no Csúsingura (The Last Chushingura/Az utolsó Csúsingura)

2010. Dencu, Kadokawa Pictures

Rendező: Szugita Sigemici

Melléklet – a dolgozathoz tartozó képanyag

1.



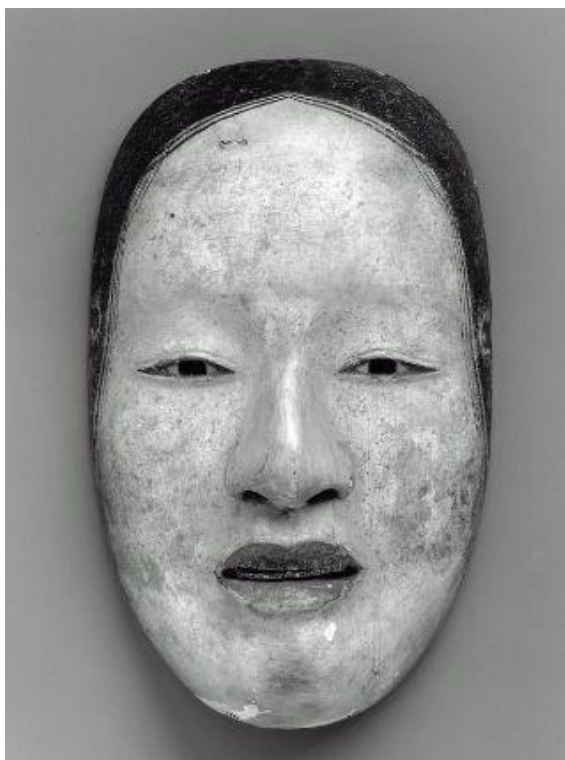
Iracume bábalakja a *Sisa no So* című filmben (forrás: filmkultura.hu)

2.



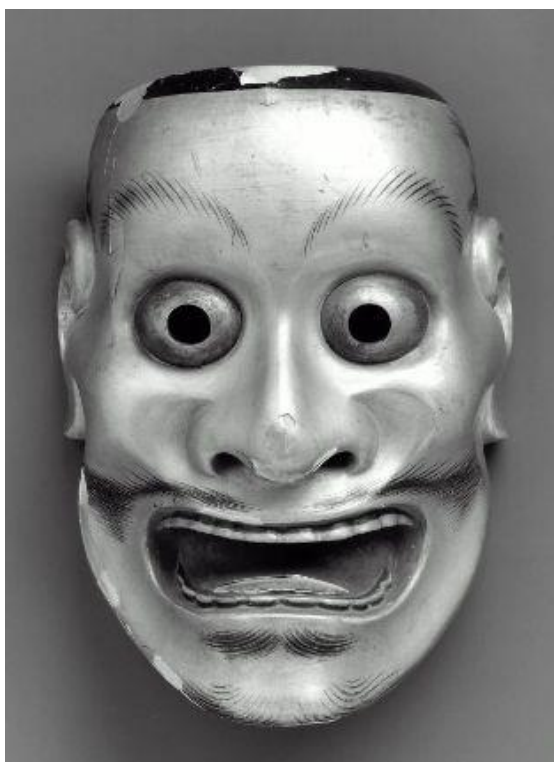
Fudzsihacsiro és Tomie nó recitálása a *Gogo no Juigondzso* című filmben (saját fotó)

3.



Nô maszk (forrás: Museum of Fine Arts, Boston)

4.



Nô maszk (forrás: Museum of Fine Arts, Boston)

5.



Joko szemüvege a Gogo no Juigondzso(saját fotó)

6.



A *Dóruzu* utolsó jelenete – Macumoto és Szavako egy faágon akad fenn (saját fotó)

7.



Őszi színek a *Dóruzu*-ban (saját fotó)

8.



Tavaszi színek a *Dóruzu*-ban (saját fotó)