

Hina Atsuhiro

ERŐSZAK, HALLGATÁS ÉS JÁTÉK

*Kitano Takeshi Tűzvirágok című filmjének
egy értelmezése*

1. Kitano Takeshi és a modern japán filmtörténet

Kitano Takeshi (1947–) japán filmrendező *Tűzvirágok (Hana-Bi)* című filmjéért 1997-ben megkapta az Arany Oroszlán-díjat a Velencei Nemzetközi Filmfesztiválon. Ez az elismerés Inagaki Hiroshi (1905–1980) *A riksakuli* című filmjének 1958-as díjazása óta hiányzott a japán filmkészítők munkásságából. A fényes sikert egyesek „a már csaknem kihalt japán film csodás regenerációjának bizonyítékaként”¹ emlegették. Az esemény a médiában Kitano-sökként² híresült el, és kiindulási alapot szolgáltat ahhoz, hogy rövid áttekintést nyújtsunk a japán filmtörténet fejlődéséről az ötvenes évek aranykora után. Először vessünk egy pillantást a japán filmek értékelésére Velencében. Az első Arany Oroszlán 1951-ben került japán kezekbe: Kurosawa Akira (1910–1998) kapta meg *A vihar kapujában* című filmjéért. Ez készítette elő az Európába vezető utat a japán filmek számára. Ezután közvetlenül Mizoguchi Kenji (1898–1956) *az Oharu életével* (1952) és *az Ugecu történetével* (1953) két egymást követő évben is elnyerte az Ezüst Oroszlánt. A csúcspont azonban az 1954-es év volt, amikor Mizoguchi *Egy élet szabadság nélkül* és Kurosawa *Hét samuráj* című alkotásai egyszerre kapták meg az Ezüst Oroszlánt. Az ilyen velencei teljesítmények mellett *A pokol kapuját* (1954), Kinugasa Teinosuke (1896–1982) filmjét a cannes-i nemzetközi filmfesztiválon Arany Pálma-díjjal tüntették ki. Imai Tadashi (1912–1991) *Egy tiszta szerelem története* (1958) és Kurosawa *Rejtett erőd* (1959) című filmjei Berlinben megkapták az Ezüst Medve-díjat. Ez a virágkor egészen a hatvanas évek közepéig tartott, attól kezdve azonban a japán film fokozatosan eltűnt a nemzetközi színtérről.

Mindazonáltal nem lenne helyes azt állítani, hogy a japán film az ötvenes évek után kimerült volna. Oshima Nagisa (1932–2013), aki a

Shochiku stúdióval a japán „új hullámot” vezette³, valamint a cannes-i fesztiválon kétszer is Arany Pálma-díjjal kitüntetett Imamura Shohei (1926–2006)⁴ is hatásosan filmeztek tovább, Kurosawa mester pedig egészen a nyolcvanas évekig szakadatlanul jelentette meg filmjeit. Továbbá sok páratlan rendező került ki az *Art Theatre Guild* (ATG) anti-kommerciális filmproduktív társaságból, amely a hatvanas évek elején jött létre. Egyesek közülük, ahogyan Mishima Yukio (1925–1970)⁵, a drámaíró Terayama Shuji (1935–1983)⁶, illetve Yoshida Yoshishige (1933–),⁷ Masumura Yasuzo (1924–1986)⁸ és Suzuki Seijun (1923–)⁹ rendezők, jöhetnek, nem volt esélyük nemzetközi díjakra, a nyugati filmes színtéren aktívan jelen voltak. A hetvenes években alakult ki a *Roman Porno* új műfaja, melyet a Nikkatsu stúdió működési nehézségeinek leküzdése végett fejlesztett ki felnőttek számára. E filmsorozatok kísérleti karaktere és kiélezett társadalmi szatírája – a mai perspektívából nézve – művészileg magas minőségűnek értékelhető.¹⁰ A japán film tehát az ötvenes évek aranykorát követően egyedülálló módon bontakozott ki.

Ebből az a kérdés következik: miért mutatkozott a japán film a kilencvenes évek elején „csaknem halottnak”? Bár van oka a japán filmipar stagnálásának, nem szabad elfelejteni, hogy a japán film felfedezésekor az ötvenes években mindenekelőtt egy Európa általi tiszteletadás történt.¹¹ Ahogy az gyakran észrevehető, az ötvenes évek japán filmgyártása is azért fordult az európai filmiparhoz, hogy a nemzetközi színtéren sikert érjen el, és szándékosan olyan filmeket gyártott, „amelyek

3 Ez a mozgalom a francia újhullámmal csaknem párhuzamosan keletkezett. Oshima *Kegyetlen történet az ifúságról* című filmjét gyakran Jean-Luc Godard korai filmjeivel hasonlítják.

4 A *Narayama balladájáért* (1983) és *Az angolnáért* (1997). Az utóbbi akkor nyert díjat, amikor Kitano *Tűzvirágok* című alkotása; ez is bizonyíték arra, hogy a japán filmek újraértékelése nem csak Velencében ment végbe.

5 Mishima 1966-ban saját novelláját, a *Hazafiságot* filmesítette meg. Íróként nemzetközileg is ismert volt, és 1965-től kezdve többször is irodalmi Nobel-díjra jelölték.

6 *Dobjátok el könyveiteket és menjetek ki az utcára!* (1971); *Vidéken meghalni* (1974).

7 *Erőszak és mérsárlás* (1969). Ez a film egy anarchista, név szerint Osugi Sakae (1885–1923) meggyilkolását tematizálja, és a történetét a hatvanas évek japán társadalmával kapcsolja össze.

8 *Zene* (1972). Az eredeti szöveget Mishima Yukio fogalmazta, aki fiatal kora óta barátságban volt Masumurával.

9 *Cigány dalok* (1980).

10 Amíg a film több szexjelenetet tartalmazott, addig a fiatal rendezők legtöbbször szabadon forgathattak.

11 Erre Ozu Yasujiro Wim Wenders német rendező vagy Peter Handke osztrák író általi ünneplését lehet felhozni példaként. Wenders dokumentálta utazását Japánba, ahol Ozu nyomát követte *Tokyo-Ga* című filmjében (1985). Ezenkívül *Berlin felett az ég* (1987) című főművének stábilistáján tiszteleg Ozu előtt. Handke *Die linksbändige Frau* (1978) című filmjében szintén felmutat egy plakátot Ozuról.

1 Aaron GEROW, *Kitano Takeshi. Fireworks and the Formation of National Cinema*, Eureka 1998/30-3., 42.

2 Kitano Takeshi Kantoku. „Kitano-Blue” ha ikanishite tatsusei saretaka, Kinema Junpo 1245. (1998), 44.

cselekménye egyszerű, karakterei komplexek és különösek¹² voltak. A japán filmkészítők tudatosan vették igénybe az orientalizmus egy formáját, amely a háború utáni Európában elterjedt volt. A hetvenes években a japán filmek visszaszorulásának tehát volt egy további oka is, mégpedig az, hogy Japán a Nyugat számára már nem számított újnak. Vagy fordítva: Japánnak, amely időközben a második legnagyobb világgazdasági nagyhatalommá vált, többé már nem volt szüksége európai távlatokra. Érdekes módon a nyolcvanas évek végén, a kilencvenes évek elején történt meg a japán filmek feltámadása és újbóli méltányolása Európában – tehát éppen akkor, amikor a japán gazdaság mélypontra zuhant, és hosszan tartó pangás vette kezdetét.¹³

Kitano Takeshi *Tűzvirágok* című filmje ebből az időszakból származik, amikor a szemléleti irány Japán és a Nyugat közt újra megfordult. Ezen a ponton szeretném röviden ráirányítani a figyelmet a kétezres évek japán filmjeire. Kitano 2003-ban Velencében *A szamuráj* című filmjével elnyerte az Ezüst Oroszlán-díjat, 2007-ben pedig ő kapta a Glory to the Filmmaker-díjat.¹⁴ 2002-ben Berlinben, a Nemzetközi Filmfesztiválon a világhírű anime-művész Miyazaki Hayao (1941–) *Chibi-ro Szellemországban* című alkotásával érdemelte ki az Arany Medvét. A fiatalabb japán rendezőnek képviselőjeként Kawase Naomi (1969–) munkássága – akinek *Síratóerdő* című filmjét Cannes-ban a zsűri nagydíjjal tünteték ki – bizonyul igazán figyelemreméltónak.

2. Filmográfia és három fő téma

Kitano Takeshi Japánban mindenekelőtt Beat Takeshi néven ismert mint közkedvelt humorista. Tevékenysége azonban nem csak a *manzaira* korlátozódik.¹⁵ Majdnem minden nap egyszerre mutatkozik különböző show-műsorok moderátoraként és kommentátoraként. Színészi karrierje a hatvanas években kezdődött.¹⁶ Az, hogy filmrendezőként is tevékeny-

12 GEROW, I. m., 44.

13 Hasonló figyelhető meg a modern japán irodalomban is. Kawabata Yasunari (1899–1972) első japánként 1968-ban kapta meg az irodalmi Nobel-díjat, míg a másodikikat Őe Kenzaburo (1935–) 1994-ben.

14 A díj nevét Kitano *Kantoku banzai!* [*Glory To The Filmmaker*, magyarul: *Dicsőség a rendezőnek!*] című filmjéből merítették.

15 A manzai egy hagyományos japán komikus színpadi műfaj, amely ma a stand-up comedy egy változatának tekinthető.

16 Ismert példaként Oshima *Boldog karácsonyt, Mr. Lawrence!* (1983) című filmjét lehetne felhozni, amelyben a japán hadsereg tisztjét alakítja. Ebben a filmben az angol tisztet alakító David Bowie is szerepel.

kedni kezdett, csak a véletlennek köszönhető: 1989-ben *Az erőszakos zсарu* című filmet forgatta, amelynek rendezésével eredetileg Fukasaku Kinjit (1930–2003) bízták meg.¹⁷ Fukasaku Beat Takeshivel játszotta el a főszerepet, azonban utóbbi egy tévéshow miatt nem tudott részt venni a tervezett forgatáson. Ehhez további, Fukasaku és a producerek közti nézeteltérések is hozzájárultak, ezért a rendező végül kilépett, Kitano pedig hamarosan rendezőnek nevezték ki. A forgatás közbeni komplikációk ellenére a film nagy sikert aratott; ezzel vette kezdetét Kitano rendezői karrierje. Filmjeinek egyik ismertetőjegye, hogy sok esetben maga játssza a főszerepet.¹⁸ Az alábbi táblázatban rövid áttekintést nyújtok Kitano Takeshi filmográfiájáról.

Kitano Takeshi filmjei

Magyar cím (megjelenés éve)	Szerep
Az erőszakos zсарu (1989)	Beat Takeshi mint rendőr (Azuma)
Forráspont (1990)	Beat Takeshi mint yakuza
Tengerparti jelenet (1991)	
Szonatina (1993)	Beat Takeshi mint yakuza (Murakawa)
Bármilyen más? (1995)	Beat Takeshi mint kutató ¹⁹
A kölykök visszatérnek (1996)	
Tűzvirágok (1997)	Beat Takeshi mint rendőr (Nishi)
Kikudzsiró nyara (1999)	Beat Takeshi mint exyakuza
Fivér (2000)	Beat Takeshi mint yakuza
Bábok (2002)	
A szamuráj (2003)	Beat Takeshi mint Zatoichi
Takeshis' (2005)	Beat Takeshi mint Kitano Takeshi ²⁰
Dicsőség a rendezőnek! (2007)	Beat Takeshi mint Kitano Takeshi ²¹
Akhilleusz és a teknős (2008)	Beat Takeshi mint szegény festő
Emésztő harag (2010)	Beat Takeshi mint yakuza
Túl a haragon (2012)	Beat Takeshi mint yakuza
Ryüzó és hét követője (2015)	Beat Takeshi mint rendőr

17 Fukasaku Kinji a yakuzafilmek mestere, amelyek ma a japán film egyik tradicionális műfajának számítanak.

18 Kitano a megszokott módon színészi szerepében álnévét, rendezői szerepben pedig valódi nevét használja. Vö. SARUWATARI Manabu, *An Essay on „Kitano Takeshi / Beat Takeshi”*, *Memoirs of The Tohoku Institute of Technology* 22. (2000), 10.

19 A stáblistán Kitano rendezői művészneve szerepel.

20 Ebben a filmben Beat Takeshi két szerepet játszik. Az egyik Beat Takeshi, akinek nagy sikere van a szórakoztatóiparban. A másik Kitano Takeshi, a szegény színész.

21 Akárcsak korábban a *Takeshis'* című filmben, Beat Takeshi ebben a filmben is saját magát alakítja: Kitano Takeshit mint filmrendezőt. Mindkét film autobiografikusnak számít.

Mivel az első film (*Az erőszakos zszaru*) forgatókönyve és szereposztása adott volt, a második, *Forráspont* című film tulajdonképpen az első alkotásának számít. Ez a film pénzügyi kudarc volt, és a kritika is negatívan értékelte. Később azonban Kitano úgy nyilatkozott, hogy a *Forráspont* a „rosszabbik fia, mégis drága a számára”.²² Van olyan vélemény is, hogy éppen ebben a filmben található meg minden, a Kitano-filmekre jellemző elem.²³ Ez a két film a japán yakuza-filmek hagyományához tartozott, míg harmadik, melodramatikus filmjében, a *Tengerparti jelenet*ben Kitano egy süketnéma szerelmespár történetét tárgyalja. Ez a radikális tematikus váltás egy „édes dallamokkal teli szentimentális ifjúsági film”²⁴ felé, valamint az attraktív elbeszélésre és annak hatékony kifejezésére²⁵ épülő tradicionális narráció megtagadása Kitano ellen fordította a kritikusokat. Az alkotói fejlődés kontextusában azonban a *Tengerparti jelenet* soha nem tűnt idegennek a Kitano-életművön belül. Az is fontos, hogy ettől a filmtől kezdve mindig Joe Hisaishit (1950–) alkalmazta zenei rendezőként.²⁶ Kitano következő filmjével, a *Szonatinával* alapozta meg hírnevét az európai filmes színtéren. Ami ebben az európai közönséget elbűvölte, az éppen „az addigi filmgrammatika széttörése”.²⁷ Tehát a *Tűzvirágok* későbbi sikerének alapját a *Szonatina* fektette le. A következőkben alaposabban szeretnék elemezni egyes témákat, amelyek a *Tűzvirágok* kompozíciójával és keletkezésével kapcsolatosak.

2.1. Erőszak

Kitano filmjei jórészt a yakuzafilmek műfajába tartoznak, ezek egyik legfontosabb ismertetőjegye pedig az erőszak ábrázolása. Ezért csaknem minden filmben megtalálhatók olyan jelenetek, mint a lincselés (*Szonatina*), az egyik ujjperc levágása (*Fívér, Emészto harag*),²⁸ a *harakiri* (*Fívér*), a lőfegyverrel elkövetett öngyilkosság (*Szonatina, Tűzvirágok*,

22 YOMOTA Inuhiko, *Nihoneiga no radikaluna ishi*, Iwanami, Tokió 1999, 99. (7. lábjegyzet)

23 SONO Shion, *Kitano Takeshi ha gyanguiegasakka dearu*, Gendaishitecho 1994/7., 84.

24 *Uo.*, 84.

25 YOMOTA, *I. m.*, 57. Kasahara Kazuo (1927–2002) forgatókönyvíró, aki főként szórakoztató filmeket írt, kritikálta Kitano-t, amiért ebben a filmben nem követi a filmnarráció alapvető módszereit.

26 Ezt a filmet követően, egészen a *Bábok* című film munkálataiig, a zenét Hisaishi írta Kitano filmjeihez. Ezenkívül ő komponálta Miyazaki Hayao számos animációját is, aki Kitano-val együtt nagyban hozzájárult a kilencvenes évek utáni japán vizuális művészet nemzetközi elismeréséhez.

27 *Interview with Kitano Takeshi*, Eureka (Kitano/Beat Takeshi Special) 1998/30-3., 32.

28 A yakuzáknál ez bocsánatkérésnek számít.

Fívér), a katana²⁹ által okozott seb vagy végrehajtott gyilkosság (*A kölykök visszatérnek, A szamuráj*), továbbá a lövöldözés (*Az erőszakos zszaru, Bábok, Emészto harag, Túl a haragon*). Természetesen az ilyen jelenetek a közönség szórakoztatását szolgálják, és ezenfelül mélyen a néző emlékezetébe vésődnek. Az erőszak nyilvános térben történő ábrázolása, illetve felhasználása mind politikai szinten – például a nyilvános kivégzések esetében –, mind pedig művészi szinten, a festészetben, irodalomban és filmben is megtalálható. E tekintetben nincs különbség Kelet és Nyugat között. Az erőszak kifejezése azonban, úgy tűnik, Kitanónál más célt szolgál. A néző például az erőszakhoz való ragaszkodás és annak túlzott használata miatt óhatatlanul zavarba jön. Vannak, akik ebben a mindenütt erőszaktól telített modern társadalom kritikáját fedezik fel.³⁰ Kitanónak az ilyen értelmezésekre adott válasza egy fontos támponttal szolgál:

Sok néző felrója nekem, hogy a filmeim erőszakosak. Nem tudom, miért gondolják ezt. Az én filmjeim legfeljebb három-négy ember hal meg. Ezzel szemben egyszerre százan halnak meg egy olyan filmben, mint a *Die Hard*. Azok a filmek azonban olyanok, mint a képregények: a bennük megjelenő erőszak nem tűnik erőszakosnak. Mivel az én filmjeim realiztikusan ábrázolják az erőszakot, azt mindenki intenzíven átélheti. Amikor az erőszakot úgy mutatják be, mintha egy fájdalommentes esemény volna, a nézők nem ismerhetik meg annak reális fájdalmát. [...] Aki azonban az erőszak egy mélyebb értelmével rendelkezik, annak egyidejűleg humorral is rendelkeznie kell. Én úgyszólván mint egy inga lengek az erőszak és a humor között.³¹

Az erőszak ábrázolásával Kitano nemcsak nézőinek fájdalomérzelését akarja kiváltani, hanem a humorukat is munkára fogja. Természetesen elképzelhetetlen, hogy Kitano számára, aki eredetileg humorista, az erőszakban rejlő öröm ne volna tudatos. Ebből kiindulva azonban az erőszak vizsgálatának jelentőségét is látja – és ez valószínűleg összefügg a humorista tapasztalatával, aki állandóan ki van téve a nézők tekintetének. Filmjeiben a lőfegyverek hatalmas mennyiségben fordulnak

29 Japán kardfajta.

30 YAN Shion, *Sono kantoku, nihoneiga nitsuki. Kitano Takeshi ga pusan de uchiageta hanabi*, Eureka (Kitano/Beat Takeshi Special) 1998/30-3., 58.

31 *Uo.*

elő, és folyton visszatér a lövöldözésekhez (*Szonatina, Fivér*). Ha figyelembe vesszük, hogy gyorsabb beszédét gyakran egy géppuskával hasonlítják össze, akkor a Kitanónál örömmel megírt jelenetek, amelyekben egy magányos ember pisztollyal egymaga száll szembe az ellenfeivel, a néző előtt átfedésbe kerülnek Beat Takeshi alakjával, aki csak arra vár, hogy lássák őt és ne vessenek rajta.³²

Az erőszak egy másik típusaként Kitanónál a nők bántalmazása említhető meg (*Az erőszakos zsaru, Forráspon, Szonatina*).³³ Ebben azonban elhamarkodott lenne implicit szexizmust látni, amely Kitano pszichéjében és a japán társadalomban rejlik. A női figurák, akiket a filmekben gyakran tehetetlennek és veszélyeztetettnek ábrázolnak, olyan férfi főszereplők szituációját tükrözik, akik szintén állandóan erőszaknak vannak kitéve. Ebben az értelemben a női figurák is a tematizált erőszak körén belül maradnak. Ahogy Kitano maga is mondja, az erőszaknak a fájdalomba és a humorba való bepillantás által történő megdicsőülése válik a *Tűzvirágok* témájává, amit később részletesebben tárgyalok. Észrevehető, hogy a *Tűzvirágok* után a nőknek mint az erőszak áldozatainak ábrázolása eltűnik a filmjeiből.

Az erőszakot Kitano filmjeinek legfontosabb témájaként kell kezelni. Nem túlzás azt állítani, hogy számára a yakuza-film műfaja pusztán keretként szolgál ahhoz, hogy ezt a témát hatásosan tárgyalja. Kitano elbeszéléstechnikai szempontból tehát eltér a műfaj szabályaitól, és a maga módján alakítja át azokat. Nem véletlen, hogy egyes forgatókönyvírók hevesen kritizálják a yakuza-filmjei miatt.

2.2. Hallgatás

Feltűnő, hogy Kitano filmjeiben a figurák rendkívül hallgatók. Ahogy Yomota Inuhiko megállapítja, ez a hallgatóg lett a legfontosabb témái közé tartozik, s ebből a szempontból az egyértelmű csúcspont Kitano harmadik filmje, a *Tengerparti jelenet*, amely egy süketnéma párról szól.³⁴ A jelenetekben egyikük sem beszél egyetlen szót sem, és a cselekményt mások párbeszéde lendíti előre. Ez a téma a szörfözés motívumához is átvezet, amely ebben a filmben az ember szótlán harcaként interpretálható. Kitano később tovább mélyítette a hallgatás témáját. A *Tűzvirágok* házaspárja az egész filmen keresztül egyetlen szót is alig beszél. Kilencedik filmjében, a *Fivér*ben a főhősnek megfelelő nyelv-

32 SARUWATARI, *I.m.*, 3.

33 GEROW, *I.m.*, 46.

34 YOMOTA, *I.m.*, 70.

ismeret híján kell külföldön boldogulnia.³⁵ A *Bábok*ban egy nő boldogtalan szerelme miatt afáziában szenved. Az európai nézőt a Kitanónál szereplő szótlán emberek valószínűleg az ázsiai kifejezéstelenség sztereotípiájára emlékeztetik, ami például számos Ozu-filmet jellemez.³⁶ Jóllehet, a tehetetlenség, a rezignáció és a nihilizmus tradicionális képzelete is beleszövődik – a sors hatalmas ereje miatt – Kitano filmjeibe, mégsem szabad elsiklani afelett, hogy ez a képzet nála saját princípiummá fejlődött. Hallgatását a tiszta kép elérése iránti törekvésnek tekinthetjük, akárcsak a némafilmben. Ebből következik filmtechnikája is, az úgynevezett Kitano-blue, amely a *Szonatina* óta figyelhető meg. Ennek a technikának a célja, hogy az összes jelenetet a kép alapszínével hangolja össze.

Azt hiszem, hogy a kék szín úgyszólván egy lenvászon a festők számára. Hagyományosan a fehér vászon a legjobb. Ha azonban egy színes filmhez használják, képileg nem más, mint egy fényudvar. Akkor már a kék véleményem szerint megbízhatóbb. Ha a vászon színesre van festve, elvesztjük a kedvünket, hogy rajzoljunk arra. Emiatt gondoltam, hogy azt teljes késsel egységesítem. A film kezdetétől a végéig tehát egy kék színű vászonra festek.³⁷

A kép nem a figurák közti dialógusokból kifejlődő cselekménynek veti alá magát.³⁸ A vizuális művészet autonómiája a Kitano-blue központi gondolata. Amikor a figurák abbahagyják a beszédet, és a kép hallgat, a film közeledni kezd a festményhez.

2.3. Játék

Kitano harmadik fő témája a játék. Minden filmjében több epizód van, amely független az elbeszélői kerettől. Erre a *Forráspon*ban találni az egyik első példát, ahol egy karaokeestet és egy tengerparti baseballmeccset követően egy motoros városnézés ábrázolását láthatjuk. Ehhez hasonlóan számtalan anekdota „sosem fókuszál, centrifugálisan terjed és nem rejt elbeszélői titkokat”.³⁹ A játékra való hajlam, amely csaknem az abszurditáshoz közelít, legerősebben a *Szonatiná*ban jut kifejezésre.⁴⁰

35 Szótlansága a műben más figurák kommentárjai által válik hangsúlyossá.

36 Például az idős házaspár a *Tokiói történetben* (1953).

37 *Kitano Takeshi Kantoku*, 45.

38 Ellenpéldaként Oshima Nagisa *Éjszaka és kód Japánban* (1960) című filmje említhető.

39 YOMOTA, *I.m.*, 68.

40 YOMOTA Inuhiko, *Nihon eigashi 110 nen*, Shueisya, Tokió, 2014, 234.

Orosz rulett, szumó a tengerparton, céllövészet diszkosszal, veremásás a parti homokban, háborúsi tűzijátékkal – a yakuza, akit Tokióból száműztek, és Okinavában rejtőzködik, számtalan játékot űz azért, hogy az idejét eltöltse. Ezek fokozatosan szabadítják meg múltjától és jövőjétől a yakuzát, és egyfajta időtlenségbe vezetik. A játékok, amelyek Okinava végtelen kék egének háttere előtt (megint csak a Kitano-blue) kerülnek színre, a sorssal való küzdelem metaforájaként értelmezhetőek. Azonban aényt, hogy az epizódokra erodált cselekmény elbeszélőkészségét végeredményben nem lehet visszanyerni, az utolsó jelenet tanúsítja, amelyben a főszereplő egy pisztollyal véget vet életének. A Murakawa nevű yakuza azt álmodja, hogy orosz rulett közben agyonlövi magát; az ellenfél megsemmisítése után Murakawa realizálja ezt az álmot, de nem a kék ég alatt a homokparton, hanem egy kék autóban. Ezzel a jelenettel zárul a *Szonatina*, és ezáltal teljesen relatívvá válik a cselekmény autoritása – a filmbeli elbeszélőkészség az egyes epizódokkal konvergál.

Kitano filmjeiben a játék motívuma az ötödik alkotással, a *Bármí mással* kezdve új irányt vesz. Ebben az „abszurd experimentális filmben”⁴¹ az epizód teljesen a cselekmény helyére lép, s ezáltal a rész és egész közti feszültség, amely a *Szonatina* esetében fennállt, eltűnik. A játék a *Bármí másban* leginkább paródiaként foglalható össze. Ez konkrét alkotói programként is értelmezhető: „mintha a műfajként különböző filmek paródiája a háború utáni japán filmtörténet által vonulna át, úgy az kaleidoszkopikus sebességgel jelenik meg és tűnik el”.⁴² A film felidézti „Kurosawa történeti drámáját a Tohótól, *A szamurájt* a Daieitől, a melegszívű vígjátékot a Shochikutól, a nem hazai akciófilmet a Nikkatsutól, a yakuzafilmet a Toeitől, a science-fiction szörnyfilmet a Tohótól, továbbá a Nikkatsu *Roman Pornóját*, ahogy a felnőtt-filmeket és a karaokevideókat is”.⁴³ Yomota itt tisztelgést lát Kitano részéről a japán programatikusan film előtt, amely őt mint rendezőt felnevelte.⁴⁴ Ehhez szeretném még Kitano paródiájának két aspektusát hozzátenni. Az egyik a háború utáni japán társadalomban lejátszódó valóságos események szatirikus visszaadása, például a Teigin-eset vagy

41 YOMOTA, *Niboneiga no radikaluna isibi*, 83.

42 *Uo.*, 83.

43 *Uo.*, 84. Toho, Daiei, Shochiku, Nikkatsu és Toei japán produkciós irodák nevei. A nem hazai akciófilm egy olyan műfaj, amely japán háttér előtt külföldi dolgokat visz színre (pisztolyparbaj, vadnyugati stílusú lovaglás stb.). A karaokevideó rövid videoklipet jelöl, amely a dalszöveggel együtt játszódik le.

44 *Uo.*, 85.

a 300 milliós jenrablásé.⁴⁵ A másik az önidézet eszközének használata, amely később különösen az ún. Fraktál-trilógiában (*Takeshis*; *Dicsőség a rendezőnek!*; *Akhilleusz és a teknős*) válik fő témává.

3. Tűzvirágok

A következőkben Kitano filmjeiben előforduló három fő témára (erőszak, hallgatás és játék) összpontosítva szeretnék a *Tűzvirágok* értelmezésére vállalkozni. Ezelőtt azonban röviden meg kell említeni a rendező 1994. nyári motorbalesetét. Kitano ittasan vezetett az utcán éjfélkor Sindzsukuban⁴⁶, ahol önhibájából balesetet szenvedett, amely akár a halálát is okozhatta volna. Szerencsés módon életben maradt, de idegbénelés következtében jelentősen eltorzult az arca. Messziről felismerhető, hogy ez a baleset, amelyet egyesek öngyilkossági kísérletnek tartanak,⁴⁷ valamint az abból történő felépülés erős hatást gyakorolt későbbi filmjeire. Persze egy műalkotás nem magyarázható közvetlenül a szerző életrajza révén, és ez annál inkább érvényes, amikor Kitano a filmjeiben az alteregóját, Beat Takeshit használja megkülönböztetés céljából. Világnézetének döntő változását azonban, ami a baleset utáni első filmjében, *A kölykök visszatérnekben* (1996) és a *Tűzvirágokban* (1998) is felismerhető,⁴⁸ Takeshi maga sem tagadja.

A kölykök visszatérnek számomra úgyszólván egy tipikus film, amelynek a cselekménye egyszerűen érthető, és egy üzenettel zárul, tehát ez egy konvencionális film. Ezzel még egyszer megfelelően foglalkozni akartam. A motorbaleset után és a halál témájára vonatkozóan eddig csak azt filmeztem, hogyan lövi egy ember önként fejbe magát. Ezért akartam, eltekintve jótól és rossztól, egy jelen-

45 Az 1948-as Teigin-eset („Teigin” a Teikoku Ginko, vagyis az Imperial Bank rövidítése) egy híres bankrablás Japán megszállásának ideje alatt. A rablással összefüggésben sok minden máig tisztázatlan maradt. A 300 milliós jenrablás 1968-ban történt. Egy rendőregyenruhába öltözött férfi átverte egy pénzszállító sofőrjét, és elrabolt 300 millió jent anélkül, hogy bárki megsérült volna. A tettest soha nem fogták el. 1968-ban Japánban is aktív diákmozgalmak voltak. Az ismeretlen elkövetőt, aki az állami tekintélyt és a rendőrséget egyaránt nevétségessé tette, a diáklányok tisztelték és bálványozták. Ez az eset a mai napig számos könyv, film és televízióműsor alapjául szolgál.

46 Városrész Tokióban, amely elsősorban szórakozónegyedként ismert.

47 A japán romanistával és filmkritikussal, Hasumi Shigehikóval (1936–) folytatott, dokumentált beszélgetésben Kitano részben ezt az elképzelést igazolja. Jean-Pierre LIMOSIN, *Takeshi Kitano, the Unpredictable*, 1999.

48 *A Bármí más?* (1995) című filmet még a baleset előtt forgatták.

tőszégteljes halált kifejezni. Ilyen okokból forgattam le a *Tűzvirágokat*.⁴⁹

Az itt említett őrült, aki önként fejbe lövi magát, a *Szonatina* utolsó jelenetéből való. Azokhoz a filmekhez képest, amelyek a baleset előtti időkből származnak, tisztán felismerhető, hogy a „jelentőségteljes halál” üzenete fontos motívumként szerepel.

Kitano a *Tűzvirágokban* többszörös cselekményt alkot azáltal, hogy a visszpillantást, az átfedést és a párhuzamos montázst – amely két személy idővonalait egymás mellé rendeli – alkalmazza.⁵⁰ Ahogy már említettük, filmjének egyik legfontosabb aspektusa az elbeszélői cselekmény elutasítása. A *Tűzvirágok* szándékosan választja az „akronológiát, ahol a cselekményfejezetek közti temporális és kauzális viszonyokat szisztematikusan játsszák le és zavarják össze”.⁵¹ Ennek ellenére nélkülözhetetlen az elemzés számára a cselekmény rekonstruálása.

A film főszereplője Nishi felügyelő. Egyik nap lelövik a társát, Horibét, amikor Nishi a feleségét látogatja meg a kórházban, aki a rák végstádiumában szenved. Horibe életben marad, azonban deréktól lefelé megbénul. Nishi és emberei egy metróállomáson találják meg az elkövetőt, azonban nem sikerül őrizetbe venniük. Egy rendőr halálosan, egy másik pedig súlyosan megsebesül. Nishi haragjában lelövi az elkövetőt, és még akkor sem hagyja abba a lövöldözést, amikor az már halott. Az esetet követő elbocsátása után adósságba veri magát, hogy felesége számára az orvosi költségeket fedezni tudja. Horibe, fogyatékosága miatt, szintén elveszíti a munkáját és a családját is. Megpróbál öngyilkosságot elkövetni, azonban ezt is túléli. Hogy az idejét eltöltse, Horibe festeni kezd, Nishi pedig ecsetet és festékeket ajándékoz neki. Eközben egyre nőnek az adósságai, ezért végül kirabol egy bankot.⁵² Majd feleségével együtt útra kelnek. A házaspár keresztülutazik Japánon, és örül az utolsó együtt töltött óráknak. Nishi egy faluban megöli azt a yakuzát, aki az adósságai, tartozásai miatt követte őt, majd az egykori kollégái kezdik keresni. Végül a házaspár eléri a homokos tengerpartot, és ott lesznek öngyilkosok.

49 Kitano Takeshi *Kantoku*, 44.

50 ABE Yoshiaki, *Utsuou no nagatabi*. „Kitano Takeshi vs. Beat Takeshi” no genzai, Eureka (Kitano/Beat Takeshi Special) 1998/30-3., 126.

51 Britta HARTMANN, *Aller Anfang. Zur Initialphase des Spielfilms*, Schüren, Marburg, 2009, 321.

52 A bankrablás ábrázolása a 300 milliós jenrablást imitálja. Nishi rendőrnek öltözik.

Szeretnék itt egy fontos hasonlóságra utalni Kitano első filmjével, *Az erőszakos zsaruv* kapcsolatban. Annak a főszereplője, Azuma is felügyelő, akit a rengeteg erőszak miatt elbocsátanak állásából. Mindkettejük jellemzője tehát az erőszakos karakter, továbbá a családjukon belüli fogyatékoság: Nishi felesége rákban, Azuma nővére mentális betegségben szenved. Továbbá neveik is egyfajta szimmetriát mutatnak: Azuma neve úgy hangzik, mint egy régi japán kifejezés a Kelet szóra,⁵³ ezzel szemben a Nishi név Nyugatot jelent. Azuma és a testvére épp úgy, ahogyan Nishi és a felesége is, lőfegyver által hálnak meg. A *Tűzvirágok* és *Az erőszakos zsaruv* ezenfelül meglepő tematikus hasonlóságot mutatnak. A történetek kimenetele azonban különbözik: egész pontosan a halál különböző felfogásáról van szó, amely a filmekben jut kifejezésre. *Az erőszakos zsaruv* második felében a yakuzacsoport tagjai megszojtetik Azuma testvérét, és egymás után erőszakolják meg őt. Amikor Azuma a végén egyedül megsemmisíti ezt a csoportot, akkor talál rá amfetaminfüggő testvérére, és lelövi őt. Azután váratlanul őt lövi le egy titkos merénylő. A *Tűzvirágokban* ezzel szemben Nishi hosszú menekülés után haldokló feleségével együtt követ el öngyilkosságot a tengerparton. Ha valaki ezt a jelenetet pontosabban megfigyeli, akkor érthető, hogy hallgatag felesége egyedüli, a filmben szereplő sorát követően („köszönöm, bocsáss meg”) a Nishi mellényében található pisztolyért nyúl. Ezért lehet a végén a halált mint a feleség kívánságát interpretálni.⁵⁴

Tanulságos továbbá a filmet a *Szonatinával* is összehasonlítani. Az utóbbi esetben megváltozik a cselekmény iránya, amikor Murakawa véletlenül megment egy fiatalasszonyt egy erőszaktevőtől. Egymásba szeretnek, és a film második felében kapcsolatuk válik a fő témává. Tematikusan nézve a *Szonatina* ugyanazt a struktúrát mutatja, mint *Az erőszakos zsaruv* és a *Tűzvirágok*, bár Murakawa elhagyja a szeretőjét, és a magányos halált választja. Mindhárom film középpontjában egy férfi és egy nő áll, akik az erőszakot és a fájdalmat testesítik meg, de mindegyik egészen másként bánik a halál témájával. *Az erőszakos zsaruv*ban Azuma először gondoskodik szellemi fogyatékos nővéréről, végül azonban kegyetlen módon lelövi őt, mintha a fájdalomérzetét akarná ezáltal legyőzni. Sajat halála ezután váratlanul következik be. A *Szonatinában* Murakawa játékosan dönt a halál mellett: nem tud szabadulni

53 A Keletet japánul általában *Higashin*ak hívják. *Azuma* egy régi kifejezés.

54 SUZUKI Kazushi, *Mitsudo no tabi*. *Jou. Kitano Takeshi HANA-BI ron*, Misuzu 451 (1998), 92.

az élet megvetésének gondolatától. A *Tűzvirágok*ban a házaspár ezzel szemben elfogadja az elkerülhetetlen halált.

Ahogy fentebb megmutatkozott, ebben a trilógiában az erőszak megközelítésének fejlődése követhető. A fejlődési fokok különbségei explicitté válnak a halál ábrázolásánál. Az első filmben, *Az erőszakos zsaruban* a szoros cselekmény mint különböző vizuális elemek koherens kerete marad fenn. Ezzel szemben a második filmben, a *Szonatinában* a centrifugális epizódok gyűjteménye túllép az elbeszélésen. A harmadik film, a *Tűzvirágok*, bár ugyanabba a sorba tartozik, mint a *Szonatina*, azáltal haladja meg azt, hogy az események többsíkú visszaadására törekszik. Kitano azonban egyidejűleg az elbeszélői cselekményhez való visszatérést is megmutatja. Az itt megnevezett „cselekmény” mégis különbözik a rögzített kezdettel és befejezéssel rendelkező lineáris időbeli lefolyástól. Az időfelfogás a *Tűzvirágok*ban, akárcsak a Kitano motorbalesete után forgatott *A kölykök visszatérnek*ben, körforgáshoz közelít⁵⁵, ahol az erőszak, a hallgatás és a játék – Kitano három fő témája – egy, az emberi életbe történő misztikus bepillantást tesz lehetővé.

Pataki Viktor fordítása

55 ABE Kazushige, Kitano Takeshi „Sonatine” to „Kids Return”. *Kaitensuru butatsuno syarin*, Kokubungaku 1997/4., 15.

Arimochi Akira

SZÜRREALISTA NARRATOLÓGIA A KORTÁRS JAPÁN MANGÁBAN ÉS ANIMÁCIÓBAN

A szerző 1977-ben látta meg a napvilágot.

Nem szokványos dolog egy tudományos-ismeretterjesztő munkát az írás szerzőjének születési dátumával kezdeni. Úgy vélem azonban, hogy a vizsgált művészeti irányzaton belül a különböző periódusok jelentős eltéréseket okozhatnak, amelyek a manga és az anime elbeszélési módjára, történetvezetésére is befolyást gyakorolnak. Más kutatási területekkel összehasonlítva erőteljesebb hatása van a manga popkultúrába való bekerülésének, illetve a műfaj mai napig tartó gyors változásának.

Jelen tanulmány célja, hogy a mangáról írt értekezésekben felmerülő főbb szempontokat általánosítva szemlélje, összehasonlítsa az anime témájával, helyenként ötvözze az elbeszélés milyenségével, valamint kiemelje a felépítéssel és megjelenéssel kapcsolatos eltéréseket. Bízom abban, hogy vizsgálatunk tárgyát új eszközökkel, más nézőpontból megközelítve – nem egyszerűen a manga felépítését kutatva vagy a mangatanulmányoknál leragadva, hanem az animáció tükrében is nézve – új távlat születik meg.

Mint azt bizonyára az olvasó is tudja, a napjainkra meredeken felívelő manga- és animekultúra nem új keletű jelenség. Keletkezése jóval korábbra tehető. A szerző maga is gyermekkorától kezdve érdeklődött a manga és az anime iránt, majd a 2000-es évektől animációs alkotóvá vált. Akkoriban azonban egyre kevesebben olvastak mangát vagy néztek animét. Ennek ellaposodásuk volt az oka: már nem szórakoztatták a közönséget. Ebben az időszakban magányos szerzőként zsákutcába jutottam, az akkortájt uralkodó irányzat hatására félbehagytam a képzőművészetet.

Ma szerte a világon modern művészeti múzeumokban mangakiállítások sora nyílik, az irányzatot önálló művészeti ággként ismerik el. A 2000-es évek elején azonban Japánban még egyáltalán nem volt ennyire elismert. Magam sem tudtam, hogy a mangaábrázolást hol helyezzem el a társművészeti megjelenítésekkel összehasonlítva. Szakterületem, az animáció szemszögéből nézve a manga névre hallgató