

A japán filmművészet „titka“

Ha az ember alaposabban elmélyül Japán tanulmányozásában, könnyen úgy jár, mint Rimbaud Afrikával, Gauguin Tahitivel vagy Rolland Indiával: egész életére mágikus hatása alá kerül. Van benne — az országban, kultúrájában, embereiben — valami őseredetien izgató, egzotikumában valami vonzó, „primitívségében“ valami legendás és egyben megnyugtató, ahonnan talán erőt, távlatot, „friss vért“ nyerhetnek a keresésbe belefáradt modern művészettendenciák.

Számomra a film hozta az első találkozást. Emlékszem zavaromra: egyszerre tűnt nagyon idegennem s ugyanakkor nagyon emberinek és mélynek az előttem kitárulkozó világ. Hosszu időbe telt, amíg — Japán történelmének, kultúrájának és a japán ember sajátos lelki alkatának tanulmányozása révén — megvilágosodtak az összefüggések, s némileg közelebb kerültem a titok forrásához.

Nem a japán filmművészet történeti vonatkozásai érdekelték — erről rövid áttekintést ad Ervin Voiculescu *Cinematografia japoneză* című kiskönyvében —, hanem a miénkétől annyira elütő esztétikai arculata. Itt van — úgy érzem — a legnagyobb szükség a befogadást elősegítő magyarázatra. Erre figyelmeztet a gyakorlat; több kiváló japán filmalkotás nálunk a közönség elutasításával vagy teljes érthetlenségével találkozott.

Példátarunk nem túlságosan gazdag. A japán filmdömping futószalagján kivétel számba megy az esztétikai és etikai vonatkozásban egyaránt értékes műalkotás. A többről semmi mondanivalónk. A nagy művek sorsa: rajtuk mérni le valamely nemzet kultúráját.

Gyökerek

Japán: tradíció és XX. századi modernség. Jelenleg éppen ez az ország egyik fő kérdése: hogyan egyeztessék össze a modern életmódot és kultúrát a hagyományokkal? Mert a japán ember szélsőségesen hagyománytisztelő. Számára a múlt öröksége egyfajta — egész jellemét átíató — életszükséglet. Ha nem így lenne, valószínűleg éppen olyan hamar levetkőzte volna, mint amilyen gyorsan behozta lemaradását az ipar és a technika területén.

Japánt nem ok nélkül tartják külön világnak. Mindent a maga képére formál. Az írást, a filozófiát, a vallást és a művészetet valamikor Kínától vette át, idővel azonban teljesen áthasonította, a maga karakterére és fermészeti-társadalmi viszonyaira alkalmazta. Így alakult ki — jórészt a rendkívül hosszúra nyúló feudalizmus idején — a japán kultúra egyedülálló, sajátos nemzeti jellege.

Ezt az őskulturikus mélységekben gyökerező nemzeti jelleget érezzük ki a legtöbb nálunk bemutatott japán filmből. A hagyományos ősi kultúra nem mostohája, hanem édes szülője, dajkálója a japán filmművészetnek. Egyetlen más nemzetnél sem ilyen szoros és bensőséges a vérrokonság. „Japán feladata: megismerni saját kultúrája sajátosságait és alkalmazni azokat a filmművészetben“ — írta 1929-ben Eisenstein. A legkiválóbb japán filmek sikerrel teljesítették a nagy szovjet rendező kijelölt feladatát.

De, tolakodik elő a kérdés, hogyan gyökerezhet a filmművészet mint jellegzetesen XX. századi kifejezési forma — évszázados múltú kultúrában? Alighanem a Japán iránt szenvedélyesen érdeklődő Eisenstein-nak van igaza, amikor mindent a japán kultúra hangsúlyozott filmszerű jellegével magyarázza.

A rajzszámba menő, érdekes japán hieroglifák* például külön-külön ugyanolyan semleges élőlényeket, tárgyakat és dolgokat jelölnek, mint a film egyes kockái; együtt, egymás mellé rendelve pedig éppúgy más értelmet nyernek, mint a film képei a montázsban. Például a *fül* és az *ajtó* jelének egymás mellé „vágása” megteremtí az olvasóban a *hallgatóság* fogalmát. Kétségtelenül szabályos montázsszal van dolgunk.

Akárcsak a szuggesztív tömörségéről híres két ősi japán versforma, a *tanka* és a *haiku* esetében. A haiku sajátos gondolkodás és helyzet eredménye. A költő meghatározott szótagszámú, ritka tömörséggel kizárólag azt a természeti képet írja le, amely benne bizonyos mélyebb felismerést hozott létre. Így a lélektani ábrázolás anyagi jellegű részletek kombinálása révén keletkezik. A haiku lényegében művészi sugallat.

*Magányos varjú
kopasz ágon
őszi estén...*

Önmagukban semleges képek, sorok. Csak a köztük levő belső logikai-érzelmi összefüggés, a képek jelképes ereje adja jellegzetes tartalmukat, erejüket, érzelmi töltésüket. Nem a konkrét értelem, hanem a konkrétban „elrejtett” magasabbrendű, ezoterikus, mélyebb tartalom felismerése a fontos. Ez a versforma, mivel teljes mértékben a szubjektum egyéni élményvilágára apellál, az értelmezés sokféle lehetőségének szolgál alapul. „Az olvasó az, aki a haiku tökéletlenségét művészi tökéllé változtatja...” — írja a műfaj egyik japán méltatója. Ilyenkor ugyanaz történik, mint az egyes filmkockák, filmjelenetek értelmezések: a képszerű gondolkodás fogalmi, elvont gondolkodássá alakul. Elvonatkoztatunk.

Ugyanitt kell említenünk a japán képzőművészet „különégeit”: azokat a 10–12 méteres papír- vagy selyemtekercseket, amelyeken fentről lefelé, illetve balról jobbra táruul fel a kép tartalma. A freskőszerű *kakemono* és *makemono* a házi vetítés kezdetleges formája, ahol a mozgás, az események fokozatos kibontakozása teremt feszültséget, tartja ébren a néző kíváncsiságát.

Sharaku metszeteinek groteszk, eltúlzott arányaival sokakat ejtett ámulatba. Ma már, amikor az ember megszokta a film „lehetetlen” felnagyításait, kiemeléseit, bizonyos testrészek vagy apró tárgyak nagyközelítjét, korántsem tűnnek olyan képteleneknek a „japán Daumier” túlzásai. Mindkét esetben a lényeg, a jellem gerincének megközelítéséről van szó, mégpedig — akárcsak a karikatúra szemléletében — a dolgok látszólag abszurd felbontásán, a realiztikus arányok bátor elvetésén keresztül.

Nem idegen a filmszerűség elve a majdnem négy évszázados múltra visszatekintő Kabuki-színjátszástól sem. Szabályos montázst kell látnunk abban a játékban, midőn a színész a maszk segítségével, minden mimikai átmenet nélkül, hirtelen átvált valamilyen gyökeresen új érzelmi állapot ábrázolására. Eisenstein nagy lelkesedéssel ír a Kabuki-színháznak arról a moszkvai előadásáról, amikor az egyik szereplő bizonyos jeleneteit egyes testrészek szólóelőadásává bontotta fel, s hol csak a jobb kar, hol csak az egyik láb, hol csak a fej „játszott”.

A kamera hasonlóképpen figyel fel a részletek jelentőségére, ugyanúgy ragadja ki őket az egészből, ugyanúgy hívja őket önálló életre, mint a Kabuki-színész. Ez a premier plan művészete.

* A kínai-japán festészet a kalligráfiából származik. A művészetre érzékeny japánok a szépen kalligrafált szövegben éppúgy el tudnak gyönyörködni, mint akármelyik festményben: értékelésük azonos kritériumok alapján történik.

A japán iskolák a rajztanításban hasonló eljárást alkalmaznak. A gyermekek a megadott egézből négyzet, kör vagy téglalap segítségével „kivágnak“ bizonyos motívumokat — mintegy megtervezik a „jelenet“ beállítását —, s azokat dolgozzák ki igazi japán türelemmel.

Mi tehát a japánok nagy „titka“? Elsősorban: hogy a népi jelleget eltörlő, mindent uniformizáló kapitalizmus körülményei között átmentették, szervesen beépítették filmművészetükbe kultúrájuk hagyományos formakincsét. Amikor az 1954-es cannes-i filmfesztivál zsürije Kinugasa *A pokol kapui* című filmjének ítélte a nagydíjat, Jean Cocteau, a zsüri elnöke így nyilatkozott a filmről: „...A Nőszínház megejtő, tökéletes szépségét éreztem benne.“

A népművészet sodrában

Ez a filmművészet, úgy érezzük, magával hoz valamit a távoli japán népköltészet sokszínű világából, sajátos hangulatából, ahogy Balázs Béla mondaná, „eleven népművészet hagyományaiban nőtt fel...“. Innen szokatlan eredetisége, szuggesztivitása. A természet, a tökéletessé csiszolt egyszerűség, a naiv-népi szimbolika és bizonyos misztikus elemek jelenléte és funkciója a folklórral való eredendő rokonságra utal.

A japánok — s ebben nem is kis része volt és van a sintoista ósvallás és a zen-buddhizmus tanításának — másképpen viszonyulnak a természethez, mint mi, európaiak. Önmagukat — ellentétben az európai szemlélettel — alárendelik a természetnek. E koncepció jól megfigyelhető Sesshu képein: a parányivá zsugorított ember már-már teljesen elvész a végtelen természetben, ahogy a keresztény filozófiát propagáló középkori festményeken szintén eltörlőd, mint „alantas lény“, az angyalok, a szentek, tehát az istenség, a szellem képviselői mellett. A japán ember szenvedélyes természetjáró, uralkodó műfaj képzőművészetükben a tájkép, az építészeti remek szervesen és harmonikusan illeszkedik környezetükhöz, ennek a természetszeretethez a kifejezői a különféle tájakat miniatűrben visszaadó japán kertek. Ez a szoros egymásrautaltság jól megfigyelhető az olyan jelentős filmekben, mint a *Kopár sziget* és *A homok asszonya*. Ember és természet úgy olvad itt össze, alkot egységet, összhangot, akár a népköltészetben, vagy az olyan íróknál-költőknél, mint Sadoveanu, Jeszenyin, akikre döntő hatással volt a népalkotó fantáziája.

Az egyszerűség régi hagyomány a japán művészetben. Erre utal például a híres *Ezüstpavilon*. A zen-buddhizmus az egyszerűséget, a közvetlenséget egyik fő erényének tartja, s szigorúan elítéli a fényűzést. Igaz, a gazdag, dús ornamentika — kínai hatás — sem idegen Japánban. Ma főleg az amerikai turista-ízlésnek tesznek engedményeket ilyen téren. De az eredendő, ősi japán ízlés mindig az — általában szimbolikus jelentést hordozó — egyszerűhöz vonzódott. W. Berghann szerint a legjapánibb rendezőnek számító „Ozu filmjeiben a legtermészetesebb események a legfontosabbak... Pályafutásának végén még csak új témákat sem keresett, hanem egyszerűen újraforgatott tíz-tizenöt évvel azelőtt készített filmeket — még tökéletesebbre, még csendesebbre formálva őket“.

Japán filmkockákon gyakran érezni többletjelentést, többlettartalmat. Ennek elsőrendű eszköze a szimbólum és bizonyos fajta misztika. A misztikus elemek a hagyományokban továbbélő, messzi múltban lelik magyarázatukat, s többnyire vallásos eredetűek, mint ahogy kultikus eredetű az egész klasszikus japán színház. Misztikus légkört áraszt például *A homok asszonya* című film barbár álarcos ünnepe, ahol a tanya lakói azt követelik foglyuktól, szerettekzen öleltük a fiatal

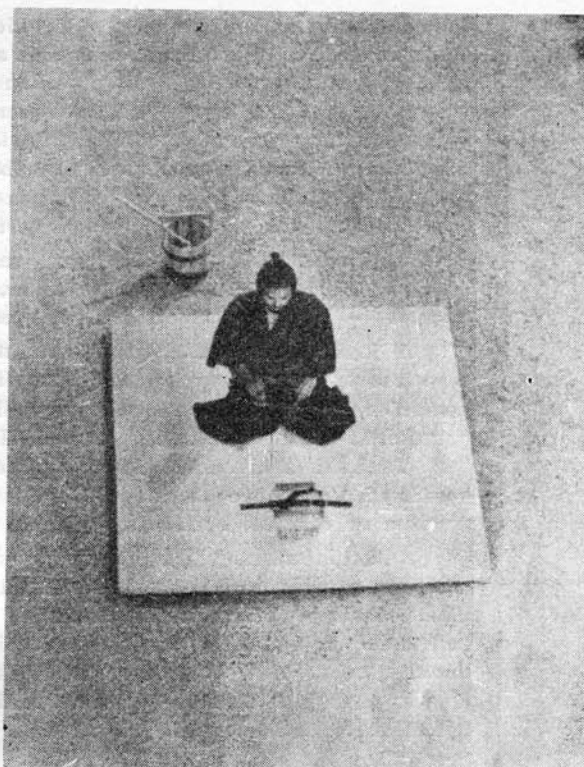
özvegyasszonnyal. A *Rötszakállban* a kőházi konyha-személyzet — régi szokás szerint — a kútba kiáltja le a haldokló „kis egérke“ nevét, ekképp próbálja megmenteni, visszahívni az életbe...

A jelképes kifejezőmód nem csupán a filmművészetet jellemzi — átítatja az egész japán kultúrát. Ami Európában nagyjából egyetlen jelentős irodalmi művészeti irányzatba, tehát meghatározott korszakba sűrűsödött, az Japánban a művészeti ágak állandó velejárója volt és maradt. A Kabukiban sok a jelzés: a hangoknak, a ruháknak, a mozdulatoknak, az arcfestésnek, a színeknek megvan a maguk hagyományos jelképes jelentése, s a maszkírozás segítségével előre jelzik a szereplők jellemét. A képzőművészetben ugyiszintén. A víz Sesshu értelmezésében az idő szokatlan múlását érzékelteti. A zord, kopár sziklákon a fa a mindenütt kihajtó élet szimbóluma. A haiku, láttuk, maga a jelképes kifejezőmód.

A japán filmekkel ugyanúgy vagyunk, mint a „tovatűnő élet“ nevezetes iskolájának nyomataival: többet mondunk számunkra, mint a konkrét tárgy-fizikai képjelentés. A japán film jó példa arra, hogyan emelhetők az események

és a helyzetek, a jellemek és a tárgyak a jelkép szintjére. A *Harakiri* záróakkordja — a harc nyomainak eltüntetése — a régi rend, a merev előítéleteiben megkövesedett világ restaurálását jelképezi. A film hősének küzdelme és bukása: az igazság sorsa adott körülmények között. A *Rikszakuliban* a leitmotívként visszatérő kerék forgása a riksaként továtűnő időt jelenti. Forog, forog a kerék, és egyszerre megáll... Ekkor ébredünk rá értelmére: megállt az élet. Költői utalás a kuli halálára.

A *homok asszonya* című Teshigahara-filmben maga a helyzet szimbolikus. A homokfalakkal körülvett gödör, ahol — ha nem lapátolják naponta — a homok maga alá temeti az embert, érdekes módon a közösségi életmód jelképévé nő. A valóságban, a rendező bevallása szerint, nincsenek ilyen homokdünék: külön a film számára építették fel őket. Ennek a „homok-börtönnek“ válik foglyává a fiatal entomológus. Az ő átalakulásának története a film. Az elején meglehetősen egoista módon szemléli a létet, elvont kutatásainak világában él, azt szeretné csupán, ha neve megjelenne valamelyik lexikonban. A továbbiakban akaratlanul részévé válik bizonyos közösségnek, s bár nehezen szakít a maga elveivel, fokozatosan tudatára ébred annak, mennyire az ő erejére, tudására van utalva az eldugott tanya szerencsétlen, elmaradott népe. Lehetősége adódik segíteni rajtuk: fölfedezi a víztárolás addig ismeretlen módszerét. S amikor nyitva áll előtte a menekülés útja, végleg ráébred a szabadság dialektikájára és a maga emberi kötelességére: ott kell maradnia, ahol a legértelmesebb életet élheti. A jól ismert buddhista tétel szerint az igazság mint belső világosság ott dereng minden emberben, csupán fel



A homogén háttér a színészre irányítja a figyelmet (*Harakiri*)

kell szabadítanunk magunkat a világ kicsinyességének uralma alól, és el kell jutnunk a „megismerésig“. Ezt az utat járja a film rovatudósa.

A fiatal Teshigahara filmjét sokan és sokféleképpen magyarázták — bonyolult jelképrendszere miatt. Érzésünk szerint a film nem a „kiszolgáltatottság apotheózisa“, hanem éppen ellenkezőleg: nyílt állásfoglalás az egymáson való segítség, a közösségi életforma mellett. Lehet-e boldog az ember a társadalmon kívül, ön-maga hiúságának börtönében? A végén szabad választás elé kerül entomológus megtalálja a szabadságot mint — felismert szükségszerűséget.

A természetnek a legtöbb japán rendező szimbolikus értelmet tulajdonít, hiszen egyes jelenségek — tomboló vihar, háborgó tenger, egyhangú esőzés, fenyő-zsongás — bizonyos emberi dráma „szereplőiként“ eleve jelképesen hatnak.

A japán filmművészet tehát nem mond ki mindent. Sejtet. Szuggerál. Jelez. Bíró Yvette írja *A film formanyelve* című könyvében: „A jó rendező csak megpendíti a húrt, nem játssza végig a dallamot, a néző feladata a rezonálás, a kiegészítés, a teljessé teremtés.“ A japán filmekre nézve mindez fokozott mértékben igaz. Tanizaki, a kiváló író, külön cikkben — *A félhomály dicsérete* foglalkozott a kérdéssel. Véleménye szerint a fény, a világosság elsorvasztja, megfosztja varázsától a művészetet, ezért a szépséget a „félhomályban“ kell keresni.

A feltűnően nagy szerephez jutó szimbolika kizárja a konkrét egyértelműséget. Ez a módszer a jelkép közvetett útján próbálja — teljesség-igény kényszerítő hatása alatt — hozzáférhetővé tenni a „rejtett“ filozófiai eszmét, igazságot. A konvenció és a gazdag és sajátos jelképrendszer „tengerében“ kétségtelenül nehezen igazodik el az európai néző. Ennek ellenére a lényeges szimbólumokat megértjük. A többiek azzal a jólismert varázssal hatnak, mint a négerék számunkra hozzáférhetetlen tamtamjai.

Tematika

A japán karakter legrokonszenvesebb vonása a szokatlan elmélyültség. Jellegzetes keleti vonás. Kifejlődésében — többek között — szerepe volt a nehéz, mostoha életkörülményeknek és a buddhista dogmák befolyásának.

A természet sehol nem annyira barátja és egyben ellensége az embernek, mint a Felkelő Nap Országában. A táj hol tündérien szép, hol ördögien félelmetes. A sok földrengés és vulkán-kitörés, az egész városrészeket elpusztító tűzvész, a gyakori földrengés és a mindenkítől rettegett tájfun állandó feszültségben, „tudatalatti készenlétben“ tartja a szigetország lakóit. A bizonytalan lét pedig alázatossá teszi az embert. Ha Nyugaton a bizonytalanság-érzet, a nihil-hangulat elől tivornyákba, ideiglenes felejtést nyújtó orgiákba menekülnek — a keleti ember magába száll. Ennek szükségét hirdeti a zen-buddhizmus. A *zen* szó szanszkrit eredetijének jelentése különben: *elmélyülés, meditálás*. E szigorú önfegyelmet hirdető szekta a csendes magányt, a szemlélődést, az önvizsgálatot állítja előtérbe. Buddha, a szoborba faragott istenség, tulajdonképpen mélyen gondolkodó, átszellemült lény...Valahol itt kezdődik az annyira csodált japán szerénység magyarázata.

Sok minden magán viseli ebben az országban az elmélyültség jeleit. „A fiatalok fájdalmasan tréfálkoznak, *töprengenek*, és sokat, nagyon sokat *olvasnak*... Nem a szórakozást keresik a könyvekben, hanem kétségeik özönére kutatják a választ. Sok fiataalt láttam, aki megáll az emberek között, és hosszan, mélyen *el-tűnődik*“ — írja Ehrenburg a *Japáni jegyzetekben*. A puritánul egyszerű beren-

dezésü japán szobában általában egyetlen kép függ a falon, s ezt cserélik bizonyos időközökben. Véleményük szerint csak így lehet benne igazán *elmélyülni*, elgyönyörködni. Végül mint jellemző érdekességet megemlítjük azokat a bárkat, ahol a japán diákok Beethoven, Mozart és Schumann zenéje mellett fogyasztják délutáni kávéjukat.

Önvizsgálatra, elmélkedésre rendkívül alkalmas helyeknek bizonyultak a furesa, elgondolkoztató ívelésű pagodák és a japán kertek, bensőséges véleményesrékre pedig a hosszadalmas tea-szertartások.

Ez a megnyerő vonás természetesen alapvetően meghatározza a japán filmművészet témavilágát. A japán filmre érvényes az, amit egyik kritikus a *Rashomon*-ról ír: „Bölcsességben gazdag, derűsen szomorú, bonyolultan egyszerű.“ Ezúttal teljes mértékben indokolt az ilyen paradox fogalmazás. Általában kedvelik a jelentős, örök emberi problémákat, a végső nagy kérdéseket, a filozófiát. Jellemző rájuk a komoly, tragikus alaphang, valami enyhén érzelmes jelleg és a kifejezés ökonómiaja. Nem félnek az egyszerű, olykor talán közhelyszerűnek tűnő érzések ábrázolásától. Kurosawa egyik nyilatkozatában egyenesen védelmébe vette a melodramát mint sajátosan felfogott műfajt. Őszerinte az érzelmek nyílt, őszinte feltárására, intim megvilágítására van szükség. Mi pedig meglepetten fedezzük fel ebben a szokatlanul gyöngéd, újszerű és elmélyült kidolgozásban az ősi, egyszerű életérzések természetes szépségét, báját.

A japán filmművészet mégis közeli rokonságban áll a nagy görög tragédiaírók és Shakespeare világával. Eles konfliktusok és erőteljes szenvedélyek biztosítják a drámai feszültséget. A tematika csupán a felületes szemlélő számára tűnik idegennek. A *Riksakuli* mind problematikájában, mind stílusában közel áll Chaplin *A kölyök* című filmjéhez, sőt némileg Falstaff történetéhez. Az *Élni* című Kurosawa-film hőséneke sorsa Lear király tragédiáját juttatja eszünkbe. A *Harakiri* az *Elektra* határozottságát, igazságos és félelmetes bosszú-léggörét árasztja. A *Rőt-szakáll* az apostolátus filmje. A *Rashomon* a modern szkepticizmus szülöttje. A *Kwaidan* E. A. Poe-ra emlékeztet: álom és fantázia, valóság és valóságfeletti érdekes keveréke. A *hét samuráj* az igazságért folyó harc önzetlen hőseit hozza eléink. A *Hirosima gyermekei* atomkorszakunk égető problémáját veti fel az áldozatország szemszögéből. A *Kopár sziget* bepillantás az évszázados lemaradás anakro-



A mozdulatlan arc ugyanaz az álarc, amit az ókori görög színészek öltöttek magukra. (A homok asszonya)

nisztikus világába, s ebben a civilizációtól elzárt környezetben mutatja ki az emberi lényeket: az örökös megújulást, a felemelő reményt. *A homok asszonya* az emberi közösség alakító hatásának mikroszkopikusan finom és tárgyilagos rajza. Elkészült és széles körű vitákat kavart a *Macbeth*, az *Éjjeli menedékhely* és a *Félkegyelmű* japán környezetbe átültetett filmváltozata.

Valamennyinek közös vonása: az emberség szépségének hirdetése. Jellemző ebből a szempontból Gorkij és Dosztojevszkij művének kiválasztása.

Japánban sok probléma, sok ellentmondás vár megoldásra. Ez a hihetetlenül szorgalmas és tehetséges nép, amely már az iskolában óriási erőfeszítést fejt ki a legszükségesebb 2000 írásjel elsajátítása végett, találkozott a modern kapitalista társadalom nyavalyáival. Nem könnyű orvoslást találni rájuk. Egyetlen sokatmondó adat: az UNESCO-ankét kérdésére — „Szeretett volna a múltban élni?” — a japánok 77%-a igennel válaszolt.

A civilizáció vívmányai elárasztják az országot, s közben az amerikai életforma egyre jobban érezteti hatását. A japán nép jól látja a modern technika minden előnyét, ugyanakkor sejtí a leselkedő veszélyeket — elsősorban a kényelemszeretet és a felszínes kultúra táplálta emberi elsekélyesedés területén. Ettől pedig fél. A „lelkét” nem akarja elveszíteni. Érzi a szép, a művészet jelentőségét az ember életében. Nem utolsósorban azért ragaszkodik olyan csökönyösen hagyományaihoz.

De a hagyományok között számtalan embertelen, torz, a XX. század szellemétől idegen szokás, babona, konvenció maradt fenn. Ilyen például az élet bizonyos fokú leértékelése, ami a japán viszonyok ismeretében nem érthető. Japánban az emberi élet nem az a rendkívüli és egyedülálló érték, mint Európában. A halált egyfajta véletlennek tekintik. Mindmáig igen magas az öngyilkosságok száma. Volt idő, amikor törvénybe kellett betiltani, mert a szamurájok (a hadseregben az európai lovagokhoz hasonló szerepük volt) — hűbéruruk halálakor — tömegesen követték el harakirit. A szamuráj-erkölcs normáitól távol állott az élet megbecsülése. A becsület-törvénykönyv — *Bushido* — egyik fő parancsolata így hangzott: „Tudj ütni és tudj meghalni, ha kell!” A militarista nevelés biztos hagyományokra alapozta kegyetlen halál-leckéit, amikor kiképezte a második világháború fanatikus öngyilkosait, a kamikazékat. Dicsőség, hősiesség volt meghalni az Istenért vagy az isteni császárért.

A beletörődés, a lemondás filozófiája — a másik hagyományos rossz — buddhista eredetű. A halál ebben a felfogásban nem jelent teljes megsemmisülést, hiszen „az élet a végtelen újjászületések láncolata”, s szegénységünk vagy gazdagságunk büntetés vagy jutalom korábbi életünkért, tetteinkért, tehát teljesen értelmetlen minden lázadás.

A homok asszonya címszereplőjének eszébe sem jut szakítani reménytelen helyzetével. A *Rikszakuli* hőse mindvégig néma megadással szolgálja a szeretett asszonyt s annak kisfiát, elviseli a hálátlanság kínzó fájalmát, eszébe sem jut fellázadni sorsa ellen. A *Kopár sziget* házaspárja mindenkorra adottnak veszi nyomorúságát, tudatosan nem merül fel bennük a helyzetükön való — ha kell, erőszakos — javítás igénye.

Szükség van tehát a hagyomány-örökség felülvizsgálatára. Az író Tanizakitól, ettől a 80 és egynéhány éves „modern aggastyántól” egészen a legfiatalabb rendezőig sok művész vállalt szerepet a „tisztító” munkában. Egyre több támadás éri a hűbéri erkölcs maradványait, a kegyetlen és értelmetlen szokásokat, a militarista szellemet, az olyan korszerűtlenné vált előítéleteket, mint a kötelező női engedelmesség a családfővel szemben, az öregek döntése a fiatalok házasságában vagy a

származás tekintélye. Kenji Mizoguchi a nemek egymáshoz való viszonyát vizsgálja abban a társadalomban, ahol a nőnek férjében az urát, parancsolóját kell látnia. Kinoshita filmje, a *Narayama balladája*, ősbárbar japán szokást idéz. Azokról a nehéz időkről szól, amikor a magatehetetlen öregeket, akik csupán terhére voltak a családnak, a nagy nyomorúság miatt kietlen, puszta vidékre szállították, és otthagyták őket — meghalni.

A haladó szellemű japán filmművészetben ma már nem ritka — különféle variációkban — a lázadás motívuma. A *Kopár sziget* elcsigázott hősnőjéből robbanásszerűen tör fel néhány pillanatra a megalázottság elleni vad, egyelőre még ösztönös tiltakozás. A *Rashomon* elítéli a túlélt formákhoz és előítéletekhez való merev, értelmetlen ragaszkodást. Sanjuro, az azonos című film hőse, felülemelkedett a szigorú társadalmi előítéleteken, s kineveti azok fanatikusait. A legmeszebbre ilyen szempontból Masaki Kobayashi cannes-i díjnyertes filmje ment. A *Harakiri* a hősiesség tartott múlt álarcá mögé pillant, s felfedi mögötte a visszataszító, kegyetlen valóságot. Arról a béke-időszakról szól, amikor a gazdag szamurájokhoz egyre sűrűbben jelentkeznek leszegényedett társaik, s azok — anyagi támogatás helyett — harakirire kényszerítik őket. A főnemesség csupán a vagyonához, a nemesi kiváltságaihoz és természetesen a látszathoz ragaszkodott. Amikor ítélt, arra a hagyományra, eszményre hivatkozott, amit ő maga régóta semmibe vett. A látszat, az önkény, a hazugság és a tradíciókban rejlő barbarizmus ellen lázad fel a film bálványromboló hőse. A *Harakiriből* áradó mondanivaló — bár Japánban különösen időszerű — túlmutat országokon és korokon. A rendező nyilatkozata szerint: „Filmem témája az önkény, a katonai hierarchia. Minden korszak, a miénk éppúgy, mint a szamurájoké, kitermeli az önkényes vezetőket... A régi történelmen keresztül a jelenkorhoz szólok...“

Mindezek után, őszintén szólva, nehezen tudjuk elképzelni a japán vígjátékokat. Európában valószínűleg joggal nem mutatják be őket. Aligha tudnánk nevetni rajtuk. Az imitt-amott felbukkanó jelek után ítélve, valami egészen sajátos, számunkra jórészt idegen humorral van dolgunk. De a filmdrámák — a felvetett kérdések egyetemes jellegénél fogva — világszerte hódítanak.

A legsikerültebb filmeket — legyen az akár a történelmi múltban játszódó „jidai geki“, akár modern „gendai geki“ — a tartalom és a forma ritka-szerencsés egyése jellemzi. A *Rashomon* szkeptikusan beszél a szkepticizmusról, a *Kopár sziget* egyhangúan az élet, egyhangúságáról, a *Harakiri* kegyetlenül a kegyetlenségről, a *Rikisakuli* érzékenyen az érzékenységről, *A homok asszonya* tárgyilagosan a tárgylagosságról. A rendezők stílusa hol szenvedélyes, mint a Kurosawáé vagy az Inagachié, hol tartózkodó, hűvös, objektív, akárcsak az olyan művészeké, mint Ichikawa Naruse, Tehsighara és a *Rashomon* Kurosawája.

Ritmus

A japán filmektől való idegenkedés egyik fő oka a szokatlanul lassú, „mozdulatlan“ ritmus. A *Kopár sziget* előadásairól tucatjával vonultak ki a nézők — elvisehelhetlenül vontatoltnak érezték a filmet, nem vették észre a ritmus rejtett tartalmi-dramaturgiai funkcióit.

Kívülről és egészében véve a japán filmek a zen propagálta nyugalom és harmónia benyomását keltik. Látszólagos nyugalomba ágyazzák, mintegy elrejtik a belső feszültséget, akár az impresszionizmusáról híres fametszet-iskola. Ugyanazt a „halk nagyságot“ érezzük bennük, mint a Romain Rolland, Tagore műveiben. De a lassú kimértség, a méltóságteljes nyugalom csak külsőség: valahol ennek a csend-

nek a mélyén ott dűl a lélek, a szenvedélyek és az indulatok vihara. A *Rikszakuli* híres dobjelenete kívülről nézve: kötött, szabályos mozdulatok sora. Jelképesen: a főhős vitalitásának kifejezője. A szenvedélyes dobolásban mintha a kuli lelki-világa tárulna fel, mintha a gondjai, a vágyai öltenének testet, pedig csak őt látjuk, az ég azúrkékje a háttér, s ő ebben a végtelen térben fejezi ki, önti tompa hangokba esendő emberi tragédiáját, mint Zorba a maga vad, tébolyult-tünneményes táncába. A belső tartalom a lényeg, s a rendező minden eszközzel erre irányítja a figyelmet.

Mi teszi indokolttá — mondhatnám szükségyszerűvé — a lassított ritmust? Maga a tartalom. Mert a japán filmek zöme — szó volt már róla — tragikus színezetű. A tragikum és a lassú, kiegyensúlyozott ritmus pedig szinte feltételezik egymást. Kaneto Shindo a *Kopár szigetben* a ritmus segítségével érzékelteti az élet egyhangúságát: a film tempója — akár *A kultás hölgyben*, *A párdúc báljelenetében*, a *Négyszáz csapás* több képsorában vagy Antonioni műveiben — bizonyos életforma döntő tolmácsolójává, „főszereplővé” lépett elő.

Ez a mértéktartó, visszafogott ritmika — a japán karakternek megfelelően — mentes minden hivalkodástól. Ha elfogadjuk Émile Verhaeren meghatározását — „A ritmus a gondolat mozgása” —, azt mondhatnók: nem más, mint az elmélyült, alapos, körültekintő japán gondolkodásmód kifejezője.

Ritmus és szerkezet — egymás függvényei. A japán filmek szerkezeti felépítésében pedig a hosszú beállítások dominálnak. Ozu és Mizoguchi különösen híres hosszadalmas totáljairól. Ez sokak szemében ritmustörés. A japánokéban nem az. Egyetlen példa. Az *Élni* című Kurosawa-film rákban szenvedő bürokratája — miután csalódott gyermekében — megfiatalodott Faustként veti bele magát a bizarr élvezetekbe. De kielégülést sehol sem talál... A végén felfedezi a másokon való segítség örömet: pompás játszótérrel létesít a külvárosi gyermekek számára. És most következik a hosszú és nyugodt, „ritmustörő” beállítás: a csüggedt-boldog öregember gyerekhintán ül a maga létrehozta parkban, csöndesen hulkodogál a hó, s ő reszkető-érdes hangon régi gyermekdalt dúdol maga elé... Minden a végletekig lefogott, lehalkított: a hinta lágy ringása, az ének, a hóhullás... De vajon lehetett-e volna mélyebben, kifejezőbben megragadni ezt az összetett érzelmi állapotot, mint így, a haiku stílusában?

A lassú tempó fokozza az érzékelés intenzitását, s ezáltal mélyebbre hatolunk a dolgok lényegébe, felfigyelünk az árnyalatok jelentőségére. A majdnem mozdulatlanhoz szokott szem érzékenyen reagál minden kis mozgásra. A *Harakiri* egyik jelenetében ezért kerülhetett a figyelem középpontjába a sötét árnyékok mozgása és a fű hajladozása a szélben. Mi több, volt időnk felidézni emlékezetünkben Radnóti gyönyörű sorait a *Júliusból*:

*Mindent elhord a szél s a kert haját
hosszú ujjakkal, hosszan húzza ki,
és a hasaló kerten úgy fut át,
hoagy villámlik sarkának friss nyomán.*

A *Kopár szigetben* a beszéd hiánya még inkább rátereli a figyelmet a belső mozgásra.

Továbbá: a japán rendezők nagy figyelmet szentelnek az egyes képek minőségének, a kompozícióban igyekeznek a harmónia törvényszerűségeit érvényesíteni, s mindennek természetesen szintén megvan a maga ritmuscökkentő szerepe.

Ez azonban nem jelenti a sajátos hullámmzás, lüktetés hiányát. A legkiválóbb

rendezők pontosan meghatározott ritmusképletre — általában a mozgást halmozó és a mozgást végsőkig lecsökkentő jelenetek egyensúlyára — építik filmjeik szerkezetét. A *Harakiri* hosszú expozíciójában a kimért nyugalom leple alatt már érezni a rejtett lüktetést, vibrálást. *Allegro ma non troppo...* A belső hullámság egyre inkább erősödik, s a cselekmény tetőpontján valóságos *allegro furioso*-jellegűt ölt. Végül minden elcsitul, feloldódik a tételzáró *andante maestoso* csöndes nyugalmában.

Stilizáltság és realizmus

A japán filmek erősen stilizált jellege aligha tagadható. A japánok szeretik „alakítani“ a természetet. Egész sor „mesterséges beavatkozás“ eredménye például a japán kertek szimbolizmusa. De ugyanígy stilizáltak érezzük a bonyolult tetőzetű pagodákat, a lenge kimonókat és legfőképp a művészetet. Nem véletlenül foglalkozott olyan szenvedélyesen a japán kultúrával éppen Eisenstein, a *Rettegetes Iván* rendezője, akinek alkotói elve volt a stilizáció.

A japán film stilsztikai forrása a Kabuki-színház, a festészet, a grafika, az irodalom és — Balázs Béla szavaival — bizonyos „néprajzi sajátosságok, nemzeti-ségi különlegességek“. A színészi játék, a mozgás és a díszlet stilizáltsága különösen a múlt ábrázolásában kap fontos szerepet — valósággal a korhű ábrázolás kriteriumává lett.

De a stilizáció és a realizmus — ahogy Balázs állítja — nem ellentétek. Legfeljebb realizmus és realizmus között adódhatnak különbségek. A japán realizmus hol lágyabb, érzékenyebb, hol keményebb, nyersebb, mint az európai. Számunkra olykor szentimentalizmusnak vagy naturalizmusnak tűnik, ami a japán szemében természetes.

Jellemző rájuk a szabálytalan, a kivételes megörökítése, ami némileg szokatlan a mi tipikushoz szokott szemünknek. Ezek a jellegzetességek — s mindaz, ami e közlésből helyszűke miatt kimaradt (az atmoszférateremtés eszközei, a dramaturgiai kérdések, a színészi játék) — sajátos esztétikai felfogás, sajátos művészet-szemlélet kifejezői. Esztétikánk nem zárkozhat el az ilyen irányú kérdések tanulmányozásától. Megértésük közelebb visz a művek értő befogadásához.



Venczel János:
Ősz