

Fábics Natália

Vér és erőszak nélkül a vörös szőnyegen

Takashi Miike, az ázsiai mozi rosszfiújának átmeneti domesztikálódása

Takashi Miike korunk egyik legsokoldalúbb, számos zsánerben alkotó, már eddig is különösen sok filmet készítő rendezője¹, akinek pályáját rajongás és undor, tisztelet és elutasítás kíséri. Mindenesre kiharcolt magának egy olyan pozíciót kortárs világunk mozijában, hogy minden, a filmművészet iránt komolyan érdeklődő (és nem csak az ázsiai iránt!) közönség számára meg- és elkerülhetetlenné vált.

Elismerve ezt a sokoldalú tehetséget, a legkülönbözőbb témák formabontóan izgalmas, ugyanakkor profi feldolgozását, a látszólag patikamérlegben kímélt stílusérzékét², van két, közvetlenül egymást követően, pár évvel ezelőtt készített alkotása, melyek minden szempontból megtörik az alkotói pálya ívét. Ezek a *Jûsan-nin no shikaku* (*A tizenhárom gyilkos*, 2010) és az *Ichimei* (*Hara-Kiri: egy samuráj halála*, 2011). Tanulmányomban ezt a két filmet vizsgálom, és azt kísérlem meg alátámasztani, hogy még egy olyan „punk” alkotónak mint Miike is lehet (a mai

világban talán kötelezően kell, hogy legyen) olyan időszaka, amikor a bevétel, a szélesebb körű nemzetközi (el)ismertség a legfőbb cél, míg az ösztönös alkotói program háttérbe szorul. Ezzel párhuzamosan, amellett is érvelni fogok, hogy az ő és sok más ázsiai ‘auteur’ esetében ez a bizonyos bevételtermelés első lépésben a fesztiváljelenlétet és -sikert jelenti, ami megteremti a lehetőséget arra, hogy a következő néhány évben a kompromisszummentes alkotások finanszírozását (sőt akár az irántuk való nézői érdeklődést) is megalapozza.³

A japán mozi fenegyereke és a fesztiválstratégia találkozása

Az elmúlt évek során különös lendületet kapott filmfesztiválkutatások kapcsán számos szerző (Elsaesser,

1 Az IMDb 2017. június eleji állása szerint 101 alkotást jegyzett rendezőként (1 további folyamatban van), melyek között csupán néhány tv-sorozat-epizód van, viszont számos videóra forgatott nagyjáték- és rövidfilm, illetve még egy teljes televíziós minisorozat is.

2 A *Gozu* című filmje USA-beli premierje kapcsán szervezett, baráti hangulatú kerekasztal-beszélgetésen Eli Rothtal és Guillermo Del Toróval Roth rajongó lelkesedését eléggé letöri, amikor arra a kommentre, hogy nagyon kevés rendező érti, hogyan és milyen eszközökkel kell megjeleníteni az erőszakot, és megkérdi Miikétől, ő honnan tudja, mire Miike azt válaszolja, hogy „az ilyesmit nem tudod megtervezni, kiszámolni, állati ösztönnek kell lennie”. A beszélgetés elérhető a youtube-on: <https://www.youtube.com/watch?v=OGMXbZWN-DU> (Utolsó letöltés dátuma: 2017. június 13.)

3 Csupán egyetlen konkrét példa a két vizsgált film pozitív hatására Miike karrierje tekintetében, legalábbis ami a fesztivál és a szélesebb nézőközönség el- és befogadását illeti: 2013-as *Wara no tate* (*Shield of Straw*) című akcióthrillerje, ami már zökkenőmentesen illeszkedik a rendezői pálya egészébe, ugyancsak versenyezhetett Cannes-ban az Arany Pálmáért. Ez még Miike számára is nagyon meglepő volt, amint azt a *The Hollywood Report* kérdésére válaszolta egy olyan interjúban, mely során maga a riporter is csodálkozik „a japán mozi rosszfiúja” Cannes-ba való visszatérésén. (Blair, Gavin J.: Cannes: Takashi Miike on ‘Shield of Straw’ and Why Japanese Cinema Is Too Safe (Q&A). *The Hollywood Reporter*. 2013. május 18. <http://www.hollywoodreporter.com/news/cannes-takashi-miike-shield-straw-524551> Utolsó letöltés dátuma: 2017. június 13.) De más kritikusok is hasonlóan meglepve fogadták a film versenybe kerülését, például Peter Debruge a *Variety*-ben, Peter Bradshaw a *The Guardian*-ben vagy David Rooney ugyancsak a *The Hollywood Reporter*-ben.



A tizenhárom gyilkos

Jordanova, de Valck, Ostrowska, és így tovább)⁴ beszél úgynevezett fesztiválfilmekről, azaz olyan alkotásokról, melyek bemutatkozási felülete elsősorban, sőt akár kizárólag a fesztiválok világa. Emellett vannak rendezők, akik a fesztiválok körének ('festival circuit'), azon belül is a nyugati, sőt sok esetben a szakosodott (tematika, zsáner, geográfia stb.) fesztiváloknak köszönhetik, hogy egyáltalán elkészíthetik filmjeiket, és ezáltal felkerülnek a kortárs globális filmművészet térképére.⁵ Ugyanakkor számos alkotó a fesztiválszereplésekből és az ott elért sikerek alapján a művészmozik programjába való bekerülésből, illetve leginkább az ezek által generált, a következő filmprojektjébe való független produceri vagy állami, ne adj isten, stúdióbefektetésekéből él és alkot.⁶

Miközben nincsen semmi új, sem meglepő abban, ha egy 'auteur'-ként számon tartott rendező fesztiválfilm-mel áll elő, Takashi Miike esetében egyrészt szélsőséges, az ő alkotói pályáját tekintve meglepő váltás volt a kérdéses két film elkészítése, másrészt ritkán érhető tetten ennyire egyértelműen a produceri, értékesítési szempont érvényesülése.

A kérdéses két filmet megelőzően Miike fesztiválokon való szereplése elenyésző volt, főleg ha figyelembe vesszük az ázsiai filmek iránt érdeklődő, a kilencvenes évek eleje óta folyamatosan növekvő közönség jelentős részének kifejezett rajongását alkotásai iránt. Szakosodott fesztiválokon helyel-közzel jelen voltak a munkái, akár még a művészmozik műsorába is rövid

4 A jelen Metropolis számban fordításként megjelentetett tanulmányok is érintik a témát, de a lapszám, valamint a tanulmányom végén található irodalomjegyzék további háttéranyagokkal, egész kötetekkel szolgál.

5 Erre példa a ma már világszerte ismert – legalábbis a művészfilmrajongók körében – thai Apichatpong Weerasethakul. Az ő szakmai „piacra lépése” (Marijke de Valck: *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam University Press, 2007 című könyve alapján) a Vancouveri Nemzetközi Filmfesztiválnak köszönhető, ahol 2000-ben mutatták be a *Dokfa Nai Meuman* (*Rejtélyes tárgy délben*, 2000) című első nagyjátékfilmjét; a következő filmjének premierje ezek után már Cannesban az *Un Certain Regard* szekcióban volt, majd könnyedén besétált Tessalonikibe, Rotterdamba, Buenos Airesbe, Szingapúrba, és a slow cinema ázsiai követőjének következő nagyjátékfilmje, a *Sud Pralad* (*Trópusi betegség*, 2004) szinte magától értetődően díjjal távozott Cannes-ból.

6 Egyetlen példát említek itt is, Wong-Kar-wait, akinek (és más hongkongi rendezőknek) a fesztiválokhöz való viszonyáról *Távoli vásznak – Filmfesztiválok és a hongkongi film globális vetülete* címmel jelent meg Cindy Hing-Yuk Wong tanulmánya a *Metropolis* 2010 no. 2. – Globalizáció és filmkultúra című számában.



Hara-Kiri: egy samuráj halála

időre be tudtak kerülni, de távolról sem voltak a művészfilmes események, helyzetek rendszeres résztvevői. Miközben a kilencvenes évek során a közvetlenül videóra forgatott filmjeit követő munkák, mint a *Meghallgatás* (*Ôdishon*, 1999), a *Visitor Q* (*Bijitô Q*, 2001), a *Koroshiya 1* (*Ichi a gyilkos*, 2001), a *Chakushin ari* (*Nem fogadott hívás*, 2003), a *Gokudô kyôfu dai-gekijô: Gozu* (*Gozu*, 2004), de még a Tarantino szerepeltetésével készített furcsa „japán western” is, a *Sukiyaki Western Django* (*Sukiyaki Western Django*, 2007) kultikussá váltak, és bezabiztosították számára az ázsiai mozi fenegyereke címet, a viszonylag széles körű európai és amerikai ismertség alapja sokkal inkább az illegális letöltések és az informális internetes felületek voltak, semmint az anyagi bevételt és a nyugati filmszakma hivatalos

elismerését is jelentő fesztiválszereplések, mozi vetítések, japán vagy ázsiai filmnapokon való megjelenések. Nemhogy az A-listát, de még az International Federation of Film Producers Associations (FIAPF) filmfesztiválok hálózata (The Film Festival Circuit) listáján szereplő fesztiválokat sem sikerült meggyőznie.⁷ Ráadásul egy olyan időszakban nem, amikor alapvetően jellemző volt a kelet-ázsiai filmek jelenléte ezen helyzetekben, számos interjú, filmfesztiválokkal kapcsolatos tanulmány (lásd Elsaesser, De Valck és így tovább) tesz említést arról, hogy a nyolcvanas évek vége, kilencvenes évek eleje óta a legtöbb fesztivál kifejezetten figyel, keresi az ázsiai filmalkotásokat. Mi több, meglepő módon még az ázsiai és/vagy horrorfilmekre specializálódott fesztiválokra se nagyon került be, díjakat alig-alig nyert.⁸

7 Még az ázsiai filmek európai beléptető pontjának tekintett Rotterdami Nemzetközi Filmfesztiválon is csak a *Meghallgatás* volt versenyben 2000-ben, és végül megnyerte a FIPRESCI-díjat – amúgy a film világpremierje a Vancouveri Filmfesztiválon volt (Forrás: Allmovie, <http://www.allmovie.com/movie/audition-v181774> - Utolsó letöltés dátuma: 2017. április 10.), de még ott is csupán egy japán horrorokat bemutató speciális program részeként. Velencében korábban egyetlen filmje, a *Sukiyaki Western Django* került csak be a versenyprogramba (nem nyert), sőt még hazájában, a Tokiói Nemzetközi Filmfesztiválon is a *Dead or Alive: Hanzaisha* (*Élve vagy halva*, 1999) az egyetlen filmje, ami valaha versenybe került (ott még a tanulmányban kimelten tárgyalt cannes-i és velencei sikereket elérők sem).

8 Az IMDb tanúsága szerint az eddig bemutatott 101 alkotása (jórészt mozifilmek, de vannak köztük a televízió számára készített filmek és tv-sorozat-epizódok is) mindössze 31 díjat nyert és 42 alkalommal volt versenyben. Összehasonlításképpen, kiragadva néhányat a nemzetközileg legismertebb alkotók közül a kortárs kelet-ázsiai filmes szcénából, honfitársa, Takeshi

A változást a *Jūsan-nin no shikaku* jelentette, mely Eiichi Kudō hasonló címmel, 1963-ban bemutatott alkotásának remake-je. Miike verziója egy gyönyörűen fényképezett, lassan csordogáló samurájfilm a bátorságról, az őszinteségről, a barátságról, és hasonló, ezen zsánerekből jól ismert témákról. A velencei világpremiert és az ottani Arany Oroszlán-jelölést követően kifejezetten jól fogadták a legjelentősebb filmfesztiválokon és a művészmozikban egyaránt. Ezt megelőzően Miike-nek csupán egyetlen alkalommal sikerült hasonló szintű nyugati fesztiválon bemutatnia filmjét, még 2007-ben a *Sukiyaki Western Djangot*, azonban abban egyértelműen szerepe volt Quentin Tarantino személyes és zajosan promotált részvételének. A következő lépés az *Ichimei* volt, mely szinte pofátlanul vette elő és követte a *Jūsan-nin no shikaku* elég jól bevált receptjét: vegyél egy klasszikust a modernista korszakból, adj a népek samurájokat és minden egzotikumot, ami velük jár, persze szükséges némi arcfelvarrás, leginkább a 'production design' terén, de az sem árt, ha frissíted a forgatókönyvet is, told egy kicsit közelebb a fősodorhoz – de persze állj meg a mid-cultnál –, fejed meg elegáns lassúsággal lebegő kameramozgással, kifinomult képi világgal, és már meg is hódítottad a fesztiválok világát.

Az *Ichimei* elkészültét, bemutatását szimbolikus helyzetek sora kísérte. Miike samurájtragédiája Masaki Kobayashi 1962-es klasszikusának a *Harakiri*-nek (*Seppuku*) a remake-je, mely egy korábban samurájként élő férfi történetét meséli el, aki egy nagy hatalmú samuráj házába kéri, engedjék be, hogy a kastély belső udvarán elkövetett művészi harakirivel (vagy seppuku, azaz rituális öngyilkosság) vethessen véget életének, így megőrizve méltóságát. Miike feldolgozása a művészmozik ízlésvilágának megfelelő, ugyanakkor a fősodor elvárásait figyelembe vevő

művészi stratégia iskolapéldája: megfelel a nyugati művészfilmes közönség jól ismert és vállalt vonzalmának az igényesen megjelenített (a kultúra legkülönbözőbb fomáiban jelen lévő) egzotikum iránt, miközben kielégíti titkolt falánkságát a látványosság, a „bármí-áron-újdonság” iránt. Ez a premier volt az első 3D vetítés Cannes-ban. Sőt ez volt az első versenyprogramba beválogatott 3D film Cannes-ban, melyért Miiket Arany Pálmára jelölték 2011-ben. Mi ez, ha nem Cannes sznobériájának egyik ékes példája? Fintorogva nem vett tudomást a 3D-s filmekről, és amikor már kellemetlen volt le- és elmaradottsága⁹, Ázsiából hoz filmet, ráadásul egy olyan alkotás remake-jét, mely a filmes modernizmus korszakának egyik legismertebb ázsiai klasszikusa volt, és amelynek, természetesen, szintén Cannes versenyprogramjában volt a premierje: Kobayashit 1963-ban Arany Pálmára jelölték, és végül a zsűri különdíját kapta meg.

De mik is a sajátosságai annak a művészi pályának, melyből annyira kilóg ez a két alkotás? Miike filmjei jellemzően szókimondóak, sok szempontból durvák, az udvariasságnak, a finom odamondogatásnak nyoma sincs bennük. A lehető legnyersebb módon és stílusban tárgyal társadalmi problémákat, olyan brutalitással, mely a nézőt a teljes diszkomfort állapotába kényszeríti, ahol már azt sem értjük, miért nézzük még mindig azt amit nézzünk, miközben benuit tehetetlenséggel még a fejünket sem vagyunk képesek félrefordítani. Például a bizonyos körökben kultuszfilmmé vált *Visitor Q* a kortárs japán társadalom egyik agyonhallgatott problémáját, a családon belüli erőszakot és az ebből fakadó traumákat veszi elő, kiegészítve az úgy- nevezett „kompenzált randizás” jelenséggel, mely döbbenetes mértékben elterjedt a tinédzser lányok körében.¹⁰ Miike mintha eldöntötte volna, hogy felvonultat, és

Kitano mindössze 18 filmjével 50 díjat nyert, 37 alkalommal volt versenyben, a koreaiak közül Ki-duk Kim 23 filmmel 58 díjat nyert, 44 alkalommal kapott jelölést, ráadásul nem elég, hogy Velencében már kész csoda, ha nincs éppen bemutatója, de gyakorlatilag eddig a teljes Film Festival Circuit-öt bejárta már. Akárcsak a hongkongi Wong Kar-wai, aki 28 filmmel 34 díjat és 66 nevezést gyűjtött eddig be, és Cannes nehezen képzelhető már el nélküle.

⁹ Velencében már 2009-ben külön versenykategóriája volt a 3D filmeknek, melyben 9 alkotást mutattak be, köztük animációs, de még koncertfilmet is. Ugyanakkor a Berlinale például nem nagyon problémázott a 3D-kérdéssel, nem indított külön kategóriát, egyszerűen beengedte a már meglévő verseny- és kísérő programokba a 3D alkotásokat is, zsánertől, hosszától függetlenül – így lehetett náluk a premierje példának okáért Wim Wenders Pina Bausch-t bemutató dokumentumfilmjének is.

¹⁰ A „kompenzált randizás” (enjo kōsai) egy japán kifejezés azon randikra, melyek során férfiak fizetnek vagy luxusajándékokat



Hara-Kiri: egy szamuráj halála

filmre visz minden egyes tabut, amit soha nem akarunk mozivászonon látni. Mi több, mindent kertelés nélkül, részletesen és jól láthatóan mutat meg: apa és lánya szexuális együttléte a már említett „kompenzált randizás” keretében, ugyanezen férfi a film egy későbbi pontján megerőszkol egy nőt, aki eközben meghal, de ez nem állítja le a férfit, sőt újra meg újra szexuális aktust követ el a holttesten; a család fiúgyermeke rendszeresen veri az anyját, aki amúgy időről időre a melleiből spriccelő tejjel árasztja el a vásznat. Semmi sem csupán az utalások szintjén vagy érintőlegesen van jelen. Úgy nézzük a szexuális aktusokat, mintha pornót néznénk; a gyilkolást és a verést, a vér áramlását, mintha a legdurvább erőszak direkt megjelenítésére alapozó, „gagy” horrort látnánk.

Miike zsánerfilmjei hasonló módon fordítják ki mindenféle keretükből a műfaji szabályokat. Például *Koroshiya 1* című munkája lehetne egy hagyományos jakuzafilm, ha nem Kakiyama és Ichi karakterére épülne, akik közül az előbbi egy szadomazohista jakuzatag, a második pedig egy pszichopata gyilkos: találkozásuk egy,

a mennyekben kötött kapcsolat kezdete, melyben Ichi végre képes megadni Kakiyamarának a fájdalom azon szintjét, melyre mindig is vágyott.

Amint korábban írtam, sem ezen alkotások, sem Miike más munkái az A-listás fesztiválok és a széleskörű művészmozis forgalmazás közelébe se kerültek, a nyugati piacot tekintve, megmaradtak a kisebb és a szakosodott filmfesztiválok vásznain, illetve a bevállalósabb, kis művészmozik alkalmi vetítési programjában. Természetesen Miike nem egymaga volt és van jelen Nyugaton hasonlóan brutális, szélsőséges erőszakábrázolást, perverz szexuális tartalmakat megjelenítő filmjeivel. A fősodor, akár a művészfilmes kelet-ázsiai filmművészet is sorra termelte, termeli ki a sokkolva vonzó alkotásokat. Ezek közül számos példa is akad, melyek, akár visszafogottabb, nem teljesen direkt ábrázolásmódjuk, akár művészi igényű látványviláguk okán, illetve egyértelműen azzal, hogy univerzálisan értelmezhető témákat helyeztek a fókuszba, a szűkebb körből kikerülve, a legnagyobb fesztiválokon is sikereket tudtak elérni. Erre példaként említhető Park

adnak cserébe a nőkkel eltöltött időért. A jelenség a kilencvenes évek közepén kezdett elterjedni, és mára elsősorban tinédzser-lányok az érintettjei, a szexuális szolgáltatások pedig természetes elemeivé váltak. Tehát gyakorlatilag a gyermekprostitúció egy speciális formájáról van szó, ahol a prostituált önként száll be az iparba és önmagát futtatja. Furcsa módon – legalábbis a nyugati társadalmak szemszögéből – a japán társadalom nincs egyértelműen ellene ennek a mostanra a legtöbb kelet-ázsiai országban elterjedt jelenségnek.

Chan-wook 2003-as *Oldboy* (*Oldeuboi*) című filmjének sikere Cannes-ban, ahol megnyerte a zsűri fődíját, és ezzel hosszú távra, talán örökre biztosította alkotója számára a nyugati fesztiváljelenléte, de Ki-duk Kimnek, Takashi Kitanónak és még néhány kelet-ázsiai filmrendezőnek is sikerült ugyanezt elérnie.

Nagyon nehéz lenne Miike, a fentiekben leírt, az alacsony költségvetésű, videóra forgatott, sok esetben kemény társadalomkritikát megfogalmazó, extrém filmekben átívelő, majd egyszer csak két óriási költségvetésű mid-cult alkotással megtörő, majd az azokat megelőzőket folytató pályáját véletlenszerű, művészi utazásnak tekinteni. Túl sok a történetben a pénz és a nagyszabású helyzetekre alapozó promóció, túl éles a váltás Miike művészi munkájában, a kérdéses filmek stílusában, látványvilágában, narratívájában, tematikájában, de még színészválasztásában¹¹ is.

Áthangolás a fesztiválfilm remake-re

Kobayashi eredeti *Harakirije* a feudális rendszer lehetetlenségéről és embertelenségéről szól, ami valójában éppen hogy a film cselekményekor alakult ki. A hatalom elleni harc történetét meséli el, egy olyan történetet, mely a film készítésekor is épp annyira releváns, univerzális téma volt, mint napjainkban. Ahogy Kobayashi megfogalmazta: „*azt gondolom, mindig is a hatalom ellen szegültem*”¹². Roger Ebert 2012-ben a következőket írta Kobayashi eredetijéről (láthatóan egy remake zajos bemutatója és annak nyomán a

Netflixe forgalmazás kellett ahhoz, hogy elérje az ingerküszöbét): „*Amikor Saito (a főtanácsadó) szívtelen érvelését hallgatjuk, könnyű párhuzamot vonni a közelmúlt politikai vitáival, melyekben mind a bal-, mind a jobboldal rideg gazdasági elméleteit az emberi szenvedés figyelmen kívül hagyásának megfelelő indokaként idézik.*”¹³

Ezzel szemben Miike egy személyes tragédia történetét mondja el, szerelemről mesél, a család iránti odaadó elkötelezettségről. Az a kevés kritika, mely megjelent a film kapcsán magasztalta a humánus érzékeny, megértő megjelenítését az ő *Harakiri*-verziójában.¹⁴ Véleményem szerint azonban, még ha Miikének célja is volt a hatalom embertelenségének és irracionalitásának megjelenítése, semmiképpen nem ez a hangsúlyos a kész alkotásban. Ennél világszerte sokkal könnyebben érthető és értelmezhető témákat helyezett az előtérbe, melyeket kifejezetten didaktikusan jelenített meg.

A *Jūsan-nin no shikakuban* tematikai szempontból nem ilyen éles a helyzet, tekintve, hogy az eredeti film elkészülte óta eltelt évtizedek alatt a zsánert egészen jól megismerhető nyugati közönség az 1963-as verziót is könnyedén élvezné (ha megnézné) „szamurájos kalandfilmként”, anélkül, hogy bármilyen mélyebb tartalmat keresne benne. Egyéb filmes eszközökkel alakította itt át és hozta közelebb a mai nézőkhöz Miike az eredeti alkotást, de a napjaink közönségényeit kiszolgáló filmes eszközök sora van jelen az *Ichimei* esetében is. A díszletek, a jelmezek egyértelműen egy nemzetközileg felismerhetően egzotikus atmoszférát teremtenek. Akár a gazdag és nagy hatalmú samuráj házában vagyunk, akár a

11 Mind a *Jūsan-nin no shikakuban*, mind az *Ichimei*-ben fontos szerepet játszik a számos nyugati fesztiválokról (is) jól ismert, sőt néhány ott gyártott filmben sikereket elért Kōji Yakusho.

12 Richie, Donald: *A Hundred Years of Japanese Films: A Concise History with a Selective Guide to Videos and DVDs*. Kodansha Europe, London, 2005.

13 Ebert, Roger: *Harakiri*. <http://www.rogerebert.com/reviews/great-movie-harakiri-1962> (Utolsó letöltés dátuma: 2017. június 13.)

14 Monji, Jana: *Hostages to Honor*. <http://www.rogerebert.com/far-flung-correspondents/hostages-to-honor> (Utolsó letöltés dátuma: 2017. június 13.); Schilling, Mark: 'Ichimei (Hara-kiri: Death of a Samurai)' – Miike's 3-D samurai remake poses no threat to his honor. <http://www.japantimes.co.jp/culture/2011/10/14/films/film-reviews/ichimei-hara-kiri-death-of-a-samurai/#.WOtthOnWpUQ> (Utolsó letöltés dátuma: 2017. június 13.); Santoni, Emilio: *10 Essential Takashi Miike Films You Might Want To Watch*. Taste of Cinema, 2014. május 26. <http://www.tasteofcinema.com/2014/10-essential-takashi-miike-films-you-might-want-to-watch/#ixzz4P8wjvRwr> (Utolsó letöltés dátuma: 2017. június 13.)



Takashi Miike

szélsőségesen szegény vidéken járunk, vagy az éhezõ ronin és családja faviskójában, a kortárs belsõ-építészeti magazinok vonzó ismerõsségét érezzük. A díszletek minden apró, hamis eredetisége a napjainkban divatos, modern 'Asia Look' világának elemeit idézi, melyeket csillagászati áron értékesítenek Európa és Észak-Amerika designboltjaiban. Ugyanez vonatkozik az öltözetekre is. Az apró részletekre kiterjedõ tervezés alapján kivitelezett darabok korántsem állnak távol a fekete, szürke és fehér monokróm színvilágon alapuló, a hagyományos japán ruhadarabok egyszerű, tiszta vonalvezetését és formáit elsõszeretettel alkalmazó mai divattrendektõl.

A zenében ugyancsak megvan ez a kettõs hatás: egyszerre érzõdik egzotikusnak és ismerõsnek. Ami nem is csoda. A *Jûsan-nin no shikaku* zenéjét még a

Japánban élõ és dolgozó Kõji Endõ szerezte, aki szinte Miike házi zeneszerzõjévé vált az évek alatt. Azonban az *Ichimei* eredeti zenéjét már Ryûichi Sakamoto, a japán származású, azonban jórészt Európában és az Egyesült Államokban élõ és alkotó zeneszerzõ és zenész jegyezte. Ő napjaink világmozijának egyik legdivatosabb és rendkívül sikeres alkotója: már nyert Golden Globe-ot, Grammyt, de még Oscart is – mi másért – Bernardo Bertolucci *Az utolsó császár* (*The Last Emperor*, 1987) címû egzotikus mid-cult sikerének eredeti zenéjéért, miközben õ szerezte a zenéjét a *Bábel* (*Babel*, 2006) címû igazi világmozinak is.

Korábban írtam Miike vonzódásáról az extrém erõszak és szexuális tartalom mozivásznon való megjelenítése iránt. A két fesztiválfilmje e tekintetben is kilóg az alkotói pályáról: ugyan – már a zsáner okán is – van jelen erõszak, de nagyon más módon mint korábbi és késõbbi filmjeiben, melyekben az erõszak mindig brutális, egyértelmû, ugyanakkor önmagán túllépõ, extrém jelentéstartalommal, sok esetben társadalmi jelenségre való utalással jár együtt. Ugyanakkor a teljes pályára szintén alapvetõen jellemzõ, az átlagostól eltérõ, sõt legtöbb esetben perverz szexuális tartalomnak pedig halvány nyoma sincs a két kérdéses filmben.

Összefoglalás

Közelebbrõl megvizsgálva, a *Jûsan-nin no shikaku* és az *Ichimei* címû Miike alkotásokat egyértelmûen a rendezõ eddigi pályának egészétõl alapvetõen különbözõ fesztiválfilmeknek tekinthetjük. Ezen túl megjegyzendõ, hogy valójában a *Jûsan-nin no shikaku* több szempontból egyfajta elõtanulmányként is funkcionál az egy évvel késõbbi *Ichimei*-hez, amely már az alkotói fesztiválstratégia tökélyre fejlesztett reprezentáció-jaként készült el, és került bemutatásra a világ mai napig vezetõ pozíciót betöltõ fesztiválján, Cannes-ban. A korábbi film egyébként olyan szempontból is bátor, sõt úttörõ vállalkozás volt, hogy – amint azt annak világpremierje kapcsán, a velencei filmfesztiválon készült hivatalos interjúban¹⁵ Miike elmondta – ilyen jellegû, kosztümös film korábban már jó ideje nem készült Japánban, ami például okozott is olyan

problémákat, hogy a fiatal színészeknek nem volt meg a képzettségük a szerepek által megkövetelt akciókhoz, de megfelelően képzett ló is csak egy volt az országban. A gyártási nehézségek áthidalását és a sikeres velencei premiert követően kikövezett volt az út a már teljes pompában tündöklő fesztiválfilm, az *Ichimei* előtt. Ebben már az erőszak megjelenítése érintőleges, távolról sincs központi szerepben, a zeneszerző már a nyugati világ kedvelt egzotikus alkotója, miközben az eredeti verzió korábbi remek cannes-i fogadtatása és a 3D verzió biztosította Miike számára a Côte d'Azur-on gördülő vörös szőnyeget. Mindkét film félúton jár Kelet és Nyugat között, tökéletes példái annak a globális stílusnak, melyet Felicia Chan a *Theorizing World Cinema*¹⁶ című kötetben megjelent, Wong Kar-wai *Emlékekre hangolva* (*Dung che sai duk*) filmjének két verzióját (1994-es eredeti és a 2008-as „Redux” verzió) tárgyaló tanulmányában jellemez. Egy olyan típusú világmoziról beszél, melyet a fesztiválok, a díjak, és társaik hoztak létre. Ebből kiindulva, az én értelmezésemben, az európai filmfesztiválok (a ‘film festival circuit’) és a művészmozik egy olyan fajta erőteret hoztak létre napjainkra, mely igencsak hasonlatos Hollywoodnak a sokat idézett, állandóan jelen lévő, a világ filmgyártására folyamatosan ható erejéhez.

Natália Fábics

Entering the Red Carpet Without Blood and Violence
Temporary Domestication of the Bad Guy of Asia
Cinema

The essay examines Takashi Miike's two samurai remakes, *Thirteen Assassins* (*Jūsan-nin no shikaku*, 2010) and *Hara-Kiri: Death of a Samurai* (*Ichimei*, 2011) from the point of view of their presence in the film festival circuit. These two films are very different from the rest of the director's oeuvre and from many aspects fall into line with the so-called 'festival films'. The essay argues that even one of the most controversial figures of contemporary Japanese cinema, a "bad guy" auteur can have, or might even have a period in his career when international reputation and acceptance by the film festival and art-house cinema world become more important than the instinctive artistic program.

15 Elérhető a Biennale di Venezia hivatalos youtube-csatornáján: <https://www.youtube.com/watch?v=-B9G6PF5EFw> (Utolsó letöltés dátuma: 2017. június 13.)

16 Nagib, Lúcia – Perriam, Chris – Dudrah, Rajinder (eds.): *Theorizing World Cinema*. London – New York: I.B. Tauris, 2012.