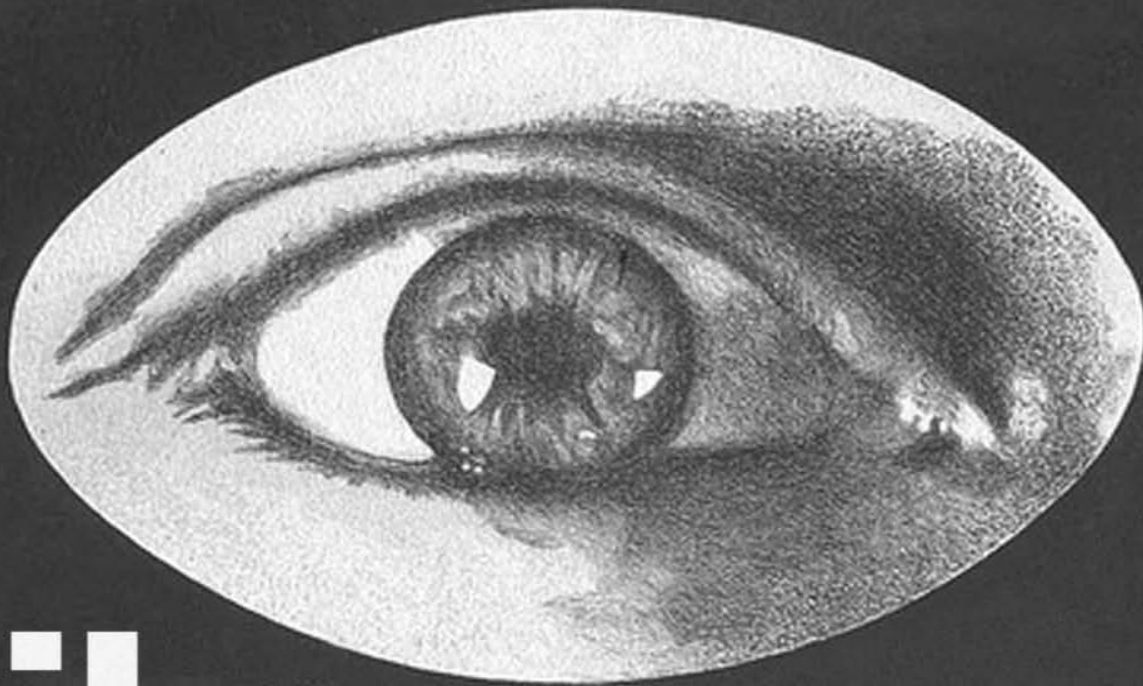
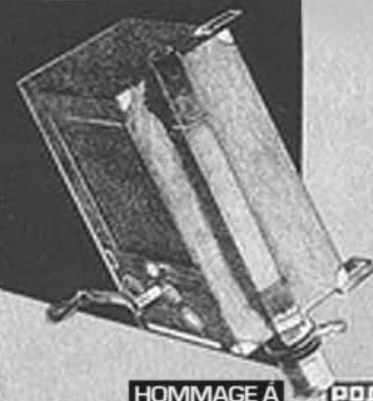
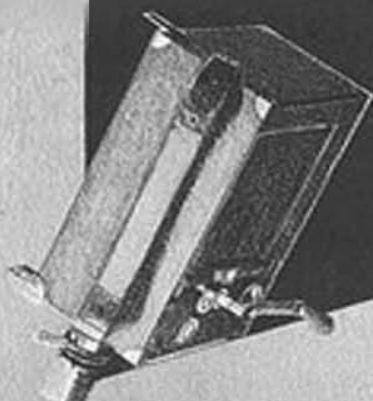


# Tokió

ahogy én látom



# Filmszem



**I. Évf.**

**4.**

**szám**

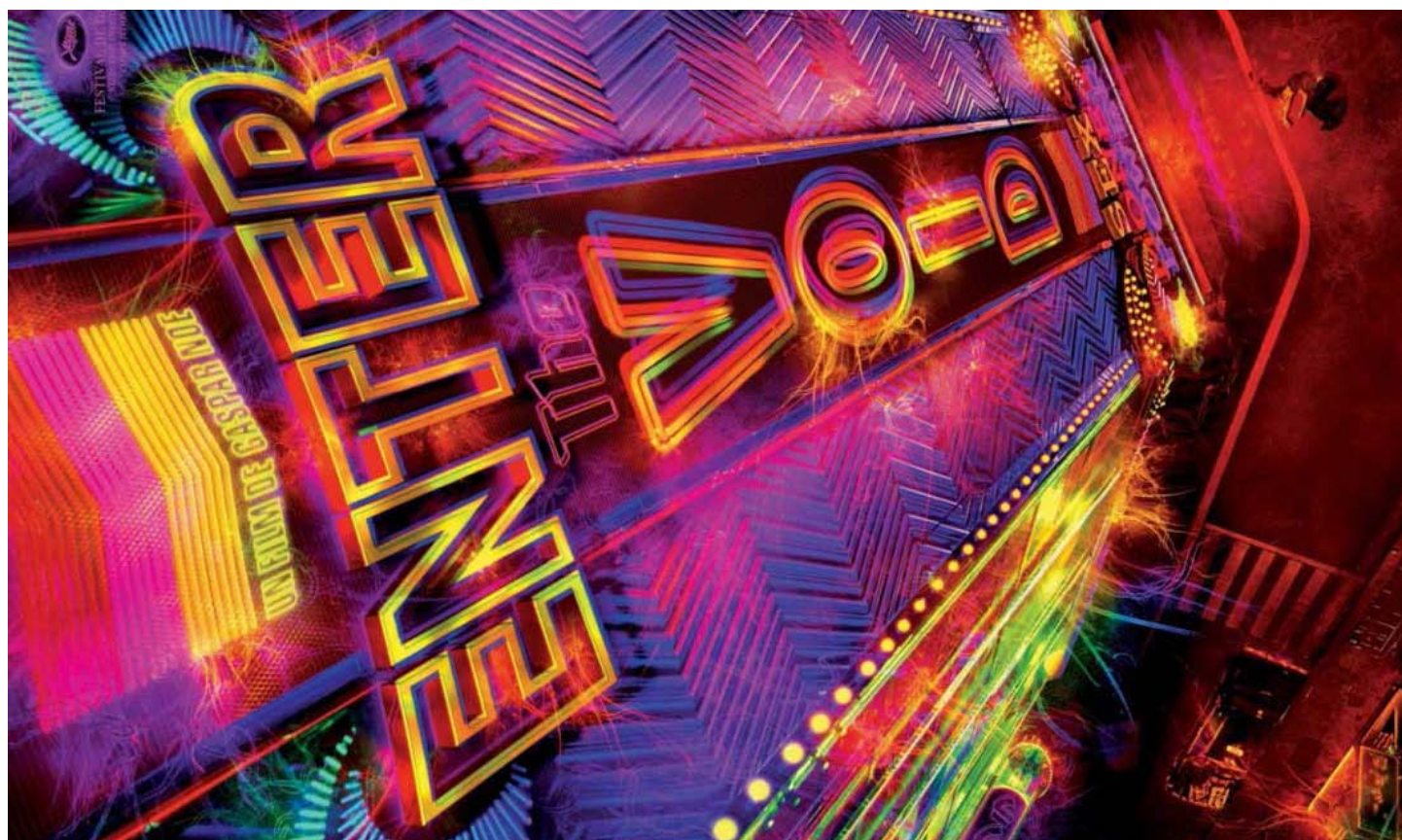
**Tél**



HOMMAGE Á. ПРАЧЕНКО

# FILMSZEM I./4.

## Tokió - *ahogy én látom...*



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

I. évfolyam 4. szám - TÉL (online: 2011. december 20.)

Főszerkesztő: Murai Gábor

Főszerkesztő-helyettes: Farkas György

Szerkesztőbizottság tagjai:

Kornis Anna; Bálint Zsolt; Fekete Evelyn.

Kiadó: Jade Unikornis Bt.

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: [editors.filmszem@gmail.com](mailto:editors.filmszem@gmail.com)

ISSN 2062-9745

# Tartalomjegyzék

Bevezető	4
Mátrai Titanilla, Ph.D.: Tokió kék szemmel - <i>Nem-japán rendezők Tokió-filmjei a 2000-es években</i>	5
Farkas György: Az üresség kapuja? - <i>Gaspar Noé: Enter the Void c. filmjének posztkolonialista olvasata</i>	25
Korčok Péter: <i>Apropó, Tokyo!</i>	36

## Bevezető

Tokió. A hétköznapi világban Japán fővárosa, repülőutak célállomása, a divat és számos extrém hóbortság helyszíne. A filmek virtuális világában is létezik egy Tokió, de ez egészen más tulajdonságokkal rendelkezik. Viszont éppen annyira felkapott és kedvelt, mint a valódi.

A 2000-es években számos „nyugati” filmnek helyszíne Tokió, mindegyikben más és más szempontból felhasználva azt: háttérként, szereplőként, vagy sajátos világlátásunk kivetüléseként.

Számunk szerzői különböző megközelítésekben tárgyalják Tokió szerepét a 2000-es években nem japán rendezők által készített filmekben:

Mátrai Titanilla, Ph.D. tanulmányában összegző képet kapunk ezekről a filmekről, a „nyugati” értelmezésen túl a japán kritika fontos meglátásait is ismertetve, továbbá olyan témakörök elemzése által, mint Tokió megjelenése, a japán és nem japán szereplők egymáshoz való viszonya, illetve a nyelvhasználat sajátosságai.

Mátrai Titanilla a Károli Gáspár Egyetem japán szakának elvégzése után a tokiói Vaszeda (Waseda) Egyetemen folytatta tanulmányait. Kutatási területe irodalom, a japán klasszikus színház- és filmművészet. Doktori disszertációjában a film és színház közötti kapcsolatot és átjárhatóságot elemezte. Jelenleg a Vaszeda Egyetem Színház Múzeumának kutatója.

És kék a szeme.

Farkas György a már említett filmek közül Gaspar Noé legutóbbi alkotását vette elemzése tárgyául, mégpedig nem is akármilyen megközelítésben. A mindenféle indulatokat kavarázó és sokféle kritikát kiérdemlő film posztkolonialista olvasatát készítette el.

Farkas György jelenleg a PPKE Irodalomtudományi Doktori Iskolájának doktorandusza, kutatási témája Kurosava nem japán textusok alapján készített adaptációinak vizsgálata. Filmes írásai korábban az Iskolakultúra és a Filmműveltség online változatában jelentek meg.

Végezetül Korčok Péter könnyed írását olvashatják a néhány évvel ezelőtti, Tokyo! című szkeccsfilmről.

Korčok Péter a NYME-SEK bölcsészkarának szabad bölcsész hallgatója, korábban már jelentek meg írásai a Filmszem Mediawaveről tudósító számában.

**Murai Gábor** - főszerkesztő

## Mátrai Titanilla, Ph.D.

### *Tokió kék szemmel*

#### *Nem-japán rendezők Tokió-filmjei a 2000-es években*

#### *Előhang*

Tokió, a modern metropolisz, a villódzó neonfények és az üvöltő popkultúra, az éjszaka nyúlóan dolgozó üzletemberek és a kapszulahotelek városa. Tokióról mindenkinek van elképzelése, akár járt már ott, akár filmen, útikönyvön vagy valamilyen más médiumon keresztül találkozott vele. Tudjuk, Távol-Kelet, és mégis közelebb érezzük magunkhoz, mint Kínát vagy bármely más ázsiai országot. De mégis, miben áll Tokió tokiósága? Hogyan érzékeljük, és fogjuk fel ezt a messzi, idegenül is csodált várost? Jelen írásomban hat nem japán rendező négy filmjén keresztül vizsgálom, hogy ezek a filmkészítők hogyan látják és láttatják Tokiót a XXI. század első évtizedében. Látni fogjuk, hogy Tokió egyes filmekben csak egyszerű háttérképe, néma közege lesz az eseményeknek, máshol pedig szinte a film főszereplőjévé lép elő a város.

De miért Tokió, és miért a XXI. század? Hiszen Japán hosszú múltra tekint vissza, Tokiónak is lassan négyszáz éves a történelme. Azonban az 1600-as években fejlődő és felfutó Tokiónak (akkoriban Edo) mára szinte semmi nyomát nem látni; a múlt század viharos történelme többször is eltörölte a várost a térképről, melyet aztán minden alkalommal újraépítettek. Az 1923-as nagy kantói földrengés<sup>1</sup> a már modernizálódó nagyvárost pusztította el, majd a második világháború bombatámadásai a már újjáépült várost rombolták le újra.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Kantó Japán középső része, Tokió és környékének elnevezése. A kantói földrengés 1923. szeptember 1-jén délben történt. Mivel a katasztrófa ebédidőben volt, a földrengést a főzés miatt hatalmas tűzvész követte, melyet az összeomló infrastruktúra miatt nem lehetett megközelíteni. A katasztrófában több mint százezer ember vesztette életét. Tokiót annyira romba döntötte a földrengés, hogy akkoriban felmerült, hogy a fővárost áthelyezzék máshova. Schenking az 1923-as földrengést háborúhoz hasonlítja mind a pusztítás mértékében, mind az újjáépítés levezénylésében. (Bővebben lásd: J. Charles Schenking, 1923 *Tokyo as a Devasted War and Occupation Zone: The Catastrophe One Confronted in Post Earthquake Japan. Japanese Studies*, Vol. 29, No. 1, 2009. május: 111-129. o.)

<sup>2</sup> A második világháború amerikai bombatámadásainak egyik fő célpontja volt Tokió 1944-45-ben. A városnak több mint fele romba dőlt, melybe beletartozik Tokió legsűrűbben lakott belterülete is. Olyannyira nem lehetett élő városként tekinteni Tokióra 1945 nyarára, hogy az amerikai atombomba támadások helyszínéként fel sem merült Tokió mint lehetőség.

A filmművészetben éppen ezért Tokió mint modern város jelenik meg, és a külföldi filmkészítőknek is ez a technológia és ultramodern metropolisz megtestesülése.

„Míg Edot a pre-modern Japán időtlen tereként képzeltek el, Tokió gyorsan a modernitás fantáziájának kiemelkedő helyszínévé vált” – írja Russell a Tokióban játszódó japán filmekről szóló cikkében.<sup>3</sup> Ozu Jaszudzsiró<sup>4</sup> lírai filmjeiben vonatok és teherautók robognak Tokió-szerte, Narusze Mikio filmjeiben a háború utáni újjáépülő várost, majd a gazdaságilag felfutott Tokió csillogó fényei mögötti borút láthatjuk. Kuroszava örök társadalomkritikájával Tokió mocskát szimbolikusan vetíti rá az ország problémáira, realizmusa szöges ellentétben áll Ozu és Narusze idealistább látásmódjával. Kitano Takesi és az újabb generáció filmjeiben Tokiót mint a japán popkultúra fellegvárát láthatjuk.

Az utóbbi években divat lett a japán témájú, illetve japán háttérű filmek készítése. A modernizáció hajnalán a még tradicionális Japánt megjelenítő *Last Samurai* (*Az utolsó samuráj*, 2003), a japán anime és manga kultúra világára építő *Kill Bill* (2003 és 2004), a nyugati világtól való különbségeket kihangsúlyozó és a modern popkultúrát bemutató *Lost in Translation* (*Az elveszett jelentés*, 2003) vagy *Babel* (*Bábel*, 2006), ahol a történet egyik szála Tokióban játszódik, csupán néhány példa az utóbbi évek Japánnal foglalkozó hollywoodi filmterméséből. A *Newsweek* japán kiadása 2004 márciusában egy hatoldalas cikket szentelt ennek a jelenségnek *Hollywood belezúgott Japánba!* címmel. „A nyugati világ a kelet egzotikumát régóta csodálja, azonban a filmvilágban ez egy új jelenség. Mindez Japánt felkapottá teszi. Még ha ez a mostani fellendülés véget is ér, Hollywood nem hagyhatja többé Japánt figyelmen kívül.” – írják a *Newsweek* publicistái.<sup>5</sup>

Bár a japánok és a külföldiek Tokióval kapcsolatos megértése és elképzelése között koránt sem feszül mély szakadék, sok esetben mégis más fényben tűnik fel ugyanaz a város. Míg a japán alkotások esetében megjelenik a város idealizált bemutatására való igény, a külföldi filmek esetében jóval erősebben kidomborodik az irónia és groteszkség, a „japán csoda” kettősségének ellentmondása. Az alábbiakban a külsőként, kívülállóként szemlélt és megélt Tokiót a következő négy filmen keresztül elemzem: *Lost in Translation* (2003), *Tokyo!* (2008), *Map of the Sounds of Tokyo* (2009) és *Enter the Void* (2009).

<sup>3</sup> Catherine Russell, *Tokyo, the movie*. *Japan Forum*, 2002, Vol 14, No. 2: 215. o.

<sup>4</sup> A japán szavakat és neveket magyaros átírással (tehát Ozu Jaszudzsiró, és nem Yasujiro Ozu) és japános sorrendben írom; a vezetéknevet követi a személynév, kivéve, ha idézetben máshogy szerepel.

<sup>5</sup> Dana Lewis et al, *Hariwuddo wa Nihon ni mucsú!* (*Hollywood belezúgott Japánba!*), *Newsweek* (Japán kiadás), 2004. március 3. 20. o. (Saját fordítás)

## A filmekről

Négy film, hat történet és hat rendező. Mindegyik történet Tokióban játszódik, és mindet külföldi rendező jegyzi. A *Tokyo!* két epizódjának kivételével a főszereplők, de legalábbis egyes szereplők külföldiek, így Tokiót és a japán közeget nemcsak a külföldi rendezők látásmódja, hanem sok esetben a szereplők történeten belül megélt szituációi is idegenné, kívülállóvá teszi.

A legkorábbi, és a magyar közönség számára a legszélesebb körben ismert alkotás, a *Lost in Translation*<sup>6</sup> az ezredforduló utáni Tokióban értetlenül csetlő-botló, a japán kultúrsokkból felocsúdni alig tudó két amerikai története. A filmmel a rendező Sofia Coppola egy csapásra reflektorfénybe került. Voltak, akik fanyalogtak, és apjának a *Kereszetapa*-sorozatát kérték rajta számon<sup>7</sup>, mások új és egyedi hangvételéért dicsérték<sup>8</sup>. Vágvölgyi B. András így ír a filmről:

Azt hiszem, azért mondta a New York-i haver, hogy bejön majd nekem a film, mert szinte enciklopédikusan végigveszi a japán tömegkultúra toposzait, a buta tévéshow-tól az egyenruhás iskolásányokon (szexszimbóleum!) és a szofisztikált, ám brutális játéktermeken át a szexbárokig és a karaoke-őrületig. Amióta a trendérzékeny – a műmájerkedésbe akkoriban beleáju-ló – Wim Wenders 1983-ban megcsinálta a maga *Tokyo-Ga* című moziját Ryu Chisuról, Ozu vezető színészéről, s felskiccelt egy vázlatot a japán lét poposságáról, azóta szinte minden Nippon-viselt gaijin (sorok írója sem kivétel) beleőrül abba, hogy megfogalmazza valamiként a létezés japán verziójának ufóságát – változó sikerrel.<sup>9</sup>

<sup>6</sup> Magyarul *Elveszett jelentés* címmel mutatták be. Mivel a másik három filmnek nincs hivatalos magyar címe, az összes említett filmet az angol címmel használom az írás során.

<sup>7</sup> Például: „Szóval nem könnyű felnőni a Coppola névhez, de a helyzet nem reménytelen.” Sisso, *Elveszett jelentés*, Mancs, <http://port.hu/article/7298> (Megtekintve 2011. október 8.)

<sup>8</sup> Például: „Maga a film – fanyar és édes, összetéveszthetetlenül vicces és kifejezetten alapos megfigyeléseken alapuló – a 32 éves Sofia Coppola érkezését jelzi, egy felnőtt tehetségét egyedi érzékenységgel és képességgel, hogy ezt ki is tudja fejezni.” Kenneth Turan, *Bill at his Best*, *Los Angeles Times*, 2003. szeptember 12. (Saját fordítás) <http://articles.latimes.com/2003/sep/12/entertainment/et-turan12> (Megtekintve: 2011. október 8.)

<sup>9</sup> Vágvölgyi B. András, *Japánóra*, *Filmvilág*, 2004/03, 57. o. [http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=1861](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1861) (Megtekintve: 2011. szeptember 20.)

A 2008-ban készült *Tokyo!* három abszurd történet laza láncolata. A Michel Gondry rendezte *Interior Design* az önmagát kereső, majd székké változó és ebben a boldogságot megtaláló lány története, melyet a kritikusokat leginkább megosztó Leos Carax rendezte *Merde* követ. A tokiói csatornában lakó, önmagát Merde-nek (mely kísértetiesen hasonlít a francia „szar” szóra) nevező idegen – külföldi színész kelti életre a figurát – tartja rettegésben a várost.

A filmet a *Shaking Tokyo* dél-koreai Joon-ho Bong rendezésében zárja, mely nemcsak a Japánban gyakori földrengéseket, hanem az utóbbi idők egyik komoly társadalmi problémáját, az emberek bezárkózását, világtól való elvonulását (*hikikomori*) helyezi a történet középpontjába. „Volt egy képem a tokióiakról, mint egy furcsán elfojtott, védekezően magányos nép – meséli a rendező, Bong Joon-ho egy interjúban – Azt hiszem, az volt a vágyam, hogy felébresszem őket, hogy felrázzam és felszabadítsam ezt a népet. Innen származik a cím, *Shaking Tokyo*, és a földrengés motívuma is.”<sup>10</sup>

A *Tokyo!* követi a több rövidfilmből álló alkotások stílusát, ahol az epizódok között ugyan található közös pont – jelen esetben Tokió, mint térbeli összekötő kapocs –, az epizódok történetvezetése nem kapcsolódik össze, nem függ egyik történet a másiktól, illetve nem szükséges az egyik történet ismerete a továbbiak megértéséhez. Hasonló a helyzet az 1989-es *New York-i történetek (New York Stories)* esetében, ahol a három epizód azonos háttere az azonos város és a három rendező, akik erősen kötődnek New Yorkhoz. Egyik szkeccsfilmnél sincs, a történetek között időbeli és történetbeli fejlődés, azonban az epizódok közötti átmenet érzékelhető. Az *Élettapasztalatok (Life Lessons)* egy festőt bemutató epizódja után a következő, *Az élet Zoé nélkül (Life Without Zoe)* indító jelenetében a kislányt látjuk festeni. Ugyanez az epizód a görögországi Pantheont ábrázoló képeslappal zárul, mely egy közvetlen utalás az utolsó rövidfilm, az *Ödipusz, mi fáj? (Oedipus Wrecks)* címére. Hasonló átfedés megfigyelhető a *Tokyo!* második és harmadik epizódja között is, ahol a *Merde* (szar) epizódot követően a világtól elvonult vécén ülő hősével kezdődik a *Shaking Tokyo* epizód.

A 2009-ben készült, spanyol Isabel Coixet rendezte *Map of the Sounds of Tokyo (Tokió hangjainak térképe, eredeti spanyol cím: Mapa de los Sonidos de Tokio)* egy bérgyilkosnő története, aki beleszeret saját áldozatába.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Frosty, *Bong Joon-ho Exclusive Interview – TOKYO!*, *Collider.com*, 2009. március 18. (Saját fordítás) <http://collider.com/entertainment/news/article.asp?aid=11293&tcid=1> (Megtekintve: 2011. október 8.)

<sup>11</sup> A bérgyilkosnő szerepében Kikucsi Rinkot láthatjuk, akit a *Bábel* (2006) tokiói jeleneinek néma lányaként ismerhettünk meg.

Ahogy a cím is mutatja, a zajok és zenei aláfestések adják a film vázát, azonban a történet főként közhelyekre épít (halpiac, love hotel), melyet primitív párbeszéd és történetvezetés tesz nevetségessé.

Végül szintén 2009-ből Gaspar Noé *Enter the Void* (*Belépés az ürességbe*) filmje egy kábítószeren élő külföldi szubkultúrát mutat be egy lelőtt drogos lelki szemén keresztül. A film elején Oscar barátja így foglalja össze a Tibeti halottaskönyvet:

Elég nehéz elmagyarázni, de alapvetően mikor meghalsz, a lelked elhagyja a tested. Igazából először látod az egész életed, de mintha varázstükrökben néznéd. Aztán lebegsz, akár egy szellem. És láthatsz mindent, ami körülötted történik. Hallasz is mindent, de az élőkkel nem kommunikálhatsz. Aztán fényeket láatsz. Többfélét, különböző színekben. Ezek a fények átjárók, amik a létezés más síkjaira vezetnek. De a legtöbben... Ami azt illeti... Annyira ragaszkodnak ehhez a világhoz, hogy nem akarják elhagyni. Így az egész olyan lesz, mint egy pocsék trip. És az egyetlen kiút a reinkarnáció.<sup>12</sup>

Ahogy Molnár Ferenc *Liliom*jában Ficsur elmondása a túlvilági rendőrségről, úgy válik valóra a halál utáni állapot. A film egy nyomasztó és lidérces utazás időn és téren át, ahol a képzelet-álom-valóság közötti határok elmosódnak. A mozaikszerű történet a halott Oscar szemén keresztül kristálytiszta áll össze.

„Az összes túlzott hisztériájáért ez az a gyönyörű, eszelős és sokkoló film, ami megadja azt a villámcsapás okozta rémületet vagy inspirációt, amit a mozitól várunk.” – írja Peter Bradshaw a *The Guardian* hasábjain.<sup>13</sup>

A kívülállóságot mutatja, hogy mindegyik filmben megjelenik az utazás, indulás-érkezés motívuma. A *Lost in Translation* Bob Tokióba érkezése, majd hazaindulása zárja keretbe. A *Tokyo!* első epizódjában – ugyan nem külföldről –, egy fiatal pár érkezik Tokióba, a második epizód elején a csatornalény úgy tör a mélyből a felszínre, mintha egy hosszú útról érkezne, majd az epizód végén a kivégzett Merde újra életre kel, és eltűnik a szellőzőrendszerben. A harmadik epizód remetéje tizenegy év bezárkózás után lép ki a nagyvilágba. Bár Tokión belül marad, a nagy elhatározás, hogy átlépje a ház küszöbét felér egy nagy utazással.

A *Map of the Sounds of Tokyo* spanyol szereplője három éve él Tokióban, a film a hazautazásával zárul. Végül az *Enter the Void* szereplői is huzamosabb

<sup>12</sup> *Enter the Void*, magyar „custom sub” felirat, 17' 57"-18' 47"

<sup>13</sup> Peter Bradshaw, *Enter the Void*, *The Guardian*, 2010. szeptember 23. (Saját fordítás) <http://www.guardian.co.uk/film/2010/sep/23/enter-the-void-review> (Megtekintve: 2011. október 8.)

ideje élnek a japán fővárosban. A film elején a város fölött elrepülő repülőt alulról szemlélik, azonban a repülő motívuma előrevetíti a halott Oscar szellemének repülését és utazását a teljes filmen keresztül.

Az alábbiakban a négy filmet témakörök szerint vizsgálom: Tokió mint hely ábrázolása, japán illetve nem japán szereplők és a filmek nyelvi világa.

### **Tokió megjelenése**

Bár mind a négy film Tokió fizikai terén belül játszódik, a város megjelenése és funkciója eltérő. Mint korábban írtam, Tokió a jelenlegi formájában egy új város, így japán vagy nemzetközi értelemben vett turisztikai látványosságok vagy a várost szimbolizáló helyek, létesítmények alig találhatóak. A párizsi Eiffel-torony mintájára épült Tokió-torony, a tengeröblön keresztülívelő Rainbow Bridge és a Sibuja állomás előtti hatalmas útkereszteződés gyakori visszatérői a Tokióban játszódó filmeknek. Ezen kívül jellegtelen utcák, hatalmas neonfények, betonházak, alagutak, tömeg, éttermek, kocsmák, érthetetlen feliratok és beszéd jellemzi a várost. Liu a *Lost in Translation*ról szóló esszéjében ugyan kiemeli, hogy a nyugatiaknak, és ezért a nyugati filmeknek a modern Tokiót a város ultramodern városrészei jelképezik, mint például Sibuja, Sindzsuku és Haradzsku. Ezzel ellentétben a Tokió-torony és a Rainbow Bridge a japánok szemszögéből szimbolizálja a múlt századi Tokiót.<sup>14</sup> Azonban az itt tárgyalt filmek mindegyikében megjelennek ezek a jelképek, így vitatható Liu állítása, miszerint a Tokió-torony és a Rainbow Bridge a japánok, illetve a japán filmek privilégiuma lenne.

Ha az ember Japán tradicionális oldalát akarja látni, kénytelen elhagyni Tokiót, mint ahogy Charlotte utazik el Kiotóba egy kis felüdülésért és lelki békéért a *Lost in Translation*ben. Kiotóban egy idealizált világot látunk, esküvői menetet, buddhista templomot, sintó szentélyt, mely szöges ellentétben áll Tokió ábrázolásával. A film többi része Tokióban játszódik, a történet alig pár napot ölel fel. Bob, a híres amerikai színész családi és munkabeli válsága elől Tokióba menekül egy reklámfilmezésre. Bob érkezése a repülőtérre, majd indulása vissza a film végén keretbe foglalja, és rövidre zárja a történetet. A város központjában lévő Park Hyatt Hotelben találkozik egy sorstársával, aki hozzá hasonlóan idegenül bolyong a városban. A két ember máshol valószínűleg nem találhatott volna partnerre egymásban (más korosztály, más társaság), Tokióban viszont mindketten kirekesztettnek érzik magukat, és a másik társasága felüdülést és segítséget jelent. Rövidtávú tartózkodásuk az ismeretlen környezetben kihangsúlyozza a város idegenségét, furcsaságát,

<sup>14</sup> Liu Jiao, *Amerikadzsin kara mita gendai Tokió (Tokió, ahogy egy modern amerikai látta)*, *Hjógen Bunka Kenkjú*, Vol. 7, 2011, 63. o.

nyugattól eltérő logikáját. A körülöttük folyó élet és szokások csupa új impulzust jelentenek, melyet nem képesek feldolgozni. A film eleji „el akarok menni Tokióból” (Bob egy börtönszökésre invitálja Charlotte-ot, vagyis Tokiót börtönnek éli meg) elidegenítő érzése átcsap a „nem akarok hazamenni” érzésbe (Charlotte sem akar többet visszajönni Tokióba, mert az már nem lenne ilyen jó); a két ember találkozása révén együtt ízelgeti és szereti meg Tokiót.

Ahogy Vágvölgyi B. András is hivatkozott korábbi idézetében, a filmmel Sofia Coppola nemcsak Tokió előtt, hanem Wim Wenders Ozu emlékének szentelt *Tokyo-ga* című filmje előtt is hódol. Ozu halála után húsz évvel készült a *Tokyo-ga*, majd ismét éppen húsz év telt el azután a *Lost in Translation*ig.<sup>15</sup> Hasonló képek és jelenetek pörögnek a szemünk előtt (pacsinko, elmosódott utcaképek a taxiból, robogó vonatok stb.), ugyanazok a pasztel színekkel felfestett impressziók kerítenek hatalmukba a két film során. Azonban míg Wenders egyszerű látóként mutatja be a várost, Coppola görbe tükröt tart elé, iróniába hajló humora hatja át a filmjét. A *Tokyo-ga* egy valódi történet nélküli útinapló vagy inkább zarándoklat, a *Lost in Translation* Sofia Coppola gyerekkori tokiói élményeinek bemutatása Bob és Charlotte történetén keresztül. Coppola is kihangsúlyozza egy interjúban, hogy filmje emlékek és benyomások sorozata:

Csak azt tudom elmondani, hogy miért akartam ezt a filmet elkészíteni: hogy átadjam azt, amit szeretek Tokióban, és hogy ellátogathassak oda. A film az élet pillanatairól szól, melyek nagyszerűek, de nem tartanak soká. Nem folytatódnak, de az emléke megmarad, ami befolyásolja az ember életét.<sup>16</sup>

A film visszatérő motívuma a szállodaszoba ablakában kuporgó, Tokiót a magasból szemlélő Charlotte. Ez a beállítás is érzékelteti kirekesztettségét, a városból vertikálisan kiemelkedve távolról, egy más fizikai közegből érzékeli Tokiót. Ezen kívül láthatunk jeleneteket, ahol a szereplők a város fizikai terén belül jelennek meg: éjszakai élet, kifőzdék, kórház, a hatalmas sibujai kereszteződés, de a taxiból feltűnik még a Tokió-torony és a Rainbow Bridge is. Ezek a turisztikai látványosságok ebben a közegben nem zavaróak, mivel egyrészt a város fizikai jelenléte feltétele a történetnek, és a város nevezetességei a látogató Charlotte és Bob érdeklődésének középpontjába kerül. Ily módon a *Lost in Translation*ben

<sup>15</sup> A *Tokyo-ga* bemutatója 1985-ben volt, de Wim Wenders 1983-ban forgatta az anyagot Japánban, Ozu halálának (1963) huszadik évfordulója alkalmából. A *Lost in Translation* 2003-ban, tehát húsz évvel Wim Wenders tokiói látogatása után mutatták be.

<sup>16</sup> Greg Allen, *Interviewing Sofia Coppola about Lost in Translation*, 2003. augusztus 31. (Saját fordítás)  
[http://greg.org/archive/2003/08/31/interviewing\\_sofia\\_coppola\\_about\\_lost\\_in\\_translation.html](http://greg.org/archive/2003/08/31/interviewing_sofia_coppola_about_lost_in_translation.html)  
 (Megtekintve: 2011. október 8.)

Tokió Bobbal és Charlotte-tal azonos szereplőjévé válik a filmnek, és nem csupán egy önkényes helyszínválasztásról van szó.

A *Tokyo!* három epizódjának háttere a város. Az első epizódban (*Interior Design*) egy fiatal pár érkezik Tokióba szerencsét próbálni. Bár ők is kívülről érkeztek, még ha a város új is, az ország nem új számukra. Az ő kalandjaik Tokióban más szemszögből mutatják a várost. Láthatunk lakáskeresést, ahol érzékeljük, hogy a lakás minősége és a lakásárak mennyire nincsenek arányban egymással, láthatunk elszállított autótelepet, és láthatunk a régi szellem-történetek világát idéző sikátorokat, ahol a székké alakuló lány is meghúzódik az epizód végén. A székké való átalakulás a lakás minőségében is óriási változást jelent. Azok a lakások, amiket a lány nézett a film során, méretükben és stílusukban (japán stílusú tatamis, azaz gyékényszőnyeggel borított lakások) nem férnek össze az európai bútorzattal. Így a lány átváltozása minőségi változásra való igényt is mutat.

A *Merde* epizód, melynek nyitóképében a címként szolgáló merde (szar) írásjegye is vörös neonfényként villog az egyik házon, egy új perspektívából mutatja be Tokiót a város alatti csatornarendszeren keresztül. A csatornalény innen mászik elő a gyanútlan járókelők nagy ijedelmére, majd tűnik el hirtelen. Továbbá betekintést kapunk a tokiói bíróságra, a siralomházba és az ítélet végrehajtás helyére is. Bár a kivégzés utalás Ósima Nagisza *Akasztás* (*Kósikei*, 1968) című filmjére, mely egy koreai, azaz külföldi elítélt sikertelen akasztásának történetét meséli el. Míg Ósima filmjében a sikertelen kivégzés a film kiindulópontja, Carax epizódjának groteszk utalása a történet lezárása. Véletlen egybeesés továbbá, hogy az utóbbi időkben a japán halálos ítélet ismét a figyelem középpontjába került.<sup>17</sup> *Merde* azonban visszataszító karakter megjelenésében is, tetteiben is a nézők akaratlanul is *Merde* ellenségei lesznek, csak úgy, mint Ósima börtönőrei a külföldi betolakodónak. Bár az *Akasztás* apropója egy korabeli felmérés volt, mely szerint a megkérdezettek 71%-a ellenzi a halálos ítélet eltörlését, Carax filmje közel sem helyezi a kérdést univerzális alapokra, története nem lépi túl a fikció határait.

A végső *Shaking Tokyo* epizódban a nagy eseményeket, mint hogy tíz év után először egy valakinek a szemébe nézni, vagy tíz év bezárkózás után kilép a nagyvilágba, földrengés kísért. A történet első része egy lakás zárt terében játszódik, a második része pedig a világtól elvonult hős kilépése a nagyvilágba.

<sup>17</sup> A Liberáldemokrata Pártot felváltó Demokrata Párt igazságügy minisztere, a korábban halálos ítélet ellenes Csiba Keiko miniszterként több kivégzést hagyott jóvá. 2010 nyarán számos cikk foglalkozott a japán ítéletvégrehajtással, illetve annak szükségességével. A film vizualizálja a cikkekben olvasottakat.

Lásd: Macutani Minoru, *Shedding light on death penalty, Japan Times*, 2010. augusztus 28. <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20100828a3.html>

(Editorial), *A call for death penalty debate, Japan Times*, 2010/7/31

<http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/ed20100731a1.html>

Azonban ez a világ hősünkhöz hasonlóan csupa elvonult és bezárkózott emberből áll, így Tokiót kihaltnak és üresnek látjuk. Ebben az absztrakt világban az utcák üresek, sem emberek sem autók nincsenek. Egy pillanatra feltűnik egy pizzafutár robot is, vagyis a teljes lakosság bezárkózott, így a házhozszállítás is robotok végzik. A többi filmben is megjelenő hatalmas sibujai útke-resztesződés, amit naponta többmillió ember szel keresztül-kasul, ezúttal üres, hősünk egyedül téblábol a kihalt városban, amely üresen is legalább olyan kiismerhetetlennek tűnik, mint zsúfoltan.

A *Map of the Sounds of Tokyo* barcelonai Davidja három éve él Tokióban. Bár azt még nem szokta meg, hogy reggelire halat egyen, és nem tudja megfelelően szűrölni a rament, a városban kiismeri magát, és nem téblábol céltalanul vagy reményt vesztetten, mint a *Lost in Translation* külföldi párja. A történet helyszínei azonban közhelyesek, melyek jobbra az egyik legnagyobb turisztikai látványosságnak számító halpiacra és egy love hotelre korlátozódik a várost ezzel a külföldiek által rögzült elképzelésre szűkítve. Ezt támasztja alá a film nyitójelenete is, ahol meztelen nőként feltálat szusit (*nyotaimori*) esznek. A film japán szereplője szóvá is teszi: „Muszáj ezt csinálnunk? Meleg szusit enni egy nő köldökéről?” Beosztottja válaszában ugyan lenéző a külföldi ügyféllel szemben, de az üzlet érdekében elengedhetetlen a szokás megtartása: „Bele kell illenünk a rólunk alkotott elképzelésbe.” – válaszolja.<sup>18</sup> A történet tehát egy erős külföldi ellenes előítéllettel indít, amit egy japán szokás külföldiekre való leképzésével jelenít meg a film egy külföldi rendező elképzelése szerint.

Az *Enter the Void* bár a korábbi filmekhez hasonlóan Tokióban játszódik, a város és az ország megjelenése itt a legkevésbé hangsúlyos. Tokió funkciója mindössze annyi, hogy a film szereplőinek másságát, a valós világon és a társadalmon való kívülállását kiemelje. Az emberek és az események közeli megjelenítése kizárja Tokió jelenlétét a filmből, jobbra csak a világító neonfények és a város kis szegmensei láthatók. Ami Tokióból látszik, nem a megszokott látványosságok, inkább csak a mindennapi élethez tartozó dolgok, melyektől szintén tagadhatatlanul Tokió lesz Tokió: italautomaták minden sarkon, taxik, közlekedési táblák, szűk utcák stb. Visszatérő motívum egy makett a városról, melynek a központi figurája egy love hotel. A film végén, amikor taxival megy keresztül a városos Oscar húga és barátja, szinte a makettből nő ki a város, melynek az úticélja a makettben is látható love hotel.

Azonban a *Map of the Sounds of Tokyo* öncélú love hotel jeleneteivel elmentésben az *Enter the Void* love hotele pontosan felépített végkifejletje a filmnek, ami a halott Oscar újjászületésének eszköze és színhelye. Mégis, az *Enter the Void* történetének színhelye nem szükségszerűen Tokió. A szereplők nem kötődnek a városhoz, de nem is utasítják el. Ők mint egy különálló

<sup>18</sup> *Map of the Sounds of Tokyo*, 1' 25"-1' 54" (Saját fordítás)

és zárt szubkultúra tagjai kívül állnak a világon, életük öntörvényű, függetlenítik magukat a külvilágtól. Itt nem a környezet a furcsa és kirívó, hanem a történet szereplői nem illenek bele a „normális,” konformista világba. Kívülállásukat és devianciájukat hangsúlyozza ki a nyugati világtól eltérő Tokió, ami a történet szempontjából akár egy más ország más városa is lehetne. „Lehetne Argentínában is vagy Amerikában is, de vizuálisan Tokió fényei a legideálisabbak – mondja a rendező. – Ráadásul a Kabukicsó Sindzsukuben és Akihabara a két kedvenc helyem.”<sup>19</sup>

### **Szereplők: japánok vs. nem japánok**

A filmek japán környezetbe helyezett külföldi mivolta nemcsak a külföldi rendezőkön, az ő látásmódjukon keresztül jelenik meg, hanem a legtöbb esetben a történetbe helyezett külföldi szereplőkön keresztül is. Egyes esetekben ezek a szereplők nem többek egyszerű turistáknál, hosszabb-rövidebb időre Japánba keveredett utazóknál, más esetekben a kívülállóságot japán legendákból merített képzeletbeli lényeken keresztül mutatják be.

A *Lost in Translation* két főszereplője külföldi, akiket japánok és nem japánok vesznek körbe. Viszonyuk a külvilághoz jobbra a japánokkal való kapcsolatuk, illetve kapcsolatuk hiányán alapul. Fizikai adottságaik különbözőségének kihagsúlyozásán kívül (Bob kimagaslik a tömegből, kicsi rá a hotel papucs stb.) a kulturális különbségek groteszk megjelenítése (hajlongás, Bobot körülvevő hatalmas kíséret) is megerősíti. Bobon és Charlotte-on kívüli külföldiek megelégszenek Japán felületes megközelítésével és megértésével, így nem is szembesülnek annyi problémával és konfliktussal, mint a film két főszereplője. A film bár hatalmas nemzetközi sikert ért el, Japánban megosztotta a közvéleményt. Josida Súicsi bár elismeréssel szól a filmről, megjegyzi:

Annak ellenére, hogy a film lélegzetelállítóan gyönyörűnek mutatta be Tokiót, miközben néztem a filmet, nem menekülhettem egy rossz érzés elől. Amikor vége lett, rájöttem az okára. Sofia Coppola Tokiója hibátlanul gyönyörű. Ellenben a filmben szereplő japánokról ez egyáltalán nem mondható el.<sup>20</sup>

*A Map of the Sounds of Tokyo*ban már van átjárás a japánok és nem japánok között. A spanyol származású David három éve él Tokióban, kiismeri magát a városban,

<sup>19</sup> Siota Tokitosi, *Interjú Gaspar Noével, Kinema Dzsunpó*, 2010. május (Vol. 2), 70. o. (Saját fordítás)

<sup>20</sup> Josida Súicsi, *Eiga "Lost in Translation" no Tokyo, „igokocsi no joi” hoteru de szacuei szareta, Nihondzsin ni va csotto „igokocsi no varui eiga” (A Lost in Translation Tokiója: egy „kellemes” hotelben forgatott, a japánoknak egy kicsit „kellemetlen” film), Tokiódzsin*, 2004. május, 90. o. (Saját fordítás)

bár öngyilkos szerelmének apja nem tudja elfogadni. Ellenszenvé David iránt nyilván mélyebben gyökerezik, amit a film nyitójelenetében (szusi bár) is láthatunk. David kapcsolata a nyakára küldött bérgyilkosnővel inkább szántalmas, mint felemelő. A szereplők jellemábrázolása, akár csak a film maga, felszínes, mélyebb összefüggéseket hiába keresünk. A hallgatag bérgyilkosnő éjszakánként a tokiói halpiacon dolgozik, a kemény fizikai munkával igyekszik gátat szabni gondolatainak. Aztán vasárnaponként kijár a temetőbe, és mániákus alpossággal tisztogatja áldozatainak sírját. Újabb áldozata azonban kifog rajta, ahelyett, hogy megölné Davidot, ahogy megbízatása szól, beleszeret. A férfi előző barátnője elvesztése után úgy téblábol az új kapcsolatban, hogy észre sem veszi a körülötte folyó életet, és talán úgy utazik vissza Barcelonába a film végén, hogy fel sem fogta, hogy az élete veszélyben forgott. Ugyanígy mi sem fogjuk fel, nem izgulunk az életéért, a film kerül minden feszültséget, melankóliája unalomba hajlik.

A *Tokyo!* mindhárom epizódja a film készítésének jelenében játszódik, és bár ránézésre a karakterek és történetek modernkoriak, mégis a tradicionális japán legendák világába nyúlnak vissza, és dolgozzák fel modern eszközökkel. Az *Interior Design* szürreális indítása egy pillanatra horrorfilmet sejtet a nézővel, azonban hamar kiderül, hogy a folyton viccelődő (egy jelenetben a császár híres 1945-ös megadásra felszólító rádióbeszédét is előadja) és a filmes karrierjén dolgozó fiú humoros fantáziálgatásáról van szó. Később a várost járva így interpretálja Tokió épületeit:

Valami nem stimmel ezzel az épülettel. Nem szeretik a testi érintkezést másokkal. ... Esténként a lakás szellemei ki-bejárnak ezen a résen, és a városban kószálnak az embereket ijesztgetve. A hatóságok betömik a réseket, de az épületek mozognak, így a teremtmények kiszabadulnak.<sup>21</sup>

Ez is a fiú erős képzelőerejét mutatja, mely újra megjelenik: „A házak között élek a szellemekkel” – írja később a szék és ember között oda-vissza változó lány.<sup>22</sup> Ez újkori eszközökkel a japán pre-modern irodalmon és legendákon alapuló szellemtörténeteket idézi, ahol a kísértetek képesek az alakváltoztatásra. Bár a film szürreális indításában mutánsok és torzszülöttek jelennek meg, csak úgy, mint a fiú horrorfilmes próbálkozásában, a lányból egy kedves és jó szellem lesz, aki nem áll bosszút csapodár barátján, és aki új gazdája jelenlétében szék, amikor nem látják, emberként rak rendet a lakásban. A szellemtörténetre utal még a filmben megjelenő Jocuba buszmegálló neve is, ahol a lány átváltozása történik, és ahol a zenész, aki később hazaviszi a széket, először jelenik meg a történetben. A Jocuba név a szintén tokiói Jocuja helynevet idézi, ahova a talán mindmáig leghíresebb kísértettörténet,

<sup>21</sup> *Tokyo!*, „custom sub” magyar felirat, 12’ 45”-13’ 23”

<sup>22</sup> *Tokyo!*, „custom sub” magyar felirat, 35’ 20”-35’ 22”

a *Jocuja kaidan* (*Jocujai kísértettörténet*) kötődik.<sup>23</sup> A házak közötti rések motívuma megjelenik még a *Map of the Sounds of Tokyo*ban is, ahol a film eszmeiségéhez méltóan a házak közötti rések nem helyeket, hanem hangok forrásait szimbolizálják, bár ugyanúgy visszanyúlnak az Edo-korhoz, mint az *Interior Design*: „...Vannak hangok az Edo-korból, amelyek Tokió épületei közötti résekbe szorultak. A szavak talán mások...”<sup>24</sup>

A *Tokyo!* második epizódja is a japán klasszikus legendákat veszi alapul. A történet középpontjában álló, a magát Merde-nek nevező csatornalény (*Geszuidó no kaidzsin*, inkább a Csatorna fantomja<sup>25</sup>) figurája a középkori démonokat és szörnyeket (*oni*) idézi.<sup>26</sup> „[A] tradicionális japán népmesék és gyerekmesék démonológiája tovább él és jól megvan a városi dzsungelben” – írja Russell<sup>27</sup> a japán animék természetfeletti lények világáról, és Merde is így mozog Tokió dzsungelében. Bár a régi időkben az emberek hittek a természetfeletti lények létezésében, sok esetben egyszerű banditák, a társadalmon kívül álló, a hatalommal szemben álló kirekesztettek álltak ezeknek a legendáknak a hátterében. Megjelenésükben mások voltak, mint az átlagemberek, így nem véletlen, hogy a külföldiek megjelenésével azokra is szörnyként tekintettek.

Az *oni* hagyománya a modern korban is megmaradt, még a második világháború után is jelentek meg Roosveltet és Churchillt hagyományos *oniként* ábrázoló (szarv a fejükön, nagy orr) karikatúrák.<sup>28</sup> Tehát nem véletlen, hogy a Tokiót rettegésben tartó szörny, aki bár a háború előtti és alatti, Japán patriotizmusát idéző zászlón alszik, visszataszító külföldiként jelenik meg. Ráadásul, ez a szörny nem szereti a japánokat, bombát dobál Tokió legzsúfoltabb negyedeiben, pénzt és krizantémot eszik, ami a japán császárság jelképe.

<sup>23</sup> IV. Curuja Namboku 1825-ben írott kabuki darabja. Eredetileg *Tókaidó Jocuja Kaidan* címen volt ismert, manapság röviden *Jocuja Kaidan*ként emlegetik. A történet szerint Iemon nevű férfi megöli a feleségét, Oivát, hogy mást vehessen feleségül. Oiva halála után gonosz szellemként tér vissza, és bosszút áll azokon, akik rosszul bántak vele. A nagy népszerűsége miatt az eredeti történetet később számos alkalommal feldolgozták.

<sup>24</sup> *Map of the Sounds of Tokyo*, 1:28' 58"-1:29'15" (Saját fordítás)

<sup>25</sup> A *Geszuidó no kaidzsin* (Csatorna fantomja) szófordulatában az *Operaza no kaidzsin* (Operaház fantomja) idézi.

<sup>26</sup> Hasonlóan az *oni* hagyományokat használta fel Sindó Kaneto az *Onibaba* című filmjének nőalakjához is. A nómaszk ihlette álarcot Sindó *Oni no men*ként (Démon maszk) említi, és a filmben is a maszkot viselő karaktert *oninak* tekintik.

<sup>27</sup> Catherine Russell, *Tokyo, the movie*. *Japan Forum*, 2002, Vol 14, No. 2: 222. o.

<sup>28</sup> Noriko Reider, *Transformation of the Oni*, *Asian Folklore Studies*, 2003, Vol. 62: 133-157 (p. 147)

Merde tehát mind tradícióiban, mind megjelenésében az ellenségkép megtestesítője. A film producere, Szavada Maszamicsi szerint Carax Merde figurájában egy újkori szörnyre, Godzillára utal. „A rejtélyes férfi, aki hirtelen megjelenik Tokióban. Nem érti a nyelvet, kedvére viharzik végig a városon. Az emberek nagy része fél tőle és utálja, egy részük azonban fanatikusan követi.” – magyarázza Szavada.<sup>29</sup>

A záró *Shaking Tokyo* epizód is továbbviszi a természetfeletti lények jelenlétét, ahol a pizzakihordó lány, bár emberi alakja van, gombnyomásra működik. Ezzel a természetfeletti lények sorába a modern kori robottechnológia is belépett.

Ha a *Lost in Translation* szereplői a címhez méltóan teljesen elveszettnek érzik magukat Tokióban, az *Enter the Void* szintén nem japán szereplői épp a másik végletet képviselik. Otthonosan mozognak a városban, kiismerték a helyet, tudják, hogyan kerüljék el a rendőröket, de helyismeretük nem Tokiónak szól, inkább ösztönös, a túlélésre játszanak. A film bár Tokióban játszódik, a szereplők túlnyomó része nem japán. Egy zárt társadalmat alkotnak, ahova csak a magukhoz hasonló embereknek van bejárása. Még az a japán szereplő is megtévesztő, aki a leginkább megjelenik a történetben. Marionak hívják, ami ugyan egy általános japán férfinév, mégis, mivel előbb hallunk róla, mielőtt megjelenne, inkább külföldinek képzeljük. Ahogy Tokió csak töredékesen jelenik meg a filmben, a japán szereplők is jobbára csak háttérben tűnnek fel, a történet részévé nem válnak.

## Nyelvhasználat

Általánosságban elmondható, hogy a japán nyelv nem a legszélesebb körben beszélt idegen nyelv, és a japánok sem beszélnek idegen nyelvet. A japánok és nem japánok közötti kapcsolattartás elengedhetetlen része a közös nyelv megtalálása. A nyelvi problémát leginkább a *Lost in Translation* domborítja ki, ahol nemcsak az átlagemberek, de még a tolmácsok sem tudnak angolul. Bár ahogy a *The Philadelphia Inquirer* kritikusa megjegyzi, a japánok legalább megpróbálnak más nyelven beszélni, míg fordítva ez nem igaz.<sup>30</sup> Bob ugyanolyan elveszett a forgatáson, mint a futógépen, ami csak japán instrukciókat ad, és

<sup>29</sup> Carax, *Tókyó wo toru – kurikaeshi hibiku "no" no koe*, *Nihon Keizai Sinbun*, 2007. december 29, reggeli kiadás, 26. o. (Saját fordítás)

<sup>30</sup> Carrie Rickey, *A tender, sincere Bill Murray In Sofia Coppola's "Lost in Translation," he finds his role of a lifetime*, *The Philadelphia Inquirer*, 2003. szeptember 19., [http://articles.philly.com/2003-09-19/entertainment/25457266\\_1\\_travelogue-charlotte-tokyo](http://articles.philly.com/2003-09-19/entertainment/25457266_1_travelogue-charlotte-tokyo) (Megtekintve: 2011. október 8.)

mint a szaunában, ahol két német férfi beszédét hallja.<sup>31</sup> Hasonló a szituáció a kórházban, ahol a recepciós japánul magyarázza el a kórházi rendszert, majd egy japán úrlapot is átnyújt kitöltésre. Ugyanígy nem érti Bob az öregember (japán nyelvű) beszélgetésre vágyó próbálkozását sem, ami azt is mutatja, hogy a legtöbben nemcsak beszélni nem tudnak más nyelvet, de a nonverbális kommunikációjuk is korlátozott, ami nyilván összefügg. A filmkészítők éppen ezért a japán szövegeket felirat nélkül mutatják, ezzel a közönséget is hasonlóan elveszett helyzetbe sodorva, mint a film nem japán szereplőit. Ez a nyelvi felállás nagyban hozzájárul ahhoz, hogy a filmet Japánban nem övezi az a lelkesedés, mint máshol. A japán nézők esetében pont fordított a helyzet, ők jól értik a japán beszédet, így a megértés hiányát alapul vevő szituációk érthetatlenné válnak, és elveszítik humoros élüket.

*A Map of the Sounds of Tokyo* átmenetet képez, ahol ugyan van nem japán szereplő, a japán nyelvet nem zárja ki. A spanyol férfi beszél japánul is, angolul is, de mindkettőt erősen töri. A lány is beszél angolul, ami inkább a bérnyelvihoz illik, semmint a halpiac rakodómunkásáéhoz. Kettőjük beszélgetése oda-vissza kapcsol a két nyelv között, azonban ezek a nyelvi váltások teljesen indokolatlanok, és az amúgy is tankönyvszerű mondatokat teszik még inkább primitívvé.

*A Lost in Translation*nel éppen ellenkező helyzetet találunk az *Enter the Void* esetében, ami teljes mértékben kizárja a japán nyelvet. Ahogy a szereplők kívül állnak a (japán) társadalmon, úgy vonják ki magukat a környezetük nyelvi világából. Bár elvétve hallani egy-két japán szót, ez azt a módszert támasztja alá, amit a film képi világa is követ, Tokió megjelenítése vizuálisan is, nyelvtanilag is mindössze egy mellékes háttér, de nem befolyásoló tényező az eseményekben.

*A Tokyo!* szintén kívül esik a nyelvi kérdésen. Az első és a harmadik epizódban nem szerepelnek külföldiek, így a nyelvi megértés nem része a történeteknek. A középső epizódban megjelenő csatornalény egy teljesen érthetetlen nyelvet beszél, amit a világon csak hárman beszélnek. Egy francia ügyvéd személyében, aki beszéli a csatornalény nyelvét, megérkezik a megoldás a nyelvi problémára, azonban a szituáció abszurditása miatt a nyelvi kérdés itt nem japán specifikus, azaz nem a japán nyelv ismerete vagy ismeretének hiányára korlátozódik. Ebben az epizódban látható azonban néhány nyelvi játék, úgy mint a címadó „szar” karakterének megjelenése a neonreklámok között (糞), vagy a szójátékra építő rendszeresen visszatérő hírek emblémája. Ez a szójáték a „felhő” (雲) és a „pók” (蜘蛛) azonos kiejtésén alapul, mindkettőt *kumonak* ejtik. A hírek háttérében a „felhő” írásjegye jelenik meg, miközben egy pók emblémája látható a képernyőn.

<sup>31</sup> Liu Jiao, *Amerikadzsín kara mita gendai Tokió (Tokió, ahogy egy modern amerikai látta)*, *Hjógen Bunka Kenkjú*, Vol. 7, 2011, 68. o.

## Utóhang

Hat nem japán rendező négy filmjén keresztül tekintettük át, hogy hogyan jelenik meg a modern Tokió az utóbbi évek nem japán filmművészetben. Mint láthattuk, Tokió szerepe eltérő volt az alkotásokban mind vizuális megjelenésében, mind a filmen belül betöltött szerepe, mind a szereplőkhöz való viszonya révén. A külföldi filmkészítők mind sajátos megközelítésben viszonyultak ehhez a sokszínű városhoz. Láthattuk, hogy volt, aki iróniába csomagolt szeretettel szólt a városról, és volt, aki a film elidegenítő háttereként használta Tokió lüktető életét. Bár ugyanarról a városról volt szó, a négy filmben eltérő arculatú várost láthattunk. A sok fajta megközelítés ellenére Tokió nemcsak a gazdasági és kulturális élet egyik központja, hanem mostanra a filmkészítés egy meghatározó toposza is.

A filmekben voltak visszatérő közös stílusjegyek, amelyek a 2000-es évek Tokiójának jellegzetességeit kihangsúlyozták. Ide tartozik a Tokió-torony, ami mostanra háttérbe szorul egy jelenleg épülő majdnem kétszer olyan magas toronnyal, a Tokyo Sky Tree-vel<sup>32</sup> szemben. Minden bizonnyal a jövő filmjeinek jellegzetes Tokió-hangulatát már ez az új létesítmény adja, és búcsút vehetünk a piros fényben úszó Eiffel-torony formájú Tokió-toronytól.

Ahogy a Tokió-torony várhatóan eltűnik a mozivásznonról, úgy tűnik el a harány és fényárban úszó belváros is. A 2011. márciusi földrengés után a város megváltozott, a szolidaritás és az energiahiány miatt sötétebb és visszafogottabb lett. Bár fél évvel a katasztrófa után a japán kormány hivatalosan véget vetett a takarékosági kampánynak, a város mégsem állt vissza teljesen a korábbi állapotra. Így Tokió, amit a négy filmben láttunk, már nem a jelenkort tükrözi, hanem a történelmi múltba veszett város képét mutatja.

Azt csak a jövőben tudjuk meg, hogy a Tokió visszatér-e a filmben látott városképhez, és hogy a jelenlegi visszafogottság átmeneti állapot-e. Érdekes lesz látni továbbá, hogy az elkövetkezendő Tokióban játszódó filmek hogyan mutatják be a földrengés utáni Tokiót.

---

<sup>32</sup> A 634 méter magas Tokyo Sky Tree külső konstrukciója a tervek szerint a 2011. márciusi földrengés után pár nappal fejeződött be. Az új torony átvette a 333 méter magas Tokió-toronytól több tévécsatorna sugárzását. A Tokyo Sky Tree két kilátója 2012 tavaszán fog megnyílni.

## Függelék

### ***Lost in Translation***

ロスト・イン・トランスレーション

Bemutató: 2003

Forgatókönyv, rendező: Sofia Coppola

Operatőr: Lance Acord

Vágó: Sarah Flack

Szereplők:

Bob Harris – Bill Murray

Charlotte – Scarlett Johansson

John – Giovanni Ribisi

Kelly – Anna Faris

Ms. Kawasaki – Takesita Akiko

A reklámfilm rendezője – Diamond Yukai

Fényképész – Naka Tecuró

Talkshow házigazdája – Fudzsi Takasi



MOVIEWALLPAPERS.NET

## **Tokyo!**

Bemutató: 2008

### *Interior Design*

Forgatókönyv, rendező: Michel Gondry  
Gabrielle Bell Cecil and Jordan in New York című regénye alapján  
Operatőr: Inomoto Maszami

#### Szereplők:

Hiroko – Fudzsitani Ajako

Akira – Kasze Ryó

Akemi – Itó Ajumi

Hirosi – Ómori Nao



### *Merde*

Forgatókönyv, rendező: Leos Carax  
Operatőr: Caroline Champetier  
Vágó: Nelly Quettier

#### Szereplők:

Merde – Denis Lavant

Voland – Jean-François Balmer

Ügyvéd – Isibashi Rendszi

Ügyész – Kitami Tosijuki

Börtönigazgató – Simada Kjúszaku

Tévé bemondónő – Takehana Azusza

Tévé bemondó – Kaoda Kaohiko

Bíró – Kodama Kendzsi



### *Shaking Tokyo*

Forgatókönyv, rendező: Joon-ho Bong  
Operatőr: Fukumoto Dzsun

#### Szereplők:

A férfi – Kagava Terujuki

A pizzafutár lány – Aoi Jú

A pizzéria tulajdonosa – Takenaka Naoto



## **Map of the Sounds of Tokyo (Mapa de los Sonidos de Tokio)**

ナイト・トーキョー・デイ (Night Tokyo Day)

Bemutató: 2009

Forgatókönyv, rendező: Isabel Coixet

Operatőr: Jean-Claude Larrieu

Vágó: Irene Blecua

### Szereplők

Rjú – Kikucsi Rinko

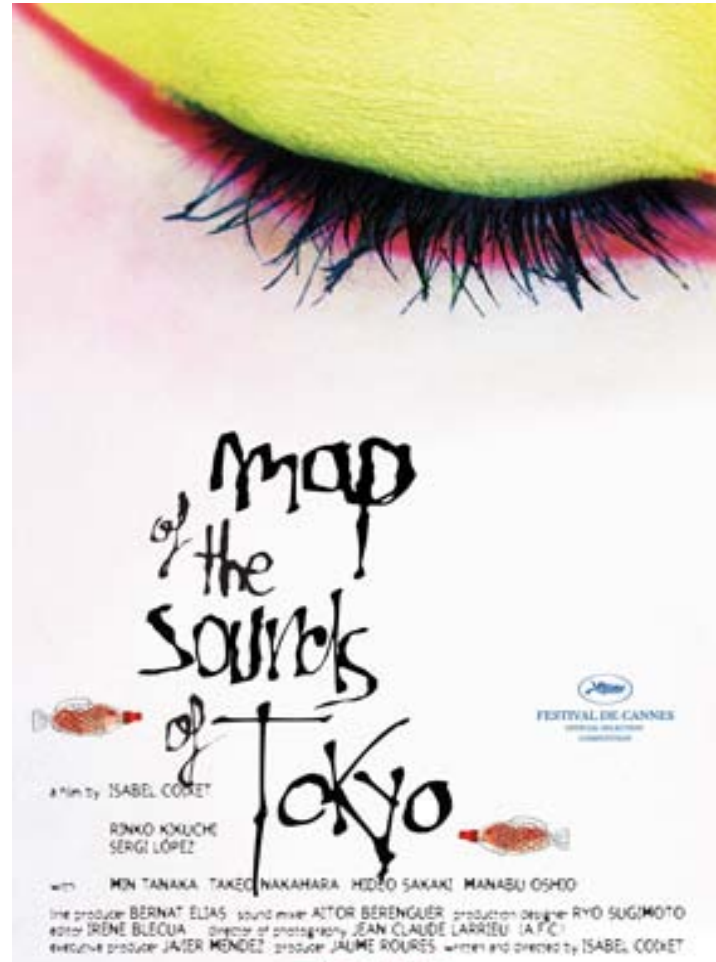
David – Sergi López

Narrátor – Tanaka Min

Josi – Osio Manabu

Nagara – Nakahara Takeo

Isida – Szakaki Hideo



## **Enter the Void**

エンター・ザ・ボイド

Bemutató: 2009

Író: Gaspar Noé, Lucile Hadzihalilovic

Rendező: Gaspar Noé

Operatőr: Benoît Debie

Vágó: Marc Boucrot, Gaspar Noé, Jérôme Pesnel

### Szereplők

Oscar – Nathaniel Brown

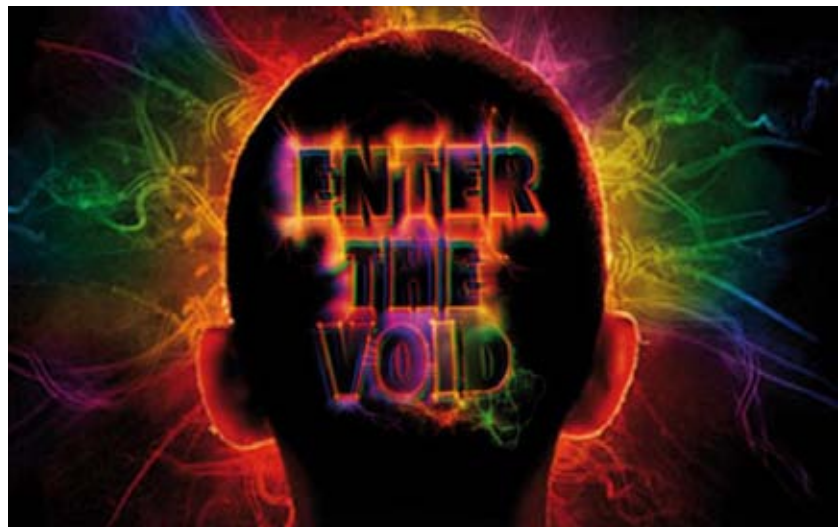
Linda – Paz de la Huerta

Alex – Cyril Roy

Victor – Olly Alexander

Mario – Tanno Maszato

Bruno – Ed Spea



## Bibliográfia

Allen, Gerg, *Interviewing Sofia Coppola about Lost in Translation*, 2003. augusztus 31. [http://greg.org/archive/2003/08/31/interviewing\\_sofia\\_coppola\\_about\\_lost\\_in\\_translation.html](http://greg.org/archive/2003/08/31/interviewing_sofia_coppola_about_lost_in_translation.html) (Megtekintve: 2011. október 8.)

Aojama Minami, *Gaikokudzsin ga mita Tokió (Tokió, ahogy a külföldiek látják), Tokiódzsin*, 2004. május: 84-89. o.

Bradshaw, Peter, *Enter the Void*, *The Guardian*, 2010. szeptember 23. <http://www.guardian.co.uk/film/2010/sep/23/enter-the-void-review> (Megtekintve: 2011. október 8.)

Carax, *Tokió wo toru – kurikaeshi hibiku "no" no koe (Carax, Tokiót filmezve – az ismétlődve zengő „nem”)*, *Nihon Keizai Sinbun*, 2007. december 29, reggeli kiadás, 26. o.

(Editorial), *A call for death penalty debate*, *Japan Times*, 2010/7/31 <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/ed20100731a1.html>

Frosty, *Bong Joon-ho Exclusive Interview – TOKYO!*, *Collider.com*, 2009. március 18. <http://collider.com/entertainment/news/article.asp?aid=11293&tcid=1> (Megtekintve: 2011. október 8.)

Josida Súicsi, *Eiga "Lost in Translation" no Tokyo, „igokocsi no joi” hoteru de szacuei szareta, Nihondzsin ni va csotto „igokocsi no varui” eiga (A Lost in Translation Tokiója: egy „kellemes” hotelben forgatott, a japánoknak egy kicsit „kellemetlen” film)*, *Tokiódzsin*, 2004. Május: 90-91

Kenneth Turan, *Bill at his Best*, *Los Angeles Times*, 2003. szeptember 12. <http://articles.latimes.com/2003/sep/12/entertainment/et-turan12> (Megtekintve: 2011. október 8.)

Lewis, Dana, Smith, John, Koizumi Dzsunko, *Hariwuddo wa Nihon ni mucsú! (Hollywood belezúgott Japánba!)*, *Newsweek (Japán kiadás)*, 2004. március 3.: 18-23

Liu Jiao, *Amerikadzsin kara mita gendai Tokió (Tokió, ahogy egy modern amerikai látta)*, *Hjógen Bunka Kenkjú*, Vol. 7, 2011: 51-68

*Lost in Translation* (riport gyűjtemény), *Kinema Dzsunpó*, 2004. május: 55-60

Macutani Minoru, *Shedding light on death penalty*, *Japan Times*, 2010. augusztus 28. <http://search.japantimes.co.jp/cgi-bin/nn20100828a3.html>

Okamura Rjó, *Kikucsi Rinko* (interjú), *Kinema Dzsunpó*, 2010. szeptember, Vol. 2: 78-79

Reider, Noriko, *Transformation of the Oni*, *Asian Folklore Studies*, 2003, Vol. 62: 133-157

Rickey, Carrie, *A tender, sincere Bill Murray In Sofia Coppola's "Lost in Translation", he finds his role of a lifetime*, *The Philadelphia Inquirer*, 2003. szeptember 19., [http://articles.philly.com/2003-09-19/entertainment/25457266\\_1\\_travelogue-charlotte-tokyo](http://articles.philly.com/2003-09-19/entertainment/25457266_1_travelogue-charlotte-tokyo) (Megtekintve: 2011. október 8.)

Russell, Catherine, *Tokyo, the movie*. *Japan Forum*, 2002, Vol 14, No. 2: 211-224. o.

Schenking, J. Charles, *1923 Tokyo as a Devasted War and Occupation Zone: The Catastrophe One Confronted on Post Earthquake Japan*. *Japanese Studies*, 2009 Május, Vol. 29, No. 1: 111-129. o.

Siota Tokitosi, *Gaspar Noé* (interjú), *Kinema Dzsunpó*, 2010. május, Vol. 2: 68-71

Sisso, *Elveszett jelentés, Mancs*  
<http://port.hu/article/7298> (Megtekintve 2011. október 8.)

Vágvölgyi B. András, *Japánóra*, *Filmvilág*, 2004/03, 57. o.  
[http://filmvilag.hu/xereses\\_frame.php?cikk\\_id=1861](http://filmvilag.hu/xereses_frame.php?cikk_id=1861)  
(Megtekintve: 2011. szeptember 20.)

## Felhasznált filmek

*Enter the Void* (MPI Home Video – Megjelenés dátuma: 2011.01.25.)

*Lost in Translation* (Momentum Pictures – Megjelenés dátuma: 2004. 06.24.)

*Map of the Sounds of Tokyo* (MPI Home Video – Megjelenés dátuma: 2010.12.21.)

*Tokyo!* (Optimum Home Releasing – Megjelenés dátuma: 2009.05.25.)

## Farkas György

### *Az üresség kapuja?*

#### *Gaspar Noé: Enter the Void c. filmjének posztkolonialista olvasata*

*Gaspar Noé 2009-es filmje, az Enter the Void kapcsán sorra olyan értékelések láttak napvilágot, melyek egy újabb provokációról, vizuális határfeszítésről, legfeljebb a drogos szubkultúráról és a buddhizmusról folytattak eszmefuttatásokat.*

*A vizualitással való kísérletezés elismerése mellett, és anélkül, hogy bármiféle gazdag rejtett tartalmat próbálnék az alkotásnak tulajdonítani, szükségesnek érzem annak bemutatását, hogy a film rendelkezik egy „másik” olvasattal is, melynek felfejtéséhez csupán némely posztmodern elmélet használatára van szükségünk, és amely olvasat végül is nem áll túlságosan messze megszokott „nyugatiságunktól”.*

Sajátságos szerkezetet épít fel Noé a mindvégig a főszereplő szemszögéből fényképezett vizuális anyagból. Ez a sajátos alakzat leginkább a hevenyészett véletlenszerűségben egymásra rakódott palarétegekhez hasonlít.

Előhangként egy typo-motion-graphic főcímet kapunk, melynek vizuális erőszakossága olyan érzést kelt, mintha Kitano szembe szúrt evőpálcáit Norman Bates kaparintotta volna a kezébe, és egy diszkólámpával felszerelt sötét-kamrában játszadonna velem. Az egyes szám első személy vagy harmadik személy öszmosódása itt veszi kezdetét.

A bevezetés – mintegy bevezetés a bevezetés művészetébe – 28 perc alatt nem csak az összes szereplőt mutatja be tökéletesen (félelmek, emlékek, megköötöttségek), de a sztori teljes kigöngyölítését is elvégzi. Amivel mégsem ér végére a történetnek, hiszen egy „réteggel feljebb” ugyanebből a történetből egy újabb értelmezés, újabb „látás” kerekedik.

A főszereplő Oscar, Tokióban sodortatja magát az élettel. Egyszerűen és viszonylag gyorsan nem csak drogfüggő, de drogdíler is lesz. Mindezt azzal a magabiztos tudattal, hogy se nem drogos, se nem díler. Az ő esetében ugyanis csupán a cél szentesíti az eszközt, vagyis ez lesz a megoldás arra, hogy a húgának kifizesse a repülőjegyet, amivel Tokióba jöhet, hogy végre ismét együtt legyenek.

Persze mindez egyszerűen fedőtörténet, a szó szoros értelmében fabula! Noé megfelelő ritmusban engedi hömpölyögni a történetet, miközben időnként értelmezési mérföldköveket helyez el, mint habok közül előmeredő sziklák.

Az egyik ilyen mérföldkő a tibeti buddhizmus. Bár a rendező nyilatkozataiban kifejezte elhatárolódását mindenféle vallási hiedelemtől, legalábbis a támogatás, propagálás szintjén, mivel mindegyiket egyformán egy előző társadalmi berendezkedésből itt maradt szemfényvesztésnek tartja, mégis letagadhatatlan a buddhista szellemiség hatása. Ezt egyszerűen be lehetne tudni annak az érdeklődésnek, amit egyrészt a halál utáni élet<sup>1</sup>, másrészt a reinkarnáció lehetősége, vagy amit mi itt „nyugaton” annak gondolunk, kiválthat.

Hogy a buddhista szellemiség még sem merül ki csupán pusztán fantáziálgatásban, arra több érvet is találunk a teljes film szövedékében. Az első a tibeti halottaskönyv megjelenése és szerepe a történetben. A könyvet Alex – a mérsékelt drogós, életművész, festő, a filmben megjelenő karakterek közül a szálakat leginkább gubancoló – adja kölcsön Oscarnak. Következő találkozásukkor, mintegy kedvcsináló trailerként Alex egy „gyorstalpaló” előadást tart Oscarnak a köztes létről és a reinkarnációról csupán pár perccel annak meglepő fordulatként bekövetkező halála előtt.

Természetesen a gyorstalpaló nekünk is szól, ismét belekeverve minket is a történetbe. A tudás megszerzése után már is következhet a tapasztalás. Hiszen a film 29. percétől a második réteg veszi kezdetét, ahol Oscar már a testén kívülről, szellemi lényként szemtanúja az eseményeknek és egyben eszköze (vetítője?) az eseményen kívüli vizuális egységeknek.

Ebben a tapasztalati részben a vizuális megjelenítés teljes mértékben a buddhista gondolkodásra épít. A testet elhagyott lélek a halál színhelye, az életben „hátramaradott” szerettek és közeli szereplők további cselekedetei és a megélt élet emlékei között szárnyal csendesen. Az egyes helyek és emlékek között mintegy átjárókként használva fel minden olyan tárgyat, amelyben fény vagy tűz lobog, vagy annak emléke él.<sup>2</sup>

Fontos utalás a film gondolati keretrendszerére – bár ez nem kizárólagosan a buddhizmusra érvényes – a sztriptíz bár homlokzatán megjelenő fényreklám, melyen három kulcskifejezés található: szex, pénz, hatalom.<sup>3</sup>

Ha alaposan megvizsgáljuk, azt találjuk, hogy minden olyan dolog, cselekvés, vágy, ami a buddhizmus esetében, mint a földi léthez kötő erőként – a kereszténységben pedig bűnként – jelenik meg, ebből a három idoból táplálkozik!

A buddhista szellemiség egyik központi eleme a reinkarnáció, amely lényeges tovább vezető nyomunk az értelmezés legfontosabb területére. Ugyanis a reinkarnációról szólva a film NEM a buddhista, vagy bármely más keleti vallásban megtalálható reinkarnáció elmélet szerint beszél az újjászületésről és az élet körforgásáról, hanem annak nyugati értelmezése szerint, mely értelmezés

<sup>1</sup> Lásd R.A. MOODY híres-hírhedt könyvét!

<sup>2</sup> Urna, hamutál, lámpák, gázégő, makett vulkán, tüzet ábrázoló festmény, stb.

<sup>3</sup> Sex, money, power (szex, pénz, hatalom)

egészen másról beszél, és egészen máshová helyezi a hangsúlyt.

A modern nyugati társadalomban egyre komolyabb tabuvá vált a halál ténye. A halállal való szembenézésre számos stratégiát kidolgoztunk, például, hogy megszépítjük a halál tényét – hosszú álom; vagy adott esetben akár megváltásnak is beállítjuk – neki jobb így, ott már nincs szenvedés. A „legbarátosabb” változathoz azonban a buddhizmus adta a muníciót a reinkarnáció tanának szélesebb körben történő elterjesztésével.

A keleti vallásokban a reinkarnáció a folytonos újjászületés kényszere, ami alól nem tud menekülni az átlagos halandó. Éli az életét, bűnöket<sup>4</sup> követ el, amik a következő születése és élete szempontjából igen fontos meghatározó tényezők lesznek. A domináns vágyak alakítják ugyanis, hogy a következő születése milyen létformában történik, és ha emberként születik újra, akkor milyen társadalmi kasztban látja meg újra a világot. Ahhoz, hogy az ember megszabadulhasson ebből a kényszerűségből, fel kell ébrednie, mint Buddhának.<sup>5</sup> Így egyre inkább el tudja kerülni azokat a vágyakat, amik rossz következményekkel járnának a következő életére nézve, és néhány újjászületés után már ki tud törni az újjászületések körforgásából és a nirvánába juthat.

Összefoglalva, egy buddhistának a reinkarnáció nem más, mint egy rossz kényszerűség, amitől minden erejével próbál szabadulni. Ehhez képest a reinkarnáció a nyugati világban, mint egy lehetőség jelenik meg: ha ebben az életemben el is rontottam dolgokat, bűnöket követtem el, a vágyaimnak éltem, semmi baj, hiszen a következő életemben majd „jóváteszem” ezeket a hibákat. Nincs következménye a tetteimnek, hiszen van következő lehetőség. Mint a videojátékokban: ha elrontottad, semmi baj, van másik életed!

Ez a másféleképpen értelmezett reinkarnáció vezet el minket ahhoz a kérdéshez, ami valójában az értelmezésünk centrumát is meghatározza rögtön: a Kelet, az Kelet?

A szöveg eddigi részében már többször előkerült a nyugati értelmezés, nyugati szemléletmód, illetve jelző. Történt ez némi cinkos hallgatással vegyítve, ami akár az egyetértést is jelenthetné, a kelet-nyugat világfelosztás csupán ideológiákban létező virtuális világrészeinek valóságként történő elfogadását.

Azonban ez a fajta szembeállítás teremti meg Noé filmjének azon értelmezési terét, ami teljesen új dimenziók felé nyitja meg az egyébként valóban eléggé egyszerűre, sőt szentimentálisra sikeredett történetet.

---

<sup>4</sup> Fontos szempont, hogy nem csak a bűnnek minősített, de minden más cselekvésnek is van következménye a következő élet milyensége szempontjából! Tehát ebben az esetben nem érvényes a katolikus jócselekedet-bűn mérlegelési elv!

<sup>5</sup> Sziddharta herceg „pálfordulása” utáni nevének jelentése is ez: „felébredt”.

Azt, hogy a „kelet”<sup>6</sup> mint olyan, nem más, mint a „nyugat”<sup>7</sup> konstrukciója, Edward W. SAID 1977-ben *Orientalism*<sup>8</sup> címen megjelent munkája óta legalábbis nem leplezhetjük tovább. Azonban nem csak megalkotta a nyugat a keleti világot, de ezáltal határozta meg saját magát is! Vagyis a nyugati az, ami nem egyenlő a keletivel, értsd ez alatt, a keleti fogalma alá sorolt tulajdonságokat nem birtokló világot, kultúrát.

Így a kelet világa a mássággal együtt megszerezte a zavaros, rendezetlen, ösztönös, és mindezek együttes eredményeképpen az alacsonyabb rendű jelzőt is. Ha alaposan megfigyeljük ezt a konstrukciót, nem kerülheti el a figyelmünket az a tény, miszerint az alapvetően férfiközpontú nyugati gondolkodás a saját hatalmi hierarchiájának felépítését exportálta a keleti világ meghatározásához.

Így jöhettek létre azok a diskurzusok, amelyekben lényegileg háromféle csoportba sorolhatóak be a keleti emberek: állat, gyermek, nő. Minden olyan kontextus esetén, amikor az agresszió eszközét „kellett” alkalmaznia a nyugatnak, akkor a keleti (tömeg) az állat kategóriába esett, így még lelkiismeret furdalásra sem volt szükség a pusztán gazdasági előnyök megszerzése érdekében végzett mészárlások alkalmával.<sup>9</sup> Minden olyan esetben, amikor az alacsonyabb rendűség a tudatlanság, civilizálatlanság, stb. fogalmaiból táplálkozik, könnyen folyamodhatott a gyermek kategória használatához, hiszen így egyértelműen pozitív, jótévő, atyai szerepben határozhatta meg viselkedését, ezáltal a látszólag negatív tettek is a „másik érdekében szükségszerűen meghozott nehéz, de célravezető lépésnek” minősültek.

Végezetül a legkellemesebb kategória természetesen a nő volt, az a keleti nő, akivel szemben nem voltak érvényesek a nyugati szabályrendszerek, ráadásul mássága ez esetben még egyfajta egzotikussággal is párosult. Azt sem fejthetjük ki továbbá, hogy a „mesés kelet” ismét csak a gyermeki szférákba utalja a keleti világot, ami nem is olyan furcsa, ha csak a viktoriánus Anglia gyermekközpontú, fantáziavilág-alkotó és erotizáló *orientációjára* gondolunk.

Mindezek a szempontok megtalálhatóak Noé anyagában is, ha nem is a nyers felszínen, de kontextuális erőterét meghatározó módon, nyilvánvalóan.

<sup>6</sup> Kelet alatt értve a világnak azon részeit, amit a „nyugati” civilizáció oriens világnak nevez. (lásd még a következő jegyzetet!)

<sup>7</sup> Nyugat, vagyis az occidens világ, kultúra, aminek fő meghatározó tulajdonsága, hogy ellentéte az általa megalkotott „keleti” világnak, kultúrának!

<sup>8</sup> Edward W. SAID, *Orientalism*, London, Penguin, 1977 (magyar fordítás: Edward W. SAID, *Orientalizmus* Bp., Európa, 2000)

<sup>9</sup> Az arctalan tömeg érzése a keleti embercsoportokkal szemben számos beszámolóban jelenik meg ismételten. (Vö.: SAID id. mű)

Az első és alapvetően meghatározó szempont, maga a történet tere, amit elsőre talán úgy határoznánk meg, hogy nem más mint Tokió. Azonban Foucault a térre vonatkozó következő alapfeltevései - melyeket két legjelentősebb archeológiai munkájában fogalmazott meg<sup>10</sup> - mentén haladva már egészen mást kell, hogy gondoljunk erről:

1.) a tér a diskurzus által formálódik;

2.) a térben jelenlévők maguk is a diskurzus részeseivé válnak, azáltal lesznek meghatározva, mint létezők;

Ez teljes mértékben megalapozza a történet színhelyére, terére vonatkozó értelmezést.

Ennek központi objektuma az a makett, melyet Alex japán lakótársa építget a közösen használt lakásban. A makett egy virtuális Tokiót ábrázol, amiről viszont a történet szereplői úgy gondolják, hogy benne élnek. Ez a nem létező Tokió, nem csak a történet valós színtere, de egyben a kolonializáló nyugati ember által konstruált, hatalmi viszonyokat is magába záró fikcionális tér.

Egyetlen ellenvetés merülhet fel ezzel szemben – de az is csak egy mondat erejéig – miszerint a makettet nem Alex, vagy bármelyik másik nem japán szereplő építi, hanem pontosan Alex japán lakótársa – aki vélhetően a lakásnak is tulajdonosa, de legalábbis főbérője.

A tényeket tekintve ez igaz, azonban a szereplők karakterelemzése pontosan alátámasztja, hogy ez is csak a látszatot próbálja fenntartani. Amikor Oscar először találkozik a makettal, annak készítésének folyamatával, azt Alex mutatja be neki, mintha Ő lenne az egésznek a kreatóra, vagyis nem csak az ötlet kiötlője, de az adott térnek megalkotója is. A jelenetben Alex és Oscar beszélget egymással, míg a japán férfi csak háttére ennek a beszélgetésnek, a diskurzusban nem vesz részt. Alex és Oscar állnak a jelenetben, míg a japán férfi a makett mellett ül. (stb.)

A maketten látható tér, maga a nyugat által konstruált keleti tér, amit a nyugati vágyálmok, sztereotípiák, kontextusból kiragadások alakítanak és építenek fel. Az Oscar halála utáni jelenetekben többször is azt tapasztaljuk, hogy a „valós” világ és a makett képe között mintegy „átjár” a kamera, vagyis a kettő összeolvadásának, egymásba folyásának létjogosultságát, valóságát próbálja leírni.

A filmben megjelenő karakterek által betöltött szerepek részletes vizsgálata további érveket szolgáltat a már eddig is körvonalazott elmélethez, olvasathoz.

<sup>10</sup> Michel FOUCAULT, *A tudás archeológiája; A szavak és a dolgok*

*Férfi szereplők*

**Oscar** – a film tulajdonképpeni főszereplője. Mivel a teljes történetet az Ő szemszögéből, majd pedig az Ő projekciója által láthatjuk, ezért fontos feltérképezni azokat az erőtereket, amelyek befolyásolják személyiségét és véleményalkotását.

Oscar életére és személyiségének alakulására egyértelműen rányomta a bélyegét – legalábbis a rendező szándéka ez volt – szüleinek horrorisztikus autóbalesete, melynek szemtanúja, nézője és szereplője volt egyszerre. Arra nézve, hogy ez a gyerekkori trauma milyen mértékben okozza a személyiségnek olyan irányú változását, ami aztán alkalmassá teszi a filmben láthatóhoz hasonló életutak kialakulását, egy széleskörű pszichiátriai kutatás adna egzakt választ. A film mindenestre azt sugallja – sőt, sulykolja – hogy alapvetően ott siklott ki a két testvér élete, valahol ott gyökerezik az a probléma, ami teret adott annak, hogy nem csak Oscar, de Linda is tulajdonképpen elfecsérelje az életét.

Oscar személyiségét meghatározó érzelmi terület, az apjához való viszonya. Oscar apját kétféle jelenetben láthatjuk: 1.) amikor a családdal együtt látjuk őt, teljesen érzelemmentesen jelenik meg, azt is mondhatnánk, hogy a gyerek Oscar szemén keresztül látjuk, ezért nem látunk belőle mást, mint amit már Freud is leírt az apafigurával kapcsolatban, Ő a törvény, a világot összetartó hatalom, erő. 2.) De megjelenik egy másik oldala is ennek a szobormód, idolszerű alaknak, ez pedig a szülők véletlenül és titokban meglesett szeretkezése alkalmával megnyilvánuló – a rendező ezt még ki is hangsúlyozza a szeretkezők pozíciójával – agresszív és egyértelműen állati.

Oscarnak az anyjához való viszonya ezzel szemben teljesen pozitív, bár már a kora gyerekkori jelenetek felvillantásában is megjelenik az anya irányába meglévő erőteljes vonzalom, amit először mintha akadályozni látszana a kistestvér megérkezése, majd ez lassan átalakul azáltal, hogy kialakul benne a kép, egyszer majd Ő veszi át az apa helyét, és akkor Ő lesz az, akinek vigyáznia kell a testvérére, tehát nem jelent akadályt a számára.

Ennek következtében testvérével életre szóló szövetséget kötnek, eszerint is viselkedik a későbbiekben is Oscar, ez lehet a motivációja is arra, hogy Lindát Tokióba hozza.

Oscar alapvetően kifelé magabiztos, azt a képet mutatja a környezetének, hogy teljesen tudatában van annak, amit tesz, Ő irányítja életét, kézben tart mindent. Ezzel szemben mi hamar megtudjuk, hogy bár életkora szerint felnőtt, személyiségfejlődésében elakadt korábban és még mindig az a gyermek, aki egyfelől lázad apja ellen, másfelől pedig azzal kell megbirkóznia, hogy nincs már lehetősége az apja kiiktatására, sőt, a magára hagyatottságot és a veszteséget is neki kell feldolgoznia. Vagyis kétszeresen vesztes helyzetből indul, arról nem is beszélve, hogy mindjárt a vágyott anyát is örökre nélkülöznie kell.

**Alex** – korábban már említettem, talán Alex az a figura, aki a leginkább gabalyítja a történet szálait, miközben úgy tűnik, Ő az, aki legkevésbé akar bármit is, azonkívül, hogy közelebb kerüljön Lindához. Egyszerre életművész, művész, az élet értelmét kereső elveszett lélek és egyszerű ember. Azokban a jelenetekben, amikor Oscart figyelmezteti életvitelének veszélyeire, illetve szembesíteni akarja tettei várhatóan végzetes következményeivel, Oscar szemében átveszi az apa szerepét, ezért rögtön teljes mértékű háritással fogadja ezeket a megnyilvánulásait. Ezért is figyelmezteti, hogy ne kezdjen a testvérével, hiszen ahhoz nincs „joga”.

Alex fontos szerepben jelenik meg a filmnek abban a jelenetében, amit a szerkesztés alapján Linda álmának foghatunk fel. Ezzel kapcsolatban csak annyi kétség merül fel, hogy az álom tartalma alapján inkább lehetne Oscar „álma”, mint Lindáé, vagyis itt olyan információkat kapunk, amik az egyértelmű olvasatot megakadályozzák, helyette csak feltételezéseket alakíthatunk ki, persze nem ez az egyetlen ilyen pillanata a filmnek.

Linda álmában Alex úgy jelenik meg, mint ha a köztes létben lévő lélek mellett azt a szerepet töltené be, amit annak idején azok a szerzetesek, akik a halott mellett felolvasták a tibeti halottaskönyvet, mint egy útmutatót, használati utasítást adva a még a földtől el nem szakadt léleknek, aki keresi a legjobb utat magának.

Így Alex is tanácsokat ad Oscarnak: Elégettek, mi? Keresd meg a hamvoidat! Emlékezz!

**Victor** – Oscar történetének fontos figurája, ha csak „véletlenül” is, hiszen Ő az, aki bosszúból feladja Oscart a rendőrségnek, és ezzel közvetetten a halálát okozza. Kettejük között a barátság és az üzleti kapcsolat furcsa keveréke alakul ki, azonban a film némely utalásából arra is következtethetünk, hogy Victor talán szeretett volna ennél „komolyabb” kapcsolatot kettejük között, és az igazi problémát nem is az jelentette, hogy Victor anyjának szeretője lett Oscar, hanem, hogy Oscart a nők érdeklik egyáltalán.

Victor apja ismét hozza azokat a hatalmi- és nemi struktúrákat, amiket az egész filmbeli, felépített világrendszer alapjának is tekinthetünk, ahogy saját fennálló világrendünk is ezeket vallja magáénak.

**Bruno** – Oscar történetének furcsa, de fontos szereplője. Homoszexualitása talán azt a gyerekkori állapotot tartotta fenn, amiben az egyneműek szoros összetartozása, összetartása adja a saját világ kereteit. Azzal, hogy kijelenti Oscarnak, hasonlítanak egymásra, van bennük valami közös, mintegy emlékezteti Oscart erre az állapotra, bejelenti egyfajta igényét Oscar „visszatérésére”.

**Mario** – Annak az információnak a hiányában, hogy a Mario egy átlagos japán férfinév, joggal gondolhatnánk, hogy egy olasz maffiózó arcról van szó, amikor még megjelenése előtt beszélnek róla. Azonban a megjelenésével sem változik szinte semmit szerepköre, hiszen pontosan azokat a viselkedési formákat hozza, ami egy már „kolonializálódott bennszülöttől” elvárható. Pontosán úgy bánik a nővel és úgy viselkedik a vetélytársnak, vagy legalábbis „probléma-ként” megjelenő férfi szereplővel (Oscar).

### *Női szereplők*

**Linda** – talán a legjellemzőbb az a kép, ahogyan megjelenik a tokiói repülőtéren, kezében a gyerekkorából megmaradt macival. Nem csak a maci maradt meg, de Linda is „megmaradt” a gyerek-én állapotában. Ezt később több jelenetben is alátámasztja viselkedésével. Próbálkozása, hogy Oscarral ketten élnek majd együtt a kis lakásban és Ő majd gondot visel a testvére, tulajdonképpen csak annyi ideig működik, mint egy gyermeki szerepjátékban. Alkalmatlan arra, hogy ezt a szerepet komolyan, a valóságban is betöltse. Néha még annak az érzése is elfog minket nézőként, hogy az emlékekben megjelenő gyermek Linda határozottabb, nagyobb akaraterővel rendelkező személyiség, mint a felnőtt Linda.

Jellemző a férfiakkal való kapcsolata is: Mario teljes mértékben csak kihasználja, és amikor már problémát jelent neki, szakít vele. Eközben Linda számára Mario a „komoly” kapcsolat, a felnőttségének bizonyítéka, aminek a vége merő kiábrándultság és egy abortusz. Innen egyértelmű visszamenekülés az Alexhez fordulása. Alex bizonyos mértékben egyfajta apakép Linda számára, még ha ezt nem is vallja be, sőt, a történet elején még Ő figyelmezteti Oscar-t, hogy Alex csak kihasználja őt, először drogost csinál belőle, majd buddhistát.

**Victor anyja** – a másik női szereplő, akinek tényleges szerepe van a dolgok alakulásában. Önállóságát tekintve viszont semmi jelentőset nem mondhatunk. Egy Oscarral közös családi vacsora során férje elmeséli találkozásuk történetét: amikor Victor apja Tokióba érkezett egy go-go bárban látta meg a nőt először, aki ott dolgozott, mint táncos. Összeismerkedtek, majd összeházasodtak. Az apa kommunikációjából ítélve azóta sem változott viselkedése, vagyis vélhetően „modern, nyitott házasságban” élnek, de legalábbis a férfit biztos megilleti egy kis szórakozás. Ami a nőt már nem, bár Victor anyja így gondolja, amikor elcsábítja Oscart és viszonyt kezd vele. Miután a titok kipattan, valószínűleg ismét a férfi által uralt cselekvési térbe korlátozódik élete, háztartásbeliként tengetheti napjait továbbra is.

## *Japánok („bennszülöttek”)*

A korábban már felvázolt értelmezésnek, valamint a filmben található világ szimbolikus felépítésének alátámasztására a legjobb példa a filmben bemutatott „bennszülöttek” megjelenítése, karaktereik ábrázolása.

A legtöbb jelenetben nem játszanak említésre méltó szerepet, inkább a miliőábrázoláshoz van rájuk szükség. Ilyen értelemben jelennek meg Alex lakótársai, vagy a sztriptíz bár alkalmazottjai is. A másik megközelítés, amikor valamilyen fajta hatalmi viszonyrendszerben jelennek meg a szereplők, ez már sokkal érdekesebb a számunkra, már csak a posztkolonialista megközelítés miatt is.

Az egyik ilyen fontos jelenet Oscar üzletelése Brunó lakásán. Brunó mellett egy félmeztelen japán férfi hever a kanapén teljes öntudatlanságban, amit még Brunó meg is tetéztet néhány szippantás kokainnal. Magyarán csupán annyit közöl, hogy szegény fiú egész éjjel anyuci után sírt.

A hatalmi viszonyok itt egyértelműek: Brunó az, aki az ellenőrzést és az irányítást is képviseli a másik felett, hiszen az nem képes a saját érdekeinek képviselésére.

A másik típusú jelenetek, ahol a japánok jelennek meg, mint a hatalom birtokosai. Ezekben a jelenetekben tökéletesen bemutatásra kerül, hogy milyen félelmek táplálják a posztkolonialista hatalmi struktúrák fenntartása iránti erőfeszítéseket.

Az első ilyen jelenet Oscar halála: a szórakozóhelyen, ahol Oscar találkozik Victorral, hogy kábítószerrel adjon el neki, hirtelen megjelennek a rendőrök. Oscar bemenekül a wc-be és próbálja eltüntetni a nála lévő tablettákat. Eközben kintről a rendőrök ordibálnak neki és ütik az ajtót. Oscar először arra próbál hivatkozni, hogy ő külföldi és értesítsék a követséget, majd szorult helyzetében azt kiabálja, hogy ne jöjjenek a közelébe, mert fegyver van nála. Válaszul néhány pillanattal később az ajtón keresztül lelövik.

Amennyiben egy hasonló jelenet, egy az Egyesült Államokban játszódó filmben zajlik le, teljesen elfogadhatónak látnánk a rendőröket fegyverrel fenyegető lelövését. Jelen esetben több alkalommal is negatív minősítést kap a japán rendőrség eljárása. Először Alex mondja el úgy a történetet, hogy a rendőrök egyszer csak lelőtték Oscart, utána pedig Linda kifakadásában hallhatjuk, hogy bár nem volt Oscarnál fegyver, lelőtték és senki nem tesz semmit, hogy hagyhatják ezt.

Összegezve, ha a hatalom olyanok kezébe kerül, akikről már korábban megállapítottuk, hogy nem képesek még a saját érdekeik képviselésére sem, akkor számolnunk kell a következményekkel. Ezt erősíti Oscar és Mario összetűzése is: amikor Mario rajtakapja Oscart azon, hogy a táncos lányoknak kínál drogot,

kitiltja a bárból. A helyzet hasonló: az a Mario, akinek „megengedte” Oscar, hogy a testvérével kapcsolatba kerüljön, most egyszerűen kidobja. Ilyenek ezek a „benszülöttek”, az ember jót tesz velük, majd a kezébe harapnak köszönet helyett.

Láthatjuk, hogy a film minden részletében tökéletesen megfelel azoknak a nyugat által konstruált szabályoknak és virtuális képeknek, amelyek alapvetően jellemzik a posztkolonialista diskurzust.

A geográfia helyszínt felváltja egy virtuálisan konstruált Tokió, ahol a gyarmatosító vágyak alapján egyszerűsödik le mind a térnek, mind a benne megvalósuló rendnek a részletei. Ebben a virtuális, bekebelezésre váró térben a térhez kapcsolódó helyiek szerepe nem is lehet más, mint díszletként és statisztaként hozzájárulni és megfelelni a teremtő képzelet által elvárt funkcióknak. Ha mégis hiba kerülne a rendszerbe és a megengedhetőnél több hatalom kerül át a másik oldalra, akkor sajnós kellemetlen következményekkel kell számolnia a virtuális teret meghódítani akaró felfedezőnek. Természetesen ezek az esetek csak még inkább megerősítik azt az alaptételt, miszerint a felfedező – nyugati ember – mindenképpen felsőbbrendű és ezért neki kell minden hatalommal rendelkeznie, hiszen pontosan tudja, hogy mikor mit kell kezdenie a hatalommal és kivel szemben kell azt használnia.

Ebben a struktúrában meghatározó szerepe csak egy férfinak, csak egy fehér férfinak lehet, mindenki más számára csak másodlagos, kiszolgáló szerep lehetséges. Legyen szó akár a saját testvérünkről, vagy a másik csoporthoz tartozó egyedekről. A két csoport között – gyarmatosítók és gyarmatosítottak – nem lehetséges semmilyen együttműködés, mivel alapvetően az egész rendszer arra épül, hogy az egyik csoport felsőbbrendűsége és hatalma által lesz a másik csoport alávetett és irányított. Így nincs lehetőség a két csoport tagjai közötti szerelmi viszonyra sem, mert ha az abban részt vevő egyedek nem is érzik annak eleve elvetélt voltát, amikor a pillanat bekövetkezik, legfeljebb művi vetélés útján kell véget vetni a kapcsolatnak. Amikor már megtörtént a baj, pontosan látszik, hogy mi a valóság és nem kápráztathatja el a szemét holmi szerelmi ábrándozás.

A film által bemutatott gondolati struktúrák nagymértékben táplálkoznak azokból a pszichés meghatározottságokból, melyek főleg Oscar és Linda személyiségét és fejlődésének alakulását jellemzik. Hogy ezek mennyire jelentősek, arra talán elegendő példa a Deleuze-Guattari alkotópáros által már 1972-ben az *Anti-Ödipusz* című korszakalkotó könyvükben megfogalmazottak.

<sup>11</sup> Deleuze-Guattari: *L'Anti-Oedipe*, Les Editions de Minuit, 1972 (Angol fordítás: Deleuze-Guattari: *Anti-Oedipus*, New York, Viking Press, 1977)

Koncepciójuk szerint az Ödipusz-komplexus a társadalom általános szintjén is működik, ami a tekintélyelv-gátlás erőtengely mentén kialakuló struktúrát eredményez. A vágy gépezetét az Ödipusz-komplexus által generált mechanizmusok blokkolják. Hiába Freud felfedezése, mivel az Ödipusz-komplexusban nem látta meg a társadalmi elnyomás ideológiai eszközét, így azt az egyén fejlődésének normális állomásának könyvelte el, ezzel segítve annak konzekvens elfojtását. Az eredmény: a pszichoterápiás intézményrendszer is a társadalmi elnyomóhatalom eszközévé vált, annak felszámolása helyett. Ahogy a vágy is társadalmi produktum, úgy nem létezik individuális képzelet sem, csak társadalmi.

A film fináléja, egy korábbi jelenetben elbeszélte vágykép „képzeletbeli megvalósulása”, amelyben egy love hotel szobáiban Oscar minden ismerőse – vagy úgy is fogalmazhatnánk, hogy a történet kulcsszereplői – kapcsolódnak a szexualitás gépezetének valamilyen INPUT nyílására.

A felvillanó jelenet-képeket Linda és Alex szeretkezése zárja. Az Oscar által „megfigyelt” jelenetben Oscar szellemi „jelenléte” által nem csak megfigyelő, de résztvevő, sőt az emlékképek síkjának bemosódása révén Oscar végül is saját anyjával szeretkezik. Ez utóbbival kapcsolatban meg kell említeni, hogy a rendező gondoskodott arról, hogy ne legyen egyértelmű, hogy az újjászületésként felfogható és bemutatott születés jelenetben végül is Linda, vagy Oscar édesanyja látható, hiszen a „csecsemő” homályos látása miatt, nem vehető ki az anya arca.

Az ödipális erőter ellenére működik, de ekkor már nem ez izgat minket, hanem a film „csattanója”, amikor is megjelenik a főcím „második” része: a „THE VOID” felirat. Ezzel mintegy beteljesítve azt a korábbi gondolatmenetet, amiben a reinkarnáció eredménye visszatérés ebbe a sivár világba, ahol újra kezdődnek szenvedéseink, míg csak fel nem ismerjük a világ valódi mibenlétét a virtuális, képzeletbeli, vágyaktól deformált maketten túl!

---

*Felhasznált irodalom:*

**Edward W. SAID**, *Orientalism*, London, Penguin, 1977 (magyar kiadás: Edward W. SAID, *Orientalizmus* Bp., Európa, 2000)

**Michel Foucault**, *L'Archeologie du Savoir*, Editions Gallimard, 1969 (magyar kiadás: Michel Foucault, *A tudás archeológiája*, Bp., Atlantisz 2001)

**Michel Foucault**, *Le Mots et les Choses*, Editions Gallimard, 1966 (magyar kiadás: Michel Foucault, *A szavak és a dolgok*, Bp., Osiris 2000)

**Gilles Deleuze – Felix Guattari**, *L'Anti-Oedipe*, Les Editions de Minuit, 1972 (Angol kiadás: Deleuze-Guattari, *Anti-Oedipus*, New York, Viking Press, 1977)

## Korčok Péter

### *Apropó, Tokyo!*

*Egy ambíciók nélküli fiatal lány egy kafkai fordulattal hasznossá teszi magát, a csatornalény amilyen rejtelmesen felbukkan, olyan titokzatosan távozik is, egy modern remete életét pedig gyökeresen megváltoztatja a szerelem. Tanulságos történetek, vicces, de nem komolytalan köntösben. Tokióban ilyenek is megtörténnek. Tudod, olyan nem mindig valószínű dolgok.*

A 2008-ban vászonra kerülő *Tokyo!* három rendező, Michel Gondry, Leos Carax és Joon-Ho Bong egy-egy kisfilmjéből áll össze. Három rendező egy városban három történettel. Egyik hozza magával, a másik merít s átír, a harmadik ott találja.

Gondry végzi a kezdőrúgást.

Az életben egyszer eljön az a pont, mikor fiatal felnőttként meg kell találni a szilárd talajt a gyermektegen táncoló lábak alatt. Michel Gondry (köszönöm a *Tekerd vissza haver-t*) *Interior Design* című filmjében egy fiatal pár érkezik Tokióba, az edwoodi mélységeket megcélzó Akira az álma után, Hiroko... nos, Hiroko a barátnő. Két új pici porszem a hatalmas városban. Régi ismerősük ideiglenes főhadiszállásként funkcionáló apró lakása egyre zsúfaltabbá válik, s míg párja hasztalan próbálja eladni magát apokaliptikus mutánsfilmjével, Hiroko egyik kudarcot a másik után éli át, nem talál munkát, se lakást, s úgy egyáltalán: haszontalannak érzi magát.

Gondry passzol Caraxnak.

Godzilla alszik, Tokióban minden ren... vagy mégsem? Jobb szeme tejfehér. Ő a félelmetes... Rozsdás szakálla örülten kunkorodik. Ő a rettegett... Csak stílusosan, csupa zöldben, piszkosan, mezítláb. Ő a mindezek ellenére mégis vonzó... Csatornalény.

Leos Carax hőse, a rendező udvari színésze, Denis Lavant (*A Pont-Neuf szerelmesei, Rossz vér*) által megformált címszereplő *Merde* (francia nyelvlecke: merde = szar) leginkább egy túlméretezett, cseppet sem bizalomkeltő anti-szociális ír manóhoz hasonlít, aki időnként a csatornából kimászva Tokió lakosait terrorizálja, értsd: virágokat és pénzt eszik, elvesz ezt-azt, mondjuk egy béna mankóját, s nyalogat ide-oda, mondjuk egy lány hónalját. A csatornában kószálva, egy szép sötét, nyirkos-bűzös napon háborús szemetet talál, és ha már gránát, akkor vértől vörös esernyők az egyetlen másik oldalán.

Bong lövi a gólt.

Joon-Ho Bong nevével akkor találkoztam először, mikor egy unalmas éjszakan bamba pofával nyomogattam a TV távirányítóját, s az egyik csatornán épp egy viziszörny randalírozott egy folyóparton. Király, gondoltam, a béna szörnyfilmeken jókat lehet nevetni. *Gazdatest*, húúú, már most rettegek, de csalódnom kellett. Kellemesen! Ugyanis Bong 2006-os filmje egy intelligens, humoros, vért és drámát sem nélkülöző szörnyfilmnek bizonyult, s mint azt később egy hipermarketből beszerzett, csokik és öngyújtók közé bevágott, kupac akciós koreai film közt megbúvó, 2003-as évjáratú *A halál jele* is bizonyította számomra, nem szerencsés véletlenről volt szó.

*A Shaking Tokyo* egy aranyos szerelmi történet. Adott a férfi, egy hikikomori, aki 10 éve nem lépett ki lakásából, s kerül bármiféle emberi kontaktust. Igen, a hikikomorik így működnek. Apja pénzén és egy telefonnal minden szükségességet el tud érni (leginkább pizzát), a szállítók szemébe pedig semmiképp nem nézünk. Nem, nem, nem nézünk. Nem, nem... hmm, az ott egy harisnyatartó? S adott a harisnyatartó tulajdonosa, a cuki, de komor pizzafutárlány, valamint a véletlen, egy jól időzített földrengés, melynek hatására a leányzó beajul az alaposan rendben tartott egyszemélyes birodalomba. Gombnyomásra ébred a lány (Bong sem áll két lábbal a realitás talaján), s kis hősnünknek a be nem kalkulált érzelmi dózis után ki kell mozdulnia a szabadba, ha újra találkozni szeretne a szívét megdobbantó szempárral.

Mi köti össze ezt a három történetet? Tokió? Talán szerencsésebb lenne így feltenni a kérdést: ha a cím egy bizonyos helyszínre utal, amely összeköti a történeteket, mennyire érzi magát a néző Japán fővárosában? A közeg – japán nyelvű hirdetőtáblák, az utcákat megtöltő lakosok – és a cím behatárolja számunkra a helyszínt, de nem kapunk Japán jellegzetességeiből. Megbújnak a jakuzák, nem sugdolóznak vihogva rövid szoknyájukban a diáklányok, nem rajzolnak serényen mangákat, senki sem lesz öngyilkos, mert kirúgták munkahelyéről. Gondry *Interior Design* című filmjének Gabrielle Bell bande dessinée-je, *Cecil és Jordan New Yorkban* volt az alapja (a forgatókönyv társszerzője maga a művésznő).

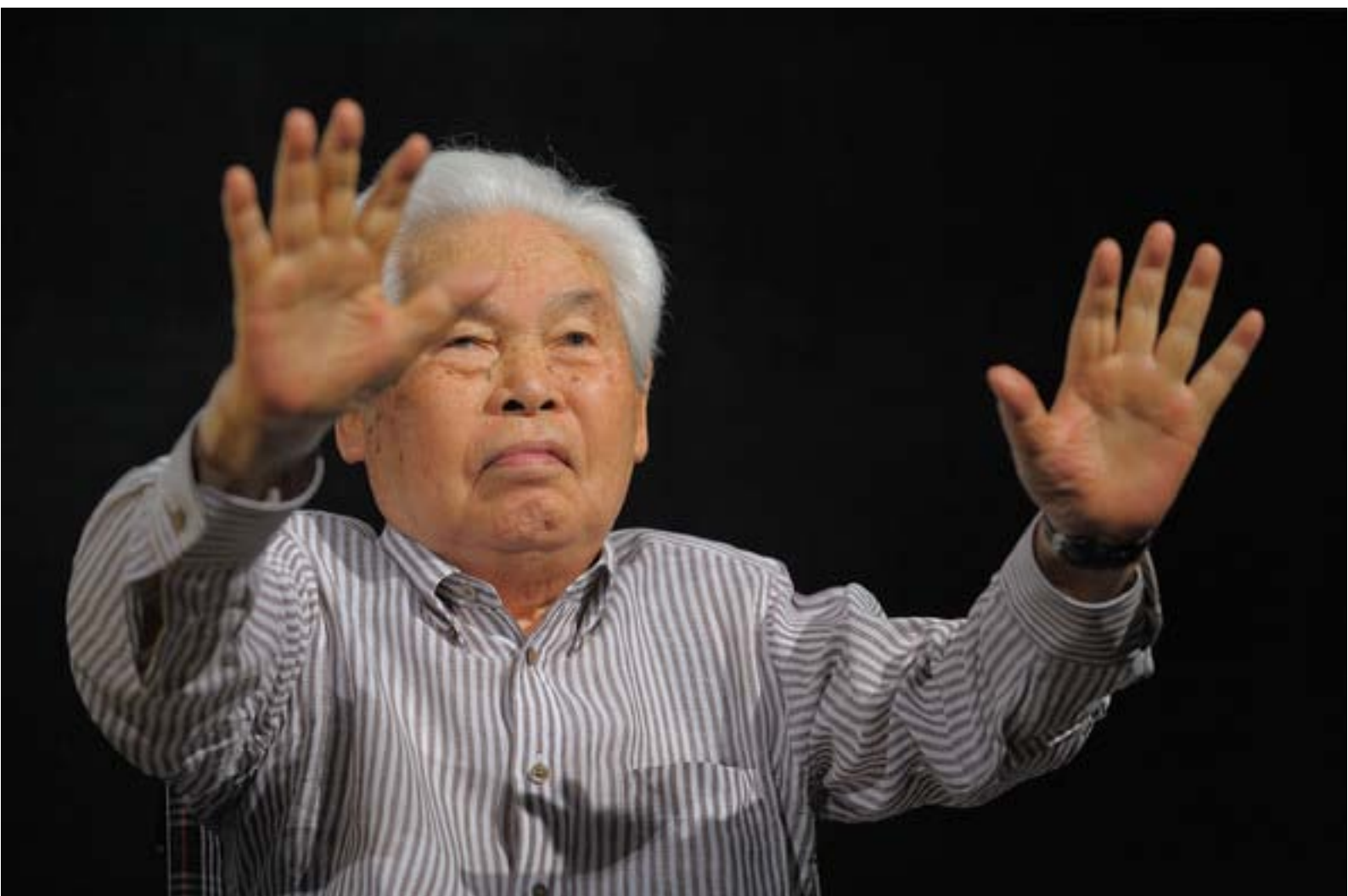
Nem, köszönöm, nem kérek szusit, hoztam otthonról rántott békalábat. Nem Tokió szüli a történetet, de működik ott is. Igazából a világ bármelyik nagyvárosában el lehetne mesélni. Merde búbja erősen kopasz, pár hajszállal mégis hajaz Godzillára. Godzilla volt már tomboló szörny, de hős is; a tüntetők két tábora Merde halálát, illetve szabadlábra helyezését követelik, a boltok polcai hemzsegnek a csatornalény akciófiguráitól. Godzilla is kiruccant New Yorkba, a film végén a felirat Merde egyesült államokbeli kalandját vetíti előre. Adjuk hozzá aláfestő hanghatásként a godzillaszerű ordítást, s már inkább Tokióban

vagyunk. Kimászhatott volna a csatornából Pesten vagy Londonban is, s a Merde vs. Budapest máshogy alakult volna, de Bong sztorija az, ami ott működik igazán, ahol, s nehezebben, ha máshol. Mert kit is választott ő főszereplőnek? Japán egy szociális problémájának díszpéldányát. A két francia rendező filmjeihez képest a különbség itt az, hogy egy lakásában csücsülő hikikomori mondjuk New Yorkban vagy Londonban egyedi eset lenne, Tokióban nem az (oké, oké, Merde, persze, de ő mindenhol egyedi eset lenne, csak mondjuk egy alkoholgőzös dublini éjszakában kevésbé tűnne fel, másrészt meg a fővárosban boldogulni próbáló fiatal sehol sem az). S ha most szavazni kéne, hogy vajon eme földkerekségen hol fogják először robotok szállítani a pizzát, akkor? Tehát míg az egyik francia New Yorkból importált sztorit, a másik meg felcserélte Godzillát egy nem evilági izével (annyira örülök, izé, te szó, hogy vagy nekem), addig a dél-koreai Japánból indult ki, s Tokióban maradt.

Apropó, Tokió. Helyszínnek milyen? Zsúfolt. Hiroko albéretre vadászva dobozni lakásokat jár végig. Merde találmára elvetett gránátjai könnyedén teremnek halált a járókelők közt. Ironikus módon Bong filmjének túlnyomó része a lakásban játszódik, míg a helyszínt, a várost Gondry használja ki igazán. Tokióban, mégis Tokiótól elszigetelve a hikikomori saját precíz idilljébe a lüktető városi életből száműzte magát, onnan, ahová Akira és Hiroko be akarnak kerülni. A hősök harcolnak a várossal. Hiroko végül megtalálja a módját, hogyan illeszkedjen be. A hikikomori 10 évnyi elszigeteltség után rohamozza meg a várost, naná, a szerelemért bármit, s meglepve tapasztalja, hogy... de nem mondom el. Merde... neki nincs helye, se a városban, se a társadalomban. Ő kívül áll. Felbukkan, felbolygatja a várost, majd eltűnik.

Szóval, ez egy ilyen Tokió. Nem bánik kesztyűs kézzel a szereplőkkel. Meg kell hódítaniuk ezt a három, kisebb-nagyobb mértékben szurreális, szórakoztató modern mese helyszínét.

# Következő számunk témája: **SHINDO KANETO 100**



Shindo Kaneto 100. születésnapja alkalmából tisztelgünk a világ egyik legizgalmasabb filmese és a különleges életmű előtt! A megjelenő tanulmányok számos egyedi megközelítést alkalmazva mutatják be a sok szempontból még ismeretlen életművet.

**MEGJELENÉS: 2012 ÁPRILIS**



FESTIVAL DE CANNES  
OFFICIAL COMPETITION  
CINEMA

UN FILM DE GASPAR NOÉ

# ENTER

The

# VOID

SEX