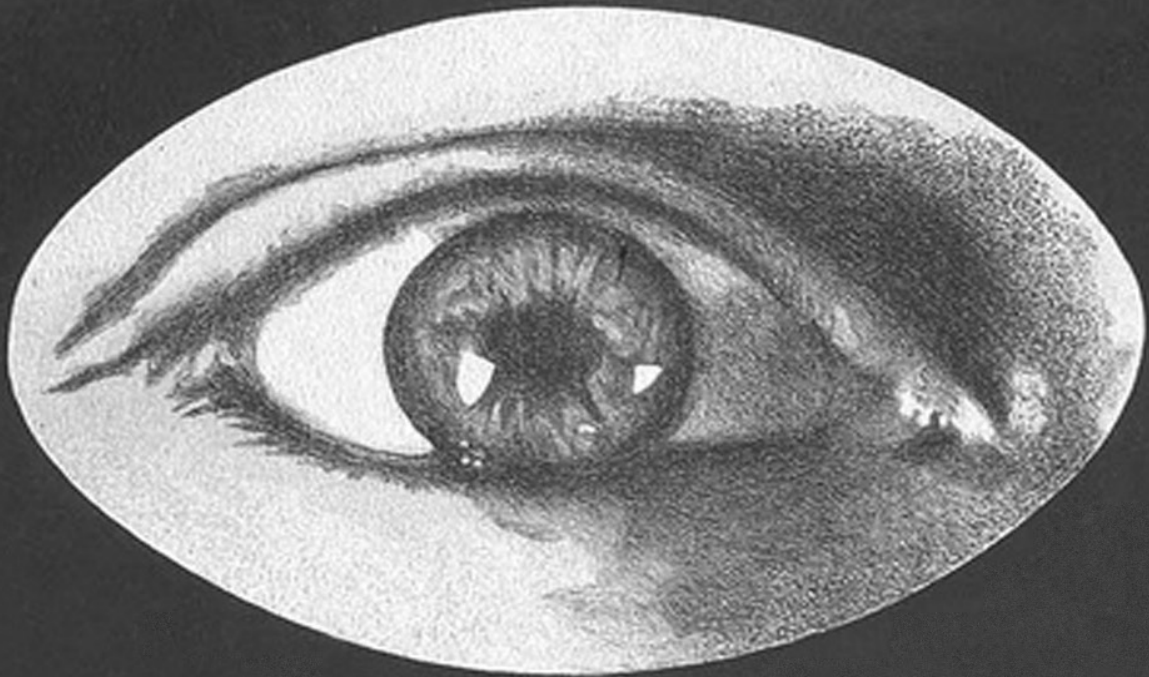


FILMSZEM

2014

Filmtudományi online folyóirat - IV. évfolyam 2. szám



Globális Ázsia



FILMSZEM IV./2.

Globális Ázsia



FILMSZEM - filmelméleti és filmtörténeti online folyóirat

IV. évfolyam 2. szám - NYÁR
(Online: 2014. Június 24.)

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

Tartalomjegyzék

Bevezető	5
Benke Attila: A férfi a semmiből - A maszkulinitás problémája a dél-koreai bűnfilmekben	6-27
Lesti Judit: Transzcendencia és népi vallásosság a japán filmvilág '50-es, '60-as éveiben	28-40
Somodi Júlia: Nézői elvárások - Felmérés a japán filmek magyar fordításáról alkotott nézői véleményekről	41-66
Borbély Zsuzsa: Álomgyárak csatája a jog mezején - Hollywood és Bollywood, ötletek és kivitelezés	67-74
Farkas György: Idegen a szamurájok között - A japán kulturális hagyomány kolonizálásának egyetlen esete	76-99



Nobuko Otowa · Jitsuko Yoshimura · Kei Sato
diretto da **Kaneto Shindo** musica di **Mitsu Hayashi**
Produzione Tokyo · Eiga · Company Ltd. and Kindai Eikyo

TOHOSCOPE

Distribuzione per l'Italia **TROSE TRADING FILM**



Bevezető

Nyári számunkban öt izgalmas tanulmánnyal találkozhatnak olvasóink. Lapszámunk témája az ázsiai filmművészet és annak is elsősorban azok az aspektusai, amelyeknek globálisan értelmezhető hatásai is vannak. Természeresen ezen belül is a sokféleség hatja át lapunk tartalmát, amely ismét azt mutatja, mennyire sokszínű és összetett a filmművészetnek csupán csak ez a kontinense is.

Első tanulmányunkban Benke Attila vezet be a dél-koreai bűnfilmek világába, azon belül is a maszkulinitás válságába. Írásából nem csak a kérdés elméleti háttérének vitairodalmát, de a fókuszába tartozó filmeket is megismerhetjük.

Benke tanulmányát Lesti Judit írása követi. Lesti az ötvenes-hatvanas évek japán filmművészetén belül vizsgálja a népi vallásosság megjelenésének formáit, jelentés-rétegeit.

Ezt követően egy felmérési kutatás eredményeibe és tanulságaiba kapunk bepillantást Somodi Júlia írásán keresztül. Somodi a japán filmek magyar fordításaival kapcsolatos nézői elvárások terén végzett elsősorban nyelvészeti indíttatású kutatást, ami azonban a filmes érdeklődésű olvasók számára is számos izgalmas kérdést tárgyal.

Dél-Korea és Japán után következhet India, vagyis a bollywood-i filmgyártás. Borbély Zsuzsa tanulmányában a Bollywood és Hollywood közötti filmes kapcsolat azon kérdéseit taglalja, amik a szerzői jog, a szerzőség fogalmával kapcsolatosak, és mutatja be azokat a sajátosságokat és különbségeket, amik alapvető kérdéseket vetnek, vethetnek fel a két kultúra közötti kapcsolatban.

Végezetül Farkas György tanulmányában a 47 ronin történetének legújabb feldolgozása alapján a kulturális hagyományok kolonizálásáról olvashatunk illetve a történelmi alapokkal is rendelkező történet különféle színeváltozásait ismerhetjük meg.

Reméljük, virtuális ázsiai körutazásunk izgalmas szellemi kalandokban részesíti olvasóinkat!

Benke Attila

A férfi a semmiből

A maszkulinitás problémája a dél-koreai bűnfilmekben

A maszkulinitás mint globális probléma

„Aki szörnyekkel küzd, vigyázzon, nehogy belőle is szörny váljék. S ha hosszas tekintesz egy örvénybe, az örvény visszanéz rád.” – állítja a híres Nietzsche-idézet. A kortárs, globális filmkultúra bűn(ügyi) filmjeinek hősei gyakran átlépik az amúgy is vékony határvonalat, s gyakran válnak űzött vadjukhoz hasonló szörnyé. Ugyanis, ahogy Szabó Ádám megállapítja, a kortárs európai (és tegyük hozzá: amerikai, ázsiai) bűndrámákban, gengszterfilmekben trenddé vált a hatalomnélküli, sőt, maszkulin identitásában sérült, olykor testileg is megcsontított, demaszkulinizált vergődő bűnöző antihős. A Pusher-trilógia (*Elátkozott város* [Pusher, 1996], *Elátkozott város 2.* [Pusher II, 2002], *Elátkozott város III.: A halál angyala* [Pusher III, 2004]), *Az űzött vad* (I'll Sleep When I'm Dead, 2003) vagy a *Bikanyak* (Rundksop, 2011) karakterei Szabó szerint kifejezetten introvertált, helyüket nem találó, önkártékony, lelkiileg sérült figurák, akik képtelenek a klasszikus gengszterekhez (mint Tom Powell – *A közellenség* [The Public Enemy, 1931] vagy Tony Camonte – *A sebhelyesarcú* [Scarface – The Shame of a Nation, 1932]) méltó hatalomra szert tenni, vagy legalább megszervezni önmagukat.¹ S e tendencia a filmkultúra globális színterére is jellemző, Szabó Ádám megállapításai kiterjeszthetők Nyugat-Európán, illetve a gengszterfilm műfaján kívülre is. A japán Kitano Takeshi *Erőszakos zsaru* (Sono otoko, kyôbô ni tsuki, 1989) című bűndrámájában egy hipermaszkulin, mindenkin átgázoló, féktelen rendőr, Azuma boszszúhadjárátát követi, aki sok hasonlóságot mutat a macsó Pizskos Harry-vel (*Pizskos Harry* [Dirty Harry, 1971]). Azonban Clint Eastwood karakterével ellentétben ez a zsaru nem emelkedik morálisan a bűn világa fölé, hanem elmerül abban, s nyilvánvalóvá válik eltúlzott férfiasságának konstruált mivolta. Az orosz *Fivérben* (Brat, 1997) Danyila, a leszerelt kiskatona örökvesztes, kallódó fiatal, aki a romokban heverő Szentpétervár mocskába süllyed le a maffia bérgyilkosaként dolgozó bátyja mellett. Olyan ő, mint egy „kasztrált” Michael Corleone: a bűn útjára lép, de semmilyen valódi hatalomra nem tud szert

¹ SZABÓ Ádám, *A vágóhíd felé. Kortárs gengszterfilm: az elveszett férfiasság*, Filmvilág 2014/2, 28-30.

tenni. A szerb Srdan Golubovic gyakorlatilag egy társadalomtudatos, politikus-kritikus neo-noirt készített, *Csapda* (Klopka, 2007) című filmjében a középosztálybeli átlagember, Mladen kerül a kapitalizmus csapdájába. Gyermeke életben maradásáért a szemüveges, tisztességes nyárspolgárnak gyilkolnia kell, azaz inkább feminin alkatára hipermaszkulin álcát kell erőltetnie, akár az *Egy kínai bukméker meggyilkolása* (The Killing of a Chinese Bookie, 1976) senkigengszterének. Az *ígéret megszállottja* (The Pledge, 2001) rendőrkrimi, ám antihőse egy nyugdíjazás előtt álló exnyomozó, aki úgy érzi, elveszti presztízsét az öregkor nyugalmas/unalmas éveiben, így megpróbálván megmenteni maszkulin identitását, elvállal egy utolsó gyilkossági ügyet. Azonban a kivénhedt detektív képtelen szembenézni végzetével, így folytatja a nyomozást – a tettes halála után is, saját bomlott elméjében. A *Sin Nombre* (2009) a mexikói áldatlan állapotokat mutatja be: a gyerekeket behálózó, eltúlzott férfias identitást erőltető gengszterek szolgálnak példaképként az utcán tengődő kisfiúknak, akik hatalomban reménykednek, „bűnözőpályára” készülnek, akár a *Nagymenők* (Goodfellas, 1990) főhőse. Azonban Henry Hill élete csak illúzió, a valóságtól kiábrándító, dicstelen megaláztatást kapnak a naiv gyerekek. A brazil *Elit osztag 2* (Tropa de Elite 2 - O Inimigo Agora É Outro, 2010) központi karaktere, Nascimento kemény zsaru, a férfiasság megtestesítője, azonban a Rio de Janeiro-t uraló bűnszervezetek és felettesei egyaránt ellehetetlenítik, veszélyeztetik, s „felfelé buktatva” fosztják meg tényleges hatalmától, s majdnem családjától is. Hasonlóképp kerül a bűn szorításába a Fülöp-szigetek európai szemmel paradicsominak tűnő, valójából vérmocskos világában a *Metro Manila* (2013) naiv, vidékről városba érkező főhőse, Oscar, aki csak szeretett felesége és gyermeke megélhetéséért dolgozna. Pénzszállító cégnél talál munkát, mely az Indonéz szigetvilágban különösen veszélyes tevékenység, minthogy mind az automata fegyverekkel támadó banditák, mind pedig a korrupt munkatársak a bűn felé sodorják a szerény, egyszerű Oscart. De a thaiföldi bűnös város, a politikai felvilág és a gengszterek alvilága is hasonló szisztéma szerint működik a *Fejlövésben* (Fon Tok Kuen Fah/Headshot, 2011), melyben egy megzsarolt, testileg-lelkileg tönkretett exrendőr esküszik bosszút, s kerül a fehérgalléros bűnözés és az illegális szindikátus kereszttüzébe. S még lehetne sorolni azokat a kortárs bűnfilmeket, melyek a különféle lokális társadalmi problémák mellett a nagyvárosok, a neokapitalizmus, az egyre féktelenebb szervezett bűnözés, s nem utolsósorban a maszkulinitás globális kríziseit tárgyalják. Korunkban az élet felgyorsult, a nemzetek közti szellemi-és anyagi tőkeáramlás gördülékenyebbé vált, a kultúrák közti átjárhatóság és kölcsönhatás miatt a kulturális (nemzeti) identitások fellazultak. A hatvanas évektől kezdve, a polgárjogi és alternatív szexualitásért indított (feminista, queer) mozgalmak pedig egyre inkább fellazítják a nemiséggel (sex) és a társadalmi nemi szerepekkel (gender) kapcsolatos normákat, tradíciókat. A *gendert* manapság nem adottságként, hanem performanszként, feladatként,

konstrukcióként értelmezik.² A feminizmus nőtudománya mellett pedig ennek eredményeként a kilencvenes évektől kezdve megjelenik a férfitudomány (*men's studies*), melynek alapelve, hogy a „férfiasság” (*maszkulinitás*) a „nőiség”-hez hasonlóan nem az emberrel született lelki alkat, hanem szerep. Sőt, nem létezik egyetlen maszkulinitás, így a maszkulinitás mint olyan nincs válságban korunkban. Csupán a domináns, tradicionális értelemben vett férfiasság veszíti el egyeduralmát.³ Ennek oka egyfelől a már említett tendencia, hogy megjelennek alternatív szexualitások és nemi identitások, másfelől pedig a globális szinten jellemző folyamatok: gazdasági válság, nemek közötti egyenlőség, családi szerepek átcsoportosulása. Azaz röviden: az uralkodó férfiasság és a patriarchális hatalom rendül meg. A férfi a modern, nyugati típusú kapitalista demokráciákban többé nem kizárólagos kenyérkereső, már egyáltalán nem a nő és a gyermeke tulajdonosa, a nők pedig sokszor magasabb pozíciókba kerülnek, mint az „erősebbik nem” képviselői.⁴ Sőt, gazdasági értelemben sokszor kompetensebbek is (jóllehet, a statisztikák szerint a nők munkavállalása még mindig nem optimális, mivel a nőknél több férfi jut álláshoz évente).⁵ Továbbá a nők szabadságának, autonómiájának növekedésével, illetve a válás liberalizációjával a párkapcsolatok és a házasság is sokkal inkább a partnerek egyenlőségén alapuló közösséggé vált. Ugyanakkor, mint már említettem, a férfi ezzel együtt elvesztette tradicionális patriarchális mindenhatóságát. Sőt, a válással, a család központi szerepének gyengülésével egyre több a nők által vezetett (csonka) család.⁶ Így a kenyérkereső, pénzügyeket uraló férfi képe elhalványul, s szerepét átveheti az immár nemcsak a háztartást vezető, hanem karrierjét építő, pénzkereső nő. S érdemes még megemlíteni a *Szex* és *New York*-franchise által is taglalt (vagy terjesztett) „szinglikultusz” problémáját, mely tulajdonképpen a patriarchális fetisizmust és szexizmust fordítja meg, hangsúlyozván a nő autonómiáját, és jogát a „férfifaláshoz”, illetve a komoly párkapcsolatok tudatos mellőzéséhez.

Mindezek – munkanélküliség, családi pozíció meggyengülése, a tekintet birtoklásának elvesztése, és maga a domináns maszkulinitás normáinak

² Erről lásd bővebben például: Georgia DUERST-LAHTI, *Gender ideology: masculinism and feminalism = Politics, Gender, and Concepts. Theory and Methodology*, szerk. Gary GOERTZ – Amy G. MAZUR, Cambridge, Cambridge University Press, 2008, 159-192.

³ Ethel Spector PERSON, *Masculinities, Plural = Heterosexual Masculinities. Contemporary Perspectives from psychanalytic Gender Theory*, szerk. Bruce REIS – Robert GROSSMARK, New York, Routledge, 2009, 1-22.

⁴ Barbara EHRENREICH, *The Decline of Patriarchy = Constructing Masculinity (Discussion in Contemporary Culture)*, szerk. Maurice BERGER – Brian WALLIS – Simon WATSON, New York, Routledge, 1995, 284-290.

⁵ Micheal KIMMEL, *Is it the End of Men, or are Men Still in Power? Yes!* Boston University Law Review 2013 <http://www.bu.edu/bulawreview/files/2013/08/KIMMEL.pdf>

⁶ SOMLAI Péter *A családi kapcsolatok társadalomtörténeti irányai = Családszociológia*, szerk. SCHADT Mária, Pécs, JPTE Tanárképző Intézet Pedagógiai Tanszék, 1996, 11-47.

történő megfelelési képtelenség – eredményeként a férfi mintegy hatalom-vesztett egyénnek érezheti magát, s aktív, erős, védelmező és kenyérkereső ember helyett passzív, kiszolgáltatott, hagyományos értelemben vett feminin pozícióba kényszerül.⁷ Michael Kimmel és Ethel Spector Person szerint ennek eredménye lehet a „hipermaszkulinizáció” stratégiája, mely túlkompenzáció, maszk, vagy inkább pajzs a sérülékeny, képlékeny férfiegó megvédéséhez.⁸ Ez jelentheti egy macsó énkép direkt kialakítását vagy a szexualitás mint uralmi szimbólum használatát (melybe egyaránt beletartozik a „trófeagyűjtés”, a partnerek halmozása és a nők elleni nemi erőszak is). Mint azt számos kortárs bűnfilmben láthatjuk. A szodómia éppen ezért e művekben – mint például az *Éjsötét játszmában* (Svartur á leik, 2012) –, nem (homo)szexuális, hanem hatalmi jellegű aktus. (Az említett izlandi gengszterfilmben például Bruno, a veszélyes maffiózó csupán azért közösül anélisan a feminin, sodródó, kallódó Stebbi Psychóval, hogy az antihőst betörje, kiterjessze rá uralmát a megalázó aktus révén.)

Mindezek után fő kérdésem, hogy az olyan, a globalizáció következményeként egyre inkább modernizálódó távol-keleti államok, mint Dél-Korea filmművészetében kimutatható-e a kortárs bűnügyi filmek, bűndrámák fent vázolt tendenciája? Vannak-e a *Pusher* vagy a *Mocskos zsaru* (Bad Lieutenant 1992/2009) antihőseihez hasonló amorális, maszkulinitásukban sérült férfiak a dél-koreai bűnfilmekben? A *Zöld hal* (Chorok mulkogi, 1997), a *Csúf halál* (Jukgeona hokeun nabbeugeona, 2000), az *Oldboy* (Oldeuboi, 2003), a *Cruel Winter Blues/A forróvérű férfi* (Yeolhyeol-nama 2006), a *Sárga-tenger* (Hwanghae, 2010) vagy az *Egy erkölcsi lecke* (Bun-no-ui Yu-ni-hak, 2013) arról tanúskodnak, hogy igen.

Tanulmányomban a továbbiakban így a dél-koreai bűnfilmeket fogom megvizsgálni. Arra a kérdésre keresem a választ, hogy miért jelennek meg maszkulin identitásukban bizonytalan figurák az alapvetően még mindig erősen a konfuciánus tanok által meghatározott koreai társadalomban. Hogyan dolgozzák fel ezek a bűnügyi drámák a férfierő krízisét, s milyen módon jelenik meg a cselekményben ez a probléma? Milyen következményei vannak a (fő)hősök identitásválságának műfaji konvenciókra nézve? Azaz a dél-koreai gengszterfilmek, thrillerek és film noirok/krimik globális és lokális sajátosságait fogom megvizsgálni a domináns maszkulin identitás krízisének, pervertálódásának tükrében. Állításom pedig az, hogy a dél-koreai bűnügyi filmek jelentős hányada nem konvencionális, nem hollywoodi értelemben vett műfajfilm, mint-hogy a főszereplő karakterének deheroizálásával, demaszkulinizálásával vagy hipermaszkulinizálásával együtt a tradicionális zsánersablonok is felülíródnak.

⁷ Sam de Boise, *Patriarchy and the 'Crisis of Masculinity'*, 2013, http://www.newleftproject.org/index.php/site/article_comments/patriarchy_and_the_crisis_of_masculinity

⁸ Michael S Kimmel, *A maszkulinitás jelenkori „válsága” történelmi perspektívából*, Replika (2001 június), 55-74.

Ezért is szerencsésebb „bűnügyi” helyett „bűnfilmeknek” nevezni ezeket a dél-koreai drámákat, mert sokszor a bűnügy maga már a történet elején megoldódik, és az adott mű a bűn főszereplőkre gyakorolt hatását vizsgálja.

Elemzésem tárgyául pedig kizárólag 1997 (vagy inkább 2000) utáni kortárs bűnfilmeket választottam, melyek a dél-koreai filmipar globális felfutásának korában keletkeztek, így feltevésem szerint szinkronban vannak az egyetemes filmművészet említett tendenciájával. Továbbá azért a bűnügyi filmek műfajcsoportját választottam, mert ezen művek direkt kapcsolatban állnak a kortárs társadalmi-politikai, főként (globális) nagyvárosi közeggel, szemben például az olyan, inkább privátszférában játszódó horrorfilmekkel, mint a *Két nővér* [Janghwa, Hongryeon, 2003]. Így a leghatékonyabban mutatható ki bennük korunk káosza.

Hol van a férfi? - A domináns maszkulinitás válsága és a bűnügyi műfajok

Mielőtt még közelebbről szemügyre vennénk Dél-Korea sötét oldalát, fontos tisztázni, mit is jelent „maszkulin”-nak lenni, s milyen alternatívái vannak a hegemon maszkulinitásnak a kultúrában és a filmtörténetben.

Ethel Spector Person szerint maszkulin az, aki többet ad, mint kap, azaz produktív, nagylelkű. Egy 1858-as kézikönyvet idéz, mely a fehér férfi erényeit próbálja definiálni: erős, robosztus, maszkulin test, szikár, higgadt, bátor.⁹ A domináns férfiasság eszméje szerint a férfi erős, aktív, céltudatos, a család, a közösség védelmezője, és anyagi biztonságának megteremtője. A tradicionális családokban a férfi mint atya van jelen, aki nemcsak gyermekei, hanem felesége felett is patriarchális hatalmat gyakorol.¹⁰

Ezt az eszményt a műfajiság bölcsőjében, Hollywoodban is adaptálták, mely értékrendjét (öncenzúráját, a Hays-Breen kódexet) a tizenkilencedik századi polgári erények szerint alakította ki. Mint Thomas Elsaesser megállapítja, az amerikai filmiparban a „fejlődés ideológiája” uralkodik. A klasszikus hollywoodi (főként a Hays-kódex bevezetése, azaz 1934 utáni) filmek olyan „férfiműfajai”, mint a gengszterfilm, háborús film, krimi, western stb. mindig potens, céltudatos főhőst szerepeltetnek (jellemzően a korszak erősen maszkulin kisugárzású sztárjainak főszereplésével, mint John Wayne, Gary Cooper, James Cagney, Paul Muni, Humphrey Bogart stb.), kinek cselekvése hasznos, és pozitívan formálja át a világot. Azaz segítségével minden konfliktus megoldható.¹¹

⁹ PERSON, *i. m.*

¹⁰ EHRENREICH, *i. m.*

¹¹ THOMAS ELSAEISSER, *A kudarc pátosza: az amerikai filmek az 1970-es években. Jegyzetek a motiválatlan hősről*, Metropolis, 2010/3, 57.

Ez a domináns maszkulin ideológia azonban korunk felé haladva egyre iluzórikusabb. Michael Kimmel szerint már a tizenkilencedik század végi Egyesült Államokban is megrendült a hegemon maszkulin identitás a feminista mozgalmak, az iparosítás, a gazdasági válságok hatására. A nyugati határvidék meghódításával, a civilizálódás befejeztével eltűnt a szabad tér, a Nyugat mint a lehetőségek földje megszűnt létezni. A férfi így kevésbé tudott érvényesülni farmerként, önálló munkavégzőként, a városiasodás miatt inkább ipari tevékenységekre, bér munkára kényszerült. Ez Kimmel szerint konfliktust eredményezett a Theodore Roosevelttel által is sugallt maszkulin reprezentáció és a (munkás)férfiak helyzetének valósága között. Erre a folyamatra, jelenségre, illetve az Új Nő eszményének „rémképére” a férfilakosság jelentős hányada hipermaszkulin erődemonstrációba kezdett: ellentüntetések, a haladó nők piszkálása, inzultálása stb.¹² S mint a szerző megjegyzi, ez a dinamika jellemző a későbbi évtizedekre is. Vagyis, ha a domináns maszkulinitás válságba kerül, ennek megmentésére a férfi megpróbál eltúlzott maszkviseléssel reagálni.¹³ Mert, ha nem tud ennek az uralkodó férfiképnek megfelelni, az „erősebbik nem” tagja kikerül a patriarchális társadalmi hierarchiából, és a nők, mint „passzív, sodródó, szenvedő” egyének szintjére „süllyed”. Márpedig mára egyértelművé vált, hogy ez a domináns maszkulin identitás csupán ideológiai konstrukció, melynek egyre kevesebb férfi tud maradéktalanul megfelelni. Mint azt Sziller Dalma elemzi a James Bond-filmek kapcsán, a férfikép az utóbbi ötven évben jelentősen átalakult, a fogyasztás, az érzékiség az erőt, aktivitást sugárzó macsóképpel már összeegyeztethető.¹⁴ Jóllehet, a társadalmi-gazdasági helyzet miatt e legfrissebb James Bond-filmek által sugallt maszkulin identitást sem tudja/akarja problémamentesen magára öltetni minden férfi.

Tehát a domináns maszkulinitás már a huszadik század előtt, illetve kezdetén is megkérdőjeleződött a feminista mozgalom első hulláma idején, s a különféle elméletek az utóbbi száz évben rámutattak arra, hogy milyen következményekkel jár ez az identitásválság. A fentiek alapján így három, egymással összefüggő, de egymást nem mindig követő eredménye lehet a maszkulinitás válságának. Az egyik a férfi „feminizálódása”, mely nem feltétlenül a szexuális identitásban hoz törést, hanem hatalmi szempontból válik „femininné”, azaz passzívvá, kiszolgáltatottá. Erre lehet válaszreakció a már említett eltúlzott férfiasság álcája, a maszkviselés. E negatív következmény mellett viszont pozitív dolog is előfordulhat: az identitáskrízises férfi elfogadja önmagát, és vállalja alternatív maszkulinitását. Filmekben ez utóbbi ritkább,

¹² KIMMEL, i. m.

¹³ BRIAN BAKER, *Masculinity in Fiction and Film, Representing Men in Popular Genres 1945-2000*, New York: Continuum International Publishing Group, 2006, 65-85.

¹⁴ SZILLER Dalma, *A maszkulinitás paradoxona és a populáris kultúra. James Bond és a férfiaság változó eszménye*. Médiakutató 2010, ősz, http://www.mediakutato.hu/cikk/2010_03_01_maszkulinitas_james_bond/

a férfiasság válságát taglaló művek javarészt az előző két lehetőséget mutatják be, mivel ezekben van drámai potenciál, illetve ezek korunk legfőbb problémái.

Vagyis Hollywood hősképeinek dekonstrukciója kétféleképpen történhet: hiperaktív, rosszul cselekvő antihősök szerepeltetésével, vagy ellenkezőleg, passzív, sodródó, csellengő antihősök kallódásának bemutatásával. Előbbi stratégiát alkalmazzák a gengszterfilmek, mint *A sebhelyesarcú*, és a film noirok, mint a *Búcsúlevél* (The Big Heat, 1953). Habár sokan a klasszikus gengszterfilmeket tartják a macsóság reprezentánsainak, ezeket közelebbről megvizsgálva kiderül, hogy inkább az 1934-es önszabályozás utáni bűnfilmek (mint a *Mocskos arcú angyalok* [Angels with Dirty Faces, 1938]) tekinthetők annak, *A sebhelyesarcú* és társai a hipermaszkulin védekező mechanizmust mutatják be. Mint Király Jenő kiemeli, a gengszter alapvetően ellentársadalmat hoz létre, hogy megvédje magát a kapitalizmus igazságtalanságaitól.¹⁵ Robert Warshaw pedig egyenesen az Amerikai álom kritikájának tartja a klasszikus gengszterfilmeket, minthogy ezek kivétel nélkül arról szólnak, hogy ez az Amerikai álom a gazdasági válság alatti nehéz időkben csak illegálisan valósítható meg.¹⁶ Jellegzetes a *Kis Cézár* (Little Caesar, 1931) fináléja, melyben a koldussorba süllyedt, egykor hatalmas Cesare öngyilkos, agresszív akcióval rohan vesztébe a rendőrök ellen. Elkecsereedett és neurotikus tette értelmetlen, csupán elvesztett maszkulinitásának megmentésére irányul.

Ugyanígy a film noir antihősei, akik az ötvenes évek háború utáni traumáinak leképzői. A háborúból visszatérő veteránok nem tudtak visszailleszkedni a társadalomba, melyben a férfihiány miatt munkavállaló nők már nem a patriarchális rend szerint éltek, hanem egyenlő részt követeltek maguknak a gazdasági-társadalmi életből. Ezért is gyakori a film noirokban a femme fatale figurája, aki elcsábítja a mérgezett egérként futkosó nyomozót vagy kutakodó átlagembert.¹⁷ Az említett *Búcsúlevél*ben a családját veszített (azaz hatalomvesztett) exrendőr megszállott bosszúhadjáratba kezd, fájdalmát, maszkulinitásának sérülését eltúlzott agresszióval próbálja kompenzálni. Ha dél-koreai példát szeretnénk hozni erre a típusra, akkor *A bosszú embere* (Pagwidwin Sanai, 2010) kívánczik ide, mert bár inkább a thriller műfajába tartozik, de főhőse noir karakter. Joo Young-soo egy lelkes, akinek lányát titokzatos férfi rabolja el, és tartja fogva évekig. Egyszer hosszú időre úgy szakad meg kapcsolatuk, hogy a gyerekrabló elhazudja lánya halálát a megszeppent papnak. Így az addig hithű, de meglehetősen feminin karakterű Young-soo istentagadóvá válik, visszatér világi állásához (igazságügyi boncmester), s dőzsölni kezd. Nőfaló, macsó férfi lesz. Ám, mikor a gyerekrabló

¹⁵ KIRÁLY Jenő, *A film szimbolikája. A kalandfilm formái, III/1*, Budapest – Kaposvár, Kaposvári Egyetem Művészeti Kar Mozgóképkultúra Tanszék, Magyar Televízió Zrt., 404.

¹⁶ ROBERT WARSHAW, *A gengszter mint tragikus hős = Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény III. Tömegfilm*, szerk. BALOGH Gyöngyi, Budapest, Tankönyvkiadó, 1979, 175-181.

¹⁷ MIKE CHOPRA-GANT, *Hollywood Genres and Postwar America. Masculinity, Family and Nation in Popular Movies and Film Noir*, London, New York, I. B. Tauris, 2006, 95-120.

évek múlva ismét jelentkezik, hogy Young-soo lánya életben van, a férfi azonnal visszaváltozik azzá, aki volt, így kiderül, a férfias attitűd csak maszk volt, vagy inkább védőpajzs a sérült lelkű lelkész részéről a külvilág és önvádja ellen.

A hiperaktív és hipermaszkulin antihősök mellett főleg a hatvanas évektől kezdve válnak dominánssá a kifejezetten passzív, csellengő figurák, melyek már a francia lírai realista filmekben is jelen voltak. Az *Alvilág királyában* (Pépé le Moko, 1937) például nagyon hangsúlyos, hogy a főszereplő gengszter Algírban, egy rendőrök által megközelíthetetlen bűnöző negyedben tengődik, várakozik, és semmilyen értelmes cselekvést nem visz végbe. Szinte várja végzetét, hogy elkapják, de nem tesz ellene semmit – természetesen egy nő miatt. Ez a kallódó antihős pedig az olasz neorealista, a hatvanas-hetvenes évekbeli európai modernista filmek és a „Hollywoodi Reneszánsz” jellemző karaktere lesz a film noir hiperaktív figurája mellett.¹⁸ Christian Keathley Gilles Deleuze elméletét alkalmazza a hetvenes évek amerikai konspirációs thrillerjeit elemezve. Szerinte ezeknek a modern hősöknek fő ismérve, hogy képtelenek az értelmes cselekvésre, mivel megragadtak a percepció, a gondolat és az akció, a cselekvés közötti köztes mentális állapotban. Ezek az antihősök pedig hangsúlyozottan a vietnami háború és a Watergate-botrány körül kialakult kaotikus állapotok termékei, mikor a macsó militarizmus eszménye, így az emberek kormányba vetett bizalma, s az amerikai maszkulinitás is alapjaiban rendült meg.¹⁹ A paranoia thrillerek legjellemzőbb, legkiforrottabb példánya a *Magánbeszélgetés* (The Conversation, 1974) melyben a kifejezetten nem maszkulin Gene Hackman által játszott Harry Caul teljes passzivizálódásáról szól a történet. Ugyan próbál valamit tenni az összeesküvés szálainak felfejtésére, de érdemben nem képes semmit sem cselekedni. A záróképen hiába keresi a lehallgató készülékeket szétdúlt szobájában, nem találja meg a poloskákat, így összetörten leül a felszedett padlóra, és szaxofonozik.

A *Döglégy* (Ddongpari, 2008) című dél-koreai anti-gengszterfilmben hasonló passzív antihős jelenik meg. Sang-hoon ugyanolyan örökvesztes gengszter, mint Jimmy Fingers az *Ujjakban* (Fingers, 1978): kispályás behajtó, verőlegény, aki mindenkivel hangsúlyozottan bunkó. Viszont értelmes cselekvésre ő sem képes, leginkább csak sodródik az árral, járja az utcákat, haszontalan életet él. Egy nap találkozik Yeon-Hue-val, a különleges kisugárzású diáklánnyal, akit „meleg szívvel” köszöntve egyszerűen leköp az utcán. Későbbi, oldódó kapcsolatukban kiderül, hogy ez a macsó imágó csak maszk, miként az említett Jimmy Fingers esetében. A kőszikla keménységű külső ugyanis

¹⁸ PÁPAI Zsolt, *Reneszánsz és reformáció. Bevezetés az 1960-1970-es évek hollywoodi filmjébe*, Metropolis, 2010/3, 26-30.

¹⁹ Christian KEATHLEY, *Trapped in the Affection Image. Hollywood's Post-traumatic Cycle (1970-1976) = The Last Great American Picture Show. New Hollywood Cinema in the 1970s*, szerk. Thomas ELSAESSER – Alexander HORWATH – Noel KING, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2004, 293-306.

sebzett belsőt takar, minthogy kiderül, Sang-hoonnak hányattatott gyermek-kora volt agresszív apja miatt. Vagyis e gengszter antihős súlyos apakomplexusból fakadó identitásválsággal küzd. Kompetens bűnöző hiányában pedig a gengszterfilm zsánere is lebontásra kerül: a cselekmény előrehaladtával a pénzbehajtás egyre inkább perifériára szorul, Sang-hoon és Yeon-hue közös drámája veszi át a főszerepet, melyben a két központi karakter cselekvés helyett egymás vállára borulva tengődik és sír. Ez jellemző az említett klasszikus és kortárs bűnfilmekre is. Ha a domináns, maszkulin hérosz hiányzik a történetből, s helyét antihősök töltik ki, az adott bűnügyi zsáner szabályai is felülíródnak. Minthogy nincs egy erős férfi, aki aktív cselekvésével feloldhatná a konfliktusokat. A konfliktusokat, melyek ezekben a cselekményvilágokban nagyrészt feloldhatatlanok a globális világ és nagyvárosok átláthatatlan káosza miatt. A *sebhelyesarcú*-filmek (1932, 1983) hipermaszkulin maszk mögé bújó antihőseinek elkárkozásáról és hatalomvesztéséről szólnak (szemben az 1934-es „post-code” gengszterfilmekkel, mint *A viharos húszas évek* [The Roaring Twenties, 1939], melyekben a jó útra térő, „igazi férfi” bűnözők megváltást nyernek). A *Gyilkos túrában* (Deliverance, 1972) egy csapat nyárspolgár indul kalandozni, vadvízi evezésre, azonban a vadon szorításában kiderül, egyikük sem felel meg a maszkulin ideológia követelményeinek, így szórakozásuk szálnalmas és dicstelen vergődéssé degradálódik, melynek részeként a csapat tagjait a helyi erdőlakók testileg is megalázzák. A *Hetedik* (Se7en, 1997) macsó nyomozójának eltúlzott maszkulin identitása okozza vesztét, így ha meghal is, a sorozatgyilkos nyer, a főhősök elbukják küldetésüket. A dél-koreai *H-ban* (2002) pedig a gyilkos már a történet elején feladja magát, ám a *Hetedik*hez hasonlóan végig ő irányít, mivel szó szerint manipulálta (hipnotizálta) a neurotikus, hiperagresszív és tehetetlen Kang Tae-hyun detektívet, aki bukása miatt önkezével vetne véget életének. Tehát a maszkulinitásukban sérült figurák képtelenek a normális, hasznos cselekvésre, minthogy lelki frusztrációk gyötrik őket, mert nem tudnak megfelelni a domináns férfiaság (filmes) ideológiájának valamilyen trauma vagy érzelmi sokkhatás miatt. A globalizáció világára jellemző teljesítménykényszer okozza vesztüket.

A dél-koreai bűnfilmek „macsói”

A dél-koreai bűnfilmekre, bűnügyi drámákra általában igazak az előző fejezetben felsorolt jellemzők. Jóllehet, a passzív antihőstípus tiszta formában kevés esetben van jelen - főleg szerzői filmeknél, mint az említett *Döglégy* vagy Kim Ki-duk *Pietája* [2012] -, inkább a kevert típus uralkodó. Vagyis általában a passzív, feminin pozícióba kényszerült, kiszolgáltatott férfi maszkulin identitásának vissza/megszerzéséért vagy fenntartásáért folytatott harcáról, vagy az öntudatra ébredő, férfiassá váló nő bosszújáról (A *bosszú asszonya*

[Chinjeolhan geumjassi, 2005], *A Kim Bok-nam gyilkossági ügy története* [Kim Bok-nam salingsageonui jeonmal, 2010]) szólnak a térség bűnfilmjei. A nagyvárosokban elveszett, bűnszervezetek hálójába került főhősök elkeseredetten próbálnak igazságot tenni, gyakran bosszút állni. Tevékenységük csak a felszínen tűnik határozott és hasznos akciónak, cselekvésük valójából neurotikus, minden mozzanatuk fölött ott lebeg sötét, traumatikus múltjuk árnya. Általában inadekvát cselekedeteik pedig nem vezetnek pozitív végkifejlethez. Ha küldetésüket nem is bukják el, győzelmük pürrhoszi, minthogy több kárt okoznak, mint hasznot. *A skarlát betű* (Juhong geulshi, 2004) főhőse, Lee Ki-hoon nyomozó első látásra a férfiasság tökéletes megtestesítője: kompetens, intelligens, aktív, macsó figura, akinek mindenre van ötlete, megoldása. Felesége, szeretője és egyik ügyének áldozata azonban megosztják identitását. A szerelem, a nők súlyos értékválságba sodorják, minthogy kettős életet kell folytatnia. Ez a pszichés teher, és a férjgyilkossággal vádolt asszonnyal folytatott beszélgetések odáig sodorják, hogy a történet végére drogfüggő, passzív, vergődő senkivé degradálódik, még az öngyilkosságig is eljut. *A keserűdes élet* (Dalkomhan insaeng, 2005) bérnyilkos antihőse szintén egy nő miatt nem tudja végrehajtani megbízását, így inkább megbízói ellen fordul, mely rengeteg emberéletbe kerül, köztük sajátjába is. *A Soo* (2007) a *Mocskosarcú angyalokra* vagy *John Woo Szebb holnapjára* (Ying hung boon sik, 1986) emlékeztet: Tae-soo és Tae-joo az utcán, bandaháborúk közepett nőnek fel, ám míg Tae-joonak sikerül kitörni, és rendőr lesz, addig Tae-soo gengszterek bérnyilkosává válik. Tae-soo így periférikus figurává züllik, ám egy nap a maffia végez bátyjával, így Soo úgy dönt, felveszi annak maszkulin, rendőridentitását. A férfiasság válsága itt nem is annyira a karakterrajzban, hanem az akciójelenetekben nyilvánul meg: pontos, higgadt ökölharc helyett Tae-soo küzdelmei sokkal inkább hasonlítanak önkéntelen vergődésre, „kakasviadalra”. Halálát pedig egy nő okozza.

Mint a fenti példák mutatják, a dél-koreai bűnfilmekben a maszkulinitás krízise mellett hangsúlyos tehát a nemek konfliktusa is. A férfi veszít, akár a film noirokban, sokszor nem rivális gengszter vagy sorozatgyilkos, hanem egy nő okozza, aki ráadásul a főhős partnere. A *H* és a *Soo* mellett ennek tézisfilmje az *Egy erkölcsi lecke*, melyben a történet elején meggyilkolt lány expartneri végzete egy maszkulin nő lesz, aki ítéletet mond a cselekvésképtelenné vált gengszter és rendőr macsók felett. *A Kim Bok-nam gyilkossági ügy...*-ben a címszereplő elnyomott asszony fellázad a cselekmény helyszínéül szolgáló szigeten lakó matrónák és macsó, agresszív férfiak ellen, majd módszeresen levadászsa őket. A hagyományos nemi szerepek a történetben elmosódnak, illetve felcserélődnek. A patriarchátust képviselő öregasszonyok és az ál-maszkulinitással védekező, naphosszat henylő és prostituáltakkal szeretkező férfiak hatalma azonnal összeomlik, ahogy a feminin, elnyomott Bok-nam maszkulinizálódik, azaz sarlót ragad, és fejeket vág le.

Az *Azoomában* (Gongjeongsahoe, 2013) pedig Yoon Young-nam elvált, független nő, akinek egy nap lányát megerőszakolja egy férfi, ám a hatóságok és az inkompetens apa semmit sem tudnak tenni, így Young-nam egy magándetektívet bérel fel, aki hasonlóképp tehetetlen. Így az asszonynak kell maszkulin jegyeket magára öltenie: aktivizálódik, és felkeresi a bűnöst, hogy elégtételt vegyen lánya meggyalázásáért. Tehát a dél-koreai bűnfilmekben sokszor megfordulnak a szerepek, és a nő aktvizálódik, míg a férfi passzív elszenvedője lesz a meggyalázott „gyengébbik nem” bosszújának.

De miért ilyen gyakori téma a bűnügyi filmekben a maszkulinitás krízise, a bosszú, illetve a nő aktivizálódása és bosszúja? Mint említettem, a domináns férfiasság alkonya általános téma a globális filmkultúrában, melynek háttérében a gazdasági recenziók, a társadalmi nemi szerepek konstruált mivoltának kijelentése, és a patriarchális társadalmi normák revíziója áll. Illetve az úgynevezett „új individualizmus” elterjedése. Miként Luis M. García-Mainar megállapítja a kortárs hollywoodi bűnügyi filmek kapcsán, a globalizáció eredményeként az ember sokkal inkább privát területre vonul vissza, privát karrierépítésbe kezd, nem tartozik többé stabilan semmilyen közösséghez vagy csoporthoz, a személyes siker fontosabb lesz a csapatsikernél. Profikból álló csoportok ideiglenesen alakulnak egy-egy projekthez. Ennek eredményeként a kapcsolatok felszínessé és lazává válnak, s az egyén alapélménye lehet a szorongás a lehorgonyozottság hiánya miatt.²⁰ Ez a globális szinten jellemző közérzet jelenik meg García-Mainar szerint például *A téglában* (The Departed, 2006). Illetve a már elemzett, Martin Scorsese művéhez nagyon hasonló *Soo-ban*, melyben, akár *A téglá főhőse*, Tae-soo is a rendőrség és a gengszterek között vergődik, de egyikhez sem tud tartozni. Számkivetett szabadúszó, aki kettős identitással küzd a kielégülést nem hozó bosszúért.

Ennek háttérében Dél-Korea globális megerősödése (az országot emiatt mint „Kis Tigris”-t emlegetik), és modernizációja áll. Az országban a kilencvenes évek elejéig tulajdonképpen katonai diktatúra uralkodott, mely erősen cenzúrázta a filmeket is. Azonban az elnökváltásnak, a sorozatos tüntetéseknek és a koreai újhullám feltűnésének következtében Dél-Korea társadalmi, politikai, gazdasági és kulturális modernizációba kezdett, melyet ugyan 1997-ben újabb recesszió követett, de a 2000-es évektől, illetve némi visszaesés után a 2010-es évektől ismét konjunktúra követett.²¹ Valamint, hogy a dél-koreaiak már az ötvenes évekbeli amerikai megszállástól kezdve rendszeresen találkoztak a nyugati kultúrákkal, mely meghatározta az ország és az Egyesült Államok ambivalens viszonyát. A 2000-es évek fesztiválsikerei után a dél-koreai filmek és rendezők világszerte híressé váltak.

²⁰ Luis M. GARCÍA-MAINAR, *Contemporary Hollywood Crime Film and the New Individualism*, European Journal of American Studies 2(2009) IV, 2-11.

²¹ Jinhee CHOI, *The South Korean Film Renaissance*, Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2010, 14-30.

Sőt, Hollywood már a kilencvenes évektől kezdve aktívan részt vett a dél-koreai filmek hazai terjesztésében, gyártásában. A filmipar egyik felfuttatója, *A halál jele* (Sarin-ui chueok, 2003) rendezője, Bong Joo-hoo vallomása pedig arról tanúskodik, hogy a távol-keleti ország és a világ, illetve Hollywood között kulturális „cserekereskedelem” áll fenn.²² Így a témák mind a globális társadalmi-gazdasági folyamatokból, mind pedig a közös metszéspont, kulturális keveredés miatt hasonlítanak.

Azonban természetesen vannak lokális sajátosságok, melyek a 2000-es évek szabadabb atmoszférájában a koreai bűnügyi filmek arculatát meghatározzák. Egyfelől ez a még mindig erős konfuciánus hagyományok és a nyugati hatások konfliktusából ered. Dél-Koreában a patriarchátus a Japán rendszerhez hasonló, vagy még annál is szigorúbb előírásokkal kontrollálta a társadalmat. A férfi teljhatalmú uralkodó volt, mind a publikus-, mind a privátszférában. Vagyis asszonya, gyerekei és fiatal fiai fölött rendelkezett. A nő pusztán a háztartás része volt, a szórakozásban, közéletben nem vehetett részt (jóllehet, voltak kivételezett csoportok, mint a félig-meddig luxus örömlányként funkcionáló *kisaengek*), sőt, olykor még a ház legbelső szobájából sem mehetett ki.²³ Ez a gyakorlat, liberalizált formában, de máig jelen van. A nő a háztartás ura, de azon kívül nem sok joga van. A koreai társadalom még a 2000-2010-es években is rossz szemmel néz a publikus szférában dolgozó, önállósuló, szabadabb (karrierista) nőkre.

A helyi recenziók mellett a dél-koreai maszkulinitás krízisének hátterében a *han* világlátás vagy nemzeti érzület áll, melyet az ország hányattatott huszadik századi (illetve részben azt megelőző) történelme termelt ki. Koreát többször leigázták az idők során: Kína, Mongólia, Japán és az Egyesült Államok is. Ugyanakkor az országot a kettéválás, a függetlenedés (1945-53) után katonai diktatúra irányította, mely a rendszer elleni tüntetéseket véres megtorlással fojtotta el. 1997-ben pedig gazdasági válság sújtotta az ázsiai térséget, így Dél-Koreát is. Ezért kialakult egy bizonyos nemzeti mentalitás, mely az igazságtalanság miatt érzett melodramatikus felháborodást, bosszúvágyat takar, ugyanakkor pedig ennek internalizálását, és végső soron a mazochisztikus beletörődést is magában foglalja. Kristof Boghe szerint ezért gyakoriak a bosszútörténetek a dél-koreai filmekben, mivel ezt az igazságtalanságokból fakadó felháborodást képezik le. Azonban e művek többsége mégsem szolgál e konfliktus, feszültség katartikus feloldásával, a bosszú az *Oldboy*-ban vagy *Az üldözőben* (Chugyeogja, 2008) kifejezetten fájdalmas, önkártékony művelet. Mindez pedig Boghe szerint az erősen nacionalista koreai kormány hipermaszkulin ideológiájának terméke.

²² Christina KLEIN, *Miért érdemes az amerikanisztikának a koreai filmről gondolkodnia, avagy transznacionális műfajok Bong Joo-ho filmjeiben*, Metropolis 2011/2, 36-53.

²³ Katrina MAYNES, *Korean Perceptions of Chastity, Gender Roles, and Libido; From Kisaengs to the Twenty First Century*, Grand Valley Journal of History, 1(2011) I, <http://scholarworks.gvsu.edu/gvjh/vol1/iss1/2>.

Az erőszakosan férfiasságra nevelt férfiakban felgyülemlett frusztráció deviáns kitörése, illetve az elnyomott nők kiáltása a véres, melodramatikus, ambivalens bosszú.²⁴

„A bosszúfilm a »jó sorozatgyilkos« eszméjének kifejtése, ám ez az eszme a merénylő vagy a forradalmár önképének is megfelel”. – írja Király Jenő a bosszúfilmek elemzése kapcsán.²⁵ Király szerint az akciófilmekben, mint a *Mad Max* (1979) a főhős ámokfutását, a gyilkosságot a bosszú etikája igazolja. Vagyis a gyilkost (*killer*) a főhős mint „metakiller” megölheti az igazságtétel és a morális felsőbbrendűség jogán.²⁶ Mint Kristof Boghe is kifejti, a dél-koreai thrillerekben, illetve állításom szerint a dél-koreai bűnügyi filmekben általában jellemző a morális pólusok elmosódása, a jó és rossz szembeállításának, nyugati típusú erényeinek lebontása.²⁷ Így a bosszú végrehajtója és elszenvedője közt alig van különbség. A bosszú inkább kín, mint katarzis, inkább bűn, mint felszabadulás. Ennek következtében pedig a dél-koreai bűnfilmjei általában nem teljesítik a műfajokkal (gengszterfilm, thriller, krimi/noir) kapcsolatos nézői elvárásokat. A „gonosz” hiába bűnhődik meg, az igazságosztó tettei ugyanúgy megkérdőjelezhetők.

„Igazi gyűlölettel vegyes rajongást érzek az amerikai műfaji filmek iránt. [...] Rengeteg amerikai műfaji filmet láttam, és nagyon élveztem őket [...]. Ugyanakkor érzem, hogy addig ismételtgették a szabályokat, amíg azok rendkívül elhasználódtak. [...] Egy darabig követem a műfaji szabályokat, aztán ki akarok törni belőlük, és a fejük tetejére akarom őket állítani. És itt jönnek a képbe a tulajdonképpeni koreai elemek.”²⁸ – vallja Bong Joon-ho, s kijelentései a dél-koreai bűnügyi filmes rendezők többségétől is hiteles mondatok lennének. E művekben az országot ért csapások, válságok, és a történelmi tradíciók okozta frusztrációk egyesülnek, s teszik láthatóvá a hagyományok és a (maszkulin) identitás konfliktusát, problematikusságát műfaji sémákon keresztül. Ám a macsó hollywoodi bűnügyi zsánerek és a koreai melodramatikus áldozatszerep találkozása műfaji dekonstrukcióhoz, vagy legalábbis a műfaji sémák revíziójához vezet. A melodráma ezért is minden más műfajt átható „metazsáner” Dél-Koreában.²⁹ Az ország kiszolgáltatottsága, hányattatott sorsa, illetve a kulturális tradíciók és a nyugati modernizáció által szétszakított polgárainak közérzetéhez tökéletesen passzol e zsáner, mely elsősorban passzív vagy passzivizálódó áldozathősök szenvedését mutatja be.

²⁴ Kristof BOGHE, *Beyond good and evil: revenge in South Korean cinema* <http://www.easternkicks.com/features/beyond-good-and-evil-revenge-in-south-korean-cinema>

²⁵ KIRÁLY, *i. m.*, 459.

²⁶ KIRÁLY Jenő, *Frivol múzsa. A tömegfilm sajátos alkotásmódja és a tömegkultúra esztétikája I*, Budapest, Nemzeti Tankönyvkiadó, 1993, 497-500.

²⁷ BOGHE, *i. m.*

²⁸ KLEIN, *i. m.*, 42-43.

²⁹ Darcy Paquet, *Genrebending in Contemporary Korean Cinema*, www.koreanfilm.org/genrebending.html.

E történelmi szerepből adódó filmes hagyomány (minthogy a hatvanas évek aranykorában a melodráma volt a legnépszerűbb műfaj)³⁰ is jelentős szerepet játszik abban, hogy dél-koreai bűnügyi filmek helyett inkább bűnfilmekről, avagy revizionista, szubverzív műfajfilmekről kell beszélnünk. Melyekben a bűnügy sokszor a történetek elején megoldódik (*Egy gyilkosság beismerése* [Nae-ga sal-in-beom-i-da, 2012]), az áldozatok is bemocskolódnak, a bosszú dicstelen és mazochista (*Oldboy*, *A bosszú asszonya*, *A Kim Bok-nam gyilkosság...*), a gengszter, a bűnöző és a rendőrök pedig inkompetensek, sőt, impotensek (*Piszkos karnevál* [Biyeolhan geori, 2006], *Névtelen gengszter* [Bumchoiwau junjaeng: Nabbeunnomdeul jeonsungshidae, 2012], *A halál jele* [Salinui chueok, 2003]), az igazságszolgáltatás és a feloldozás pedig gyakran elmarad (*A titkos botrány* [Norigae, 2013]). S még egyszer: mindennek eredője a maszkulin férfihősök menesztése, s helyettük melodramai, passzív pozícióba kényszerített, feminizált, vagy feminin, vagy hipermaszkulin maszk mögé bújó, passzivizálódó antihősök szerepeltetése. *A halál jelében* az FBI beleszól a nyomozásba, így a két főhős az amerikaiknak mint felsőbb, patriarchális hatalomnak be kell hódoljanak, és el kell, hogy eresszék a gyanúsítottat. Passzívvá válik és elbukik mindkét rendőr. Az *Oldboy*-ban a dühös, bosszúszomjas Oh Dae-su hadseregeken gázol át, hogy eljusson céljáig, ám, mikor az antagonista feltárja Oh előtt a borzasztó igazságot, a férfi szántalmas féregként rimánkodva csonkítja meg önmagát. A katartikus bosszú elmarad, helyét a passzivitás, az áldozatszerep fájdalommassága veszi át. *A névtelen gengszter* főszereplője pedig egy igazi köpönyegforgató áruló, aki testileg is gyengébbnek bizonyul a férfias gengszterekkel szemben, így sokszor kénytelen térden csúszva rimánkodni életéért. Mindhárom mű a klasszikus, domináns maszkulin férfieszmény és ezzel a zsánersémák dekonstrukcióját hajtja végre más-más eszközökkel és mértékben. Mindennek könnyebb megértése végett vizsgáljunk meg három, különböző bűnügyi zsánerbe sorolható, különböző társadalmi osztály tagjait bemutató dél-koreai filmet közelebbről!

A rabló, a pandúr, az átlagember: három dél-koreai bűnügyi film

Átlagember noir – A bosszú ura (Boksuneun nau geot, 2002)

Park Chan-wook a *Demilitarizált övezettel* (Gongdong gyeongbi guyeok JSA, 2000) és az *Oldboy*-jal vált hazai, illetve nemzetközi szinten is ismert rendezővé, melyek két másik bosszúfilmjének, *A bosszú urának* és *A bosszú asszonyának* is hírnevet szereztek (mindkettő utólag, az *Oldboy* után vált ismertté Nyugaton, moziban és DVD-n).³¹

³⁰ Seung Hyun PARK, *Korean Cinema after Liberation. Production, Industry and Regulatory Trends = Seoul Searching. Cultura and Identity in Contemporary Korean Cinema*, szerk. Frances GATEWARD, New York: State University of New York Press, 2007, 13-36.

³¹ Niki J. Y. LEE, *Üdvözlét a bosszú urának! Hogyan lett Park Chan-wookból transznacionális szerző*, Metropolis 2011/2, 54-65.

Jóllehet, bár az *Oldboy* megérdemelten vált Park legismertebb művévé (melyben az is közrejátszik, hogy Quentin Tarantino személyesen „promótálta”), azonban tematikailag *A bosszú ura* sokkal erősebb, sokkal kíméletlenebb rendszerkritikát gyakorol, mint a Bosszú-trilógia másik két darabja.

A bosszú ura ugyanis nyíltan és közvetlenül megidézi a dél-koreai társadalmi-gazdasági viszonyokat, melynek minden osztály áldozatává válik: a vállalatvezetők és a kizsákmányolt munkásréteg egyaránt. Az igazságtalan kapitalista *establishment* (privát kórházak, illegális szervkereskedelem, vagyonegyenlőtlenségek stb.) egyaránt torzítja a főszereplők személyiségét, maszkulinitását és a zsánertestet.

A főhős Ryu, egy süketnéma fiatal férfi, aki vesebeteg húgával él, és kénytelen volt kilépni az egyetemről, hogy eltartsa magukat. Karakterében az egész 2000-es évek eleji, gazdasági válságtól sújtott Dél-Korea kulminálódik: kontrollvesztett, feminin, sodródó figura, semmilyen illúziója nincs, csak a megfelelő donor megtalálásában reménykedik. Teljes antitézise a domináns férfieszménynek. Kiszolgáltatott mind munkájában, mind privátszférájában. Ugyanis Yeong-mi, barátnője, a radikális baloldali aktivista az úr kapcsolatukban. A lány irányít, ő adja a tanácsokat, sőt, parancsokat barátjának, ő dönt amellett, hogy el kell rabolni a fiút megkárosító ex-főnök lányát. Mikor Ryu ballépést tesz, Yeong-mi megrugdossa a tehetetlen, ügyetlen férfit, aki veséjét adja egy illegális szervkereskedő társaságnak, remélve, hogy cserébe kap egy másikat húgának. Ráadásul szexuális aktusaik során Yeong-mi van felül, s folyton kritizálja Ryut teljesítménye és testi adottságai miatt. Vagyis a férfi itt passzív elszenvedője mind a vállalati kapitalizmusnak, mind a progresszív ideológiáknak, melyeket domináns barátnője testesít meg. E két, ellentétes ideológiai pólus miatt rohan Ryu a veszébe, indul el a véget nem érő bosszúhadjárat, melynek nincsenek haszonélvezői, s melynek mindenki áldozatává válik. Azaz a társadalmi-nemi szerepek Ryu és Yeong-mi kapcsolatában megfordulnak: a férfi feminizálódik, a nő pedig hipermaszkulinizálódik. Mindehhez pedig még hozzátesz fogyatékosága, mely miatt nemcsak ő, hanem sok más ember (mint az elrabolt kislány) is szenved.

De a történet többi férfi szereplője sem nevezhető klasszikus értelemben vett férfinek. Az illegális szervkereskedők társaságát egy drogos matróna, és perverz fia vezetik. Az egyik jelenetben a fiú a túllőtt anya szeme láttára közösül elkábított donorjukkal. Dong-jin, az elrabolt kislány apja, Ryu egyik főnöke is deviáns: a lányával történt tragédia után önmarcangolásba, majd véres bosszúhadjáratba kezd. Hipermaszkulin maszkot öltve kínozza Yeong-mit, és mazochisztikus, rituális gyilkosságot követ el Ryun. Miként Ryu ámokfutása, úgy Dong-jin keserű „igazságosztása” sem dicső tettként, hanem az elkövető számára is fájdalmas aktusként jelenik meg. (Dong-jin sírva közli Ryuval, hogy tudja, jó ember, de gyermekéért bosszút kell állnia.)

A központi antihős irányítottsága, konspirációs hálóba, illetve különféle

szervezetek keresztüzébe kerülése miatt *A bosszú ura* tulajdonképpen film noirként, pontosabban neo-noirként is értelmezhető. Mint a *Kerülőút* (Detour, 1945), a *D.O.A.* (1950) vagy a *Futóhomok* (Quicksand, 1950), Park Chan-wook műve sem krimiként, hanem az átlagember kálváriájaként, lecsúszásaként jelenik meg. Yeong-mi felfogható femme fatale-nak, mivel ő irányítja Ryut, s miatta indul el az amúgy becsületes fiú a lejtőn. Persze Ryu sokkal passzívabb bármelyik noirhősnél. Igaz, már a film noirok karaktereit is a második világháború utáni válsághelyzet szülte, melyben az erős, férfias központi hősök maszkulinitása megsérül, s a történet végére kicsúszik közülük az irányítás. Azonban ezek a hősök kifejezetten hiperaktív figurák, akik kemények, verekednek, s a gengszterekhez hasonlóan hipermaszkulin performansszal védik egójukat. Ezzel szemben Ryu még a detektívtörténetek elfajzásaként felfogható film noir karaktereinél, sőt, még a hatvanas-hetvenes évek deheroizált antihőseinél (Harry Moseby – *Éjszakai lépések* [Night Moves, 1975]) is kevesebb figura. Épp, hogy képes a fizikailag megterhelő gyári munkára, mely elég hihetetlen annak fényében, hogy megjelenése kifejezetten nőies (vékony karok, szembe lógó, hosszúkás, világoszöldre festett haj). Így róla még nehezebb elképzelni, hogy kemény bosszúálló. S nem is lesz az, senki sem. Morálisan felsőbbrendű, maszkulin karakterek (mint amilyen Humphrey Bogart figurái voltak *A máltai sólyomban* [The Maltese Falcon, 1941] vagy *A hosszú álomban* [The Big Sleep, 1946]) hiányában lehetetlen az etikailag igazolható bosszú, s így az erős, katartikus bosszú-noir.

„A Mr Vengeance főszereplője – a tehetetlenség szimbóluma, hogy a bosszú hőse süketnéma –, egy terrorista nővel társul, hogy gyermekrablással oldják meg a privatizált egészségügy által halálra ítélt testvér veseátültetésének finanszírozását. Végül azonban nem egy életet mentenek meg, hanem számtalan további életet oltanak ki: a terrorizmus nem a költői, népi vagy tudattalan jog kiépítése és realizációja, mert ha ártatlanokra csap le, úgy nem ő a bosszú, ellenkezőleg, ő a rémtett, mely bosszúért kiált.” – írja Király Jenő is.³² Illetve ugyanúgy igazolható és elítélhető Ryu és Dong-jin bosszúja is, a morális pólusok összemosódnak. Ezért elmarad a katarzis a film végén, mert erkölcsi értelemben (is) elbukik mindkét főhős: a feminin Ryu és az önmarcangoló hipermaszkulin Dong-jin.

A lúzer gengszter – Cruel Winter Blues (2006)

Bosszúfilm a *Cruel Winter Blues* is, azonban ezúttal egy kispályás gengszter, Jae-mun kerül súlyos döntés elé: ölni vagy megbocsátani valakiért? Lee Jeong-beom e filmjében még morális dilemmát vázol fel, melynek részévé teszi a nézőt is, s nem engedi, hogy a bosszú felszabadító elégtétel legyen,

³² KIRÁLY, *A film szimbolikája III/1. i. m.*, 460.

mint későbbi, jóval konvencionálisabb műfajfilmjében, a *Bácsiban* (Ajeossi, 2010).

Jae-mun akár a hatvanas-hetvenes évek hollywoodi anti-gengszterfilmjeiben is szereplhetett volna, a *Cruel Winter Blues* az *Aljas utcák* (Mean Streets, 1973), a *Sivár vidék*, az *Eddie Coyle barátai* (The Friends of Eddie Coyle, 1973), az *Egy kínai bukméker meggyilkolása* vagy az *Ujjak* (s természetesen a *Pusher* vagy az *Éjsötét játszma*) párja. Miként Fran Mason írja a korszak bűnfilmjeiről, ezek a bűnözők már nem potens macsók, hanem inkompetens, maszkulin identitásukat veszített vagy elvesztő örökvesztesek („gangster-loser”). Marginalizáltak, nincs igazi hatalmuk, csak csatlósok vagy parancsot teljesítő alattvalók.³³ Olyanok, amilyenek Jae-mun is. A *Cruel Winter Blues* antihőse exgengszter. Nem csinál semmit egész nap, csak henyél, fekszik, eszik, mondhatni vegetál. Emiatt barátnője is folyton piszkálja. Igazi amorális figura, aki nem azért él úgy, ahogy, mert elhatározta, hanem csak egyszerűen nem ismer más alternatívát, fogalma sincs az erkölcsi normákról (melyek ebben a világban, mint a többi bűnfilm univerzumában sem léteznek már, csak formálisan). Másfelől viszont ráérez arra, hogy élete már csak halovány árnyéka egykori bandakorszakának. Illetve furdalja a lelkiismeret mentora és gyerekkori barátja miatt, akinek halálát, meggyilkolását végignézte. Ezért is szeretne bosszút állni. Viszont inkompetens, ami frusztrálja. Ezt a frusztrációját vezeti le társán, a hozzá hasonlóan örökvesztes Chi-gukon, az ex-Taekwondo bajnokon. Ám csak őrajta tud uralkodni, senki máson nem, mivel Chi-guk naiv fiatalember még, aki a gengszteréletre kalandként tekint. Jae-mun lelkivilága leginkább kettejük Taekwondo-gyakorlatában csúcsosodik ki. Csupán játszanának, bemutatót tartanának a gyerekek előtt, azonban Jae-mun képtelen szabályosan Chi-guk fölé kerekedni, mivel nem ért a harcművészethez, így egyszerűen bedühödik, és nyers erővel nekiesve elveri társát. Erre Chi-guk nem mer reagálni, mivel tiszteli „főnökét”. Jae-mun hipermaszkulin álarcot próbál magára erőltetni, s mikor szerepe és a valóság konfliktusba kerül, neurotikus dühkitörést produkál. Chi-guk pedig feminin pozícióba kényszerül naivitása miatt, pedig erősebb és tehetségesebb is a kiöregedő Jae-munnál (ahogy arra a fiú egykori mestere is rávilágít). A konvenciók azonban nem engedik kibontakozni az ember igazi énjét.

De a két főszereplőt nemcsak ezek a szituációk deheroizálják. A *Cruel Winter Blues* Jae-munt kifejezetten Don Quijote-karakterként mutatja be, aki hetvenkedik, próbálja fenntartani egykori presztízsét, azonban a valóság más képet mutat. Jae-mun groteszk figura, saját „senki-pozícióját” fokozza fel, értelmezi félre, gondolja tovább. Álomvilágban él, azt hiszi, egy gengszterfilmben van, közben pedig a néző kisszerűnek és esetlennek látja. Jellegzetes például, mikor Jae-mun kimozdul otthonról. Mivel nincstelen, így egy öreg

³³ Fran MASON, *American Gangster Cinema From Little Caesar to Pulp Fiction*, New York, Palgrave Macmillan, 2002, 136-140.

biciklistával viteti el magát, aki még reflektál is arra, hogy manapság már nincsenek igazi, régivágású gengszterek. Éles kontrasztban áll ez a klasszikus gengszterfilmek világával, melyben a technológiai fölény rendkívül fontos a bűnöző számára. A géppisztoly, a jármű, azaz a drága autó a nőhöz hasonlóan fontos kellékek a gengszter számára, hiszen ezek jelzik presztízsét, gazdaságát, hatalmát.³⁴ Jae-mun státuszát így ez a biciklis közlekedés kitűnően szemlélteti.

A két főszereplő tehát az említett két antihőstípust testesíti meg. Jae-mun maszkot visel, hogy elfedje örökvesztes mivoltát, hiperagresszív tettekkel, gúnnal próbálja leplezni, hogy képtelen megfelelni a domináns maszkulinitás eszményképének, a macsó gengszter létmódnak. Chi-guk pedig ahelyett, hogy sarkára állna, a hamis illúziók miatt passzív, feminin pozícióba helyezi magát, megalázkodik. Még alacsonyabbra kerülnek, mikor elutaznak a vidéki kisvárosba bosszút állni Jae-mun barátjáért, ahol találkoznak Dae-sik, az elkövető édesanyjával, Jeon-simmel. Jeon-sim éttermet vezet, azaz már ebben kikerül a tradicionális konfuciánus nőszerepből, hiszen önálló karriert alakított ki magának. Azonban az asszony rendkívül karakteres, arrogáns, csipkelődő személy, aki azonnal észreveszi a hozzá betérő Jae-munon, hogy egy vesztes gengszter. Megjegyzéseket tesz rá, melyek közül az egyik különösen degradáló: „Te biztos gengszter vagy. Pedig az ujjaid olyan sápadtak, mint egy kislányé”. Azaz megsérti a férfit maszkulin identitásában, megalázza őt, mellyel természetesen Jae-mun macsó szövegekkel próbál reagálni. Tehát *A bosszú urához* hasonlóan itt is egy tradicionálistól merőben eltérő férfi-nő kapcsolat jelenik meg, csak éppen a *Cruel Winter Blues*-ban szimbolikus anya-fiú viszony keresztül.

Jeon-sim igazi fia sem nevezhető klasszikus értelemben vett férfinak. Nála a simulékony, kedves, nyugodt maszkulin póz jelenti az álarcot, mely mögött ott rejtőzik az agresszív, hideg, vérszomjas és számító Dae-sik, aki mintegy kiprovokálja a közte és Jae-mun között zajló dicstelen kespárbajt. Vagyis a *Cruel Winter Blues*-ban sincs egy potens férfikarakter, aki képviselne valamilyen stabil erkölcsi normát, és meg tudna felelni a klasszikus (fikciós) maszkulinitás követelményeinek.

Ennek következtében pedig egy drámaiatlan, lírai történet bontakozik ki, lassan csordogál az elkerülhetetlen, végzetes bosszúaktusig, összecsapásig, melynek mindenki vesztesévé válik. A gengszter hatalom nélküli ügyködése nem viszi előrébb, bosszúja értelmetlen és önkártékony, bukása dicstelen és pátosmentes. Dél-Koreában ezért is bukott meg a film. Pontosabban azért, mert egy izgalmas, akció-gengszterfilmként promotálták, azonban a nézők a moziban deheroizáló, szubverzív zsánerfilmet kaptak látványos akciókat végrehajtó, erős, aktív férfiak híján. Lee Jeong-beom ezt a közönségelvárást majd

³⁴ Colin McARTHUR, *Ikonográfia = Kommunikációelméleti szöveggyűjtemény III. i. m.*, 181-187.

csak a hősie *Bácsiban* teljesíti be, e művében teljes mértékben szembe fordult a műfaji szabályokkal, s átadta a helyet a maszkulinitás drámájának. Ahogy azt Jinhee Choi szerint a maszkulinitás krízisével gyakran foglalkozó gengszterfilmek deheroizáló paródiái rendszeresen teszik.³⁵

A mocskos zsaru – Láttam az Ördögöt (Akmareul boattda, 2010)

Mint ahogy korábban már láttuk, Dél-Koreában a bosszú motívuma gyakran visszatér a (bűnügyi) filmekben, melynek bizonyítéka, hogy a három kiválasztott bűnfilm mindegyikében, így a *Láttam az ördögöt* című pszichothrillerben is a revansé a főszerep.

A történet klasszikus sorozatgyilkos-thrillerként indul: egy lányt elrabol a pszichopata és antiszociális Kyung-chul, kinek nyomába ered a rendőrség, élén a csoportvezető Janggal, a nő apjával, illetve a Nemzeti Hírszerzési Szolgálat ügynöke, Jang veje, a megszállott és elkeseredett Soo-hyun. Vagyis macsó militarista szervezetek és férfiak veszik üldözőbe az elkövetőt, aki további áldozatokat is szed, akiket nem pusztán megerőszakol és megöl, de szerencsétleneket még fel is darabolja. Soo-hyun egy nap azonban nyomára akad, viszont nem elégszik meg azzal, hogy kézre kerítse, hanem nyomkövetőt helyez el a férfi gyomrában, így minden egyes gyilkossági kísérletét megszakítva egyre kegyetlenebb módon áll bosszút Kyung-chulon.

Mint Király Jenő is megállapítja, a thrillerbe eleve bele van kódolva a nemi szerepek problematikussága. Király szerint a zsáner hősei sokszor anyakomplexusban szenvednek, melyet mind a főhős, mind a gyilkos egy másik nőre vetít ki. „*A férfi pedig azért nem férfi, mert a nő »viseli a nadrágot« (pl. a Psychóban), aminek az igazi nő az áldozata*”.³⁶ Azonban, mint Hitchcock filmjeinek többsége (például *Idegenek a vonaton* [Strangers on a Train, 1951]), a hagyományos thrillerek általában a trauma feldolgozásaként készülnek, a történet tétje, hogy a főhős ki tud-e kerülni az ödipális komplexusból, illetve az őt nyomasztó traumák terhe alól. Erre szolgál a katartikus akció, mikor a főszereplő nyomozó elkapja a tettest. Az *embervadászban* (Manhunter, 1986) vagy *A vörös sárkányban* (Red Dragon, 2002) Will Graham nyomozó szabályosan belerokkant a Hannibal Lecter utáni hajszába, így kilépett az FBI-ból, pszichés komplexusai feloldatlanok maradtak. Az új gyilkossági ügy azonban mintegy második lehetőséget ad számára, hogy „kikezelje” magát, vagyis a „Fogtündérre” kivetítve démonait leszámolhasson azokkal, visszanyerve így maszkulin, rendőrmacsó identitását. Vagyis a passzív állapotból megfontolt, aktív stációba kerül, s kamatoztatnia kell rendkívüli intelligenciáját és kriminológiai tehetségét.

Soo-hyun is profi, de őt mégis másként látja a befogadó. A fiatal ügynököt

³⁵ Jinhee CHOI, *i. m.* 60-84.

³⁶ KIRÁLY, *A film szimbolikája III/1., i. m.*, 378.

elvakítja a menyasszonya halála miatti szenvedés. Melodrámai pozícióba kerül, szenvedő, önmarcangoló, bár érzéseit kegyetlen gyilkológép álcája mögé rejtő karakterként jelenik meg. Morális felsőbbrendűsége a különféle kegyetlenségek láttán fokozatosan kérdőjelezi meg. Első közbelépését a néző még várja, heroikus tettként értelmezi, s talán a másodikat is elfogadja. Azonban a harmadik és sokadik, eltúlzott módon brutális akció már inkább viszolygató kínzás, sem mint katartikus embermentés. Ráadásul Soo-hyun egy idő után már nemcsak akkor lép be Kyung-chul bizarr életébe, mikor valakit megölni készül, hanem baráti társaságába is betör, és levadássza nem kevésbé deviáns társait is. Vagyis Soo-hyun presztízse a cselekmény előrehaladtával radikálisan csökken. Nem tud leállni, tudatosan nem adja a törvény kezére a gyilkost, mivel tisztában van vele, hogy az „igazságszolgáltatás” nem bünteti őt meg kellőképpen. (Ezért a történet egyik utolsó jelenetében elrabolja a rendőrség elől az utcán álló, magát feladni készülő bűnözőt.) Azonban végső, kegyetlen tette (Kyung-chul saját családjával végezteti ki egy csapda segítségével) után megtörik, s utolsó menetelése nem a westernnek vagy film noirok hőseinek dicső távozását idézi, hanem pont ellenkezőleg: a hipermaszkulin álarc mögül előtűnik a szenvedő férfi képe.

Tehát Soo-hyun egyáltalán nem nevezhető klasszikus férfihérosznak, mivel a maszkulinitás eszményét több ponton is megsérti. Hiába aktív és cél tudatos, célja erkölcsileg negatív, s nem képes az önmérsékletre, elvakítja a bosszú vérgőze. Persze az amorális és féktelen Kyung-chulhoz képest ő is egy John Wayne. Kyung-chul Soo-hyun mindenféle korlát nélküli mása. Míg az ügynökhős kínzássorozatokot hajt végre egy emberen, addig Kyung-chul gyilkosságok és nemi erőszakok sorozatával „bünteti” a nőket, nem tudni, milyen korábbi trauma miatt. Olyan, mintha Kyung-chul karakterében összegződne az álmacsó militarista dél-koreai közelmúlt és az ortodox konfuciánus patriarchátus frusztrációja az ország modernizációja, s a koreai nők függetlenedése miatt. Kyung-chul szupermacsó figura, megjelenésében és viselkedésében *A rettegés foka* (Cape Fear, 1991) Max Cady-jét idézi. Azonban tettei homlok egyenest szembe mennek a férfiasság eszményével: bár aktív, de a gyengéket bántalmazza, a megvédendő női nemet erőszakolja és darabolaj fel, mintegy felszólításként arra, hogy ne próbáljanak meg lázadni a patriarchális hatalom ellen. (Hiszen Kyung-chul hangsúlyozottan olyan középosztálybeli nőket vagy diáklányokat gyilkol, akik nem a tradicionális társadalmi normák szerint élnek, hanem karriert csinálnak és tanulnak.) Ám mikor a főhős ügynök már sokadszor támadja meg, és kínozza, lehull róla a maszk, nyilvánvalóvá válik, hogy macsósága csak szerepjáték: rimánkodni, könnyörögni kezd életéért, illetve a végső csapdában haláláért. Azaz elveszti maszkulin identitásának maradékát is.

Persze még egyszer hangsúlyozni kell, hogy a *Láttam az Ördögöt* nem értelmezhető a hagyományos thrillerek „killer – metakiller” szereposztása szerint. Üldöző és üldözött szinte lefordíthatók egymásra. Soo-hyun csak annyiban

jobb Kyung-chultól, hogy bűnözőt üldöz. Módszereiben azonban hasonlít a sorozatgyilkosra: csonkít, kínoz, nem elégszik meg az egyszeri veréssel, vagy le-tartóztatással. Szembefordul a rendőrséggel, hogy saját, önös érdekeit, bosszúját kiteljesíthesse, melynek talán vége sem lenne, ha felettesei és apósa tudomást nem szereznének perverz játszmájáról. Vagyis Soo-hyun egyáltalán nem klasszikus thrillerhős, nem Will Graham, aki viszonylag higgadtan képes nyomozni a tettes után, akit a törvény kezére juttatva a hős traumái feloldódnak. Soo-hyun számára nincs feloldozás, mivel bosszúsorozata által a sorozatgyilkoshoz hasonló bűnössé vált. Makacssága miatt pedig nem működik a *Láttam az Ördögöt* konvencionális thrillerként: a hős elkapja a gyilkost már a film elején, de nem adja őt rendőrkezre, hanem önző macska-egér játékban kínozza tovább, veszélyeztetve így további ártatlan nők életét (ugyanis Soo-hyun közbelépései előtt nem sokon múlik, hogy Kyung-chul végre ne hajtsa az erőszakot). Soo-hyun elbukik mint rendőr, nem tud megfelelni a maszkulin ideológia követelményeinek, miként a *Láttam az Ördögöt* is dekonstruktív bosszúthrillerré válik a cselekmény előrehaladtával.

Remaszkulinizáció?

A dél-koreai bűnfilmek, bűnügyi drámák többsége tehát a kortárs thrillereket, gengszter- és rendőrfilmeket uraló egyik nagy tendenciába kapcsolódnak be, s válnak a maszkulinitás globális problémáját taglaló mozgóképkultúra részévé. *A halál jele*, *A bosszú asszonya*, *A Sárga-tenger*, a *Szívdobbanás* (Shimjangi Dwoenda, 2010) vagy *A lebegő penge* (Banghwanghaneun, 2014) méltó párjai az olyan filmeknek, mint az *Erőszakos múlt* (A History of Violence, 2005), az *Eden Lake – Gyilkos kilátások* (Eden Lake, 2008), a *Vadállat* (Savage, 2009), a *Snowtown* (2011), az *Ill manors – Rázós környék* (Ill manors, 2012) vagy a *Salvo – Magányos szerelmesek* (Salvo, 2014).

Ezekkel a fősodorbeli (hollywoodi) műfajfilmekkel szemben feltárásra kerül a maszkulinitás és a társadalom számos globális (helyi és egyetemes) krízisfolyamata. E művek tanúsága szerint korunkban egyre kevesebb a klasszikus, patriarchális normáknak megfelelő, erős, aktív, önmérsékelt, kenyérkereső és védelmező, domináns férfihős. Helyüket alternatív maszkulin identitások, vagy önmarcangoló, passzív, a férfiképnek megfelelni képtelen, illetve frusztrációjukat hiperagresszív maszkviseléssel elfedni igyekvő, sérült egyének veszik át. Erre a jelenségre, a maszkulinitás krízisét bemutató bűnfilmek globális jelenlétére Dél-Koreában az ország történelmi folyamatai és kulturális tradíciói adnak magyarázatot. A katonai diktatúra, a gazdasági válságok, az elnyomott nők emancipációja, és a megosztottság Észak és Dél között mind nemzeti traumák, melyek árnyalják a domináns ideológiákat, áldozati szerepbe kényszerítik az egyént. Ezért is telítődik a bűnügyi filmek jelentős hányada

melodrá mával mint metazsánerrel, mert a nemzeti karakterhez (*han*) jól passzol az önmarcangolást és passzív szenvedést bemutató műfaj. Ezért sok, Nyugaton is híressé vált dél-koreai bűnfilm (mint az *Oldboy* vagy *A halál jele*) nem konvencionális műfajfilmként, hanem szubverzív, revizionista zsánerfilmként működik. Maszkulin, aktív, cselekvő főhős híján sem a bosszúnarratíva, sem a gengsztertematika, sem pedig a rendőrkép nem lehet (maradéktalanul) pozitív. A vergődő, identitásukban sérült, frusztrált, sokszor neurotikus antihősök túl keveset vagy túl sokat cselekszenek, így hibáznak, meghalnak miattuk vagy maguk (is) elbuknak. Ezért a néző nem felszabadultan, hanem melankolikus hangulatban távozik a moziból, vagy áll fel e filmek előtt, s talán elgondolkodik azon, mi működik rosszul a társadalomban és a világban.

Vagyis a dél-koreai bűnfilmek sokszor a remaszkulinizációért indított harcot problematizálják, vagy annak lehetetlenségét mutatják be. Persze kivételek vannak. Illetve másként fogalmazva: a koreai fősodor sem mentes a hollywoodiánus megváltástörténetektől. A már említett *Bácsi* (vagy más angol szász címén: *A férfi a semmiből*) például kifejezetten heroikus narratívát működtet, melyben a feminin, metroszexuális kinézetű exzsaru újra felveszi identitását sok évi önmarcangolás után, levágja nőiesen hosszú haját (kifejezetten férfias fizimiskát kapva), s megmenti barátját, egy kislányt a gengszterektől, így helyreállítva elvesztett patriarchális hatalmát (minthogy a gyerek szülei meghaltak, a főhős válik pótapjává). A *Bácsi* 2010 legnézettebb, legjövedelmezőbb filmje volt Dél-Koreában, melyet az Egyesült Államokban is forgalmaztak, és amelyből két remake is készül a közeljövőben (egy hollywoodi és egy bollywoodi). Lee Jeong-beom műve persze tökéletesen egybevághat a fősodorbéli filmkészítés követelményeivel, s a 2008-as gazdasági válságból új erőre kapó Dél-Korea reményeit fogalmazza meg maszkulin identitását és patriarchális hatalmát visszanyerő főhősének történetében. Azonban a konjunktúra csak egyfajta problémát oldott meg, *A bosszú urában* taglalt, sokkal mélyrehatóbb, az identitást megsemmisítő krízist viszont nem. A kapitalizmus egyenlőtlenségeken alapuló, a társadalom osztályait egymás ellen hangoló, kizsákmányoló pénzdiktatúrája továbbra is biztos lábakon áll.



Lesti Judit

Transzcendencia és népi vallásosság a japán filmvilág '50-es '60-as éveiben

Ebben a tanulmányban a távol-kelet, azon belül Japán transzcendenshez való viszonyával foglalkozom hét filmen keresztül. Az összes nagy világvallás bölcsője Ázsia, a lét alapvető kérdéseit kutatják, és alapjaiban tér el a nyugati világ gondolkodásától, spiritualitásától: elfogadó, szemben a nyugat szabad akaratával, és más az időhöz (ciklikus nem lineáris), valamint a halálhoz való viszonyuk.

A japán új hullám előtti, két évtizedből, az 50-es, 60-as évek filmvilágából válogattam ki azokat az alkotásokat, melyeken keresztül visszautazhatunk az időben abba a korszakba, amikor az emberek még hittek a szellemek világában, félték és tisztelték őket, amikor még komolyan vették a túlvilági lények jelenlétét és életükre gyakorolt hatását. Olyan filmeket választottam, melyeken keresztül bemutathatom Japánnak a transzcendenshez való viszonyát, mint Kurosawától *A vihar kapujában* és a *Véres trón*, Mizuguchitól *Ugetsu története*, Nakagawatól a *Pokol* című film, Kaneto Shindotól az *Onibaba* és a *Fekete macskák a bozótmedyéből*, valamint Kobayashitól a *Kwaidan*. Időrendi sorrendben tárgyalom a filmeket, hogy általuk mutassam be azt a túlvilághitet, mely különbözik a nyugati kultúráétól, valamint foglalkozom a halálhoz, a szeretethez, a jóhoz, a pokolhoz, a szellemi szférához, a holtak tiszteletéhez fűződő viszonyukkal, mely a mai napig is rendkívül fontos Japánban. Ez utóbbinak egy későbbi filmes példája Takita Yojiro: *Okuribito* (Távozások) című filmje, 2008-ból, melynek tárgyalására itt már nem nyílik módom.

A Japán szellemtörténetek hosszú tradícióra nyúlnak vissza. A halottak kísértő szelleme először a Nara-korszakban (710-794) jelent meg, eredete a Kínai goryo-shin korszakra nyúlik vissza. A 9. század végétől a *goryo*-k megfékezésére 3 vallási irányzat alakult ki (Nembutsu, Shugen-do, Onmyo-do). Nem annyira a shinto vallás, mint inkább a buddhizmus foglalkozott azzal, hogy mi történik a lélekkel a halál után. Az Edo-korszakban (17-18. század) már a buddhista szerzetesek végezték a temetéseket – és ezt a korszakot tekintik a szellemek aranykorának is Japánban. Úgy tartják, hogy minden embernek van egy szelleme, lelke (*reikon*). Amikor valaki meghal, a *reikon* a testet elhagyva tisztítótűzbe (purgatóriumba) kerül. A rituális temetési szertartás a feltétele annak, hogy a lélek nyugalmat találjon és csatlakozhasson őseihez. A *reikon* így a család védelmezőjévé válik. Azonban ha erőszakos

halált halt vagy nem kapott illő temetési szertartást (erre is szép példa a már említett *Okuribito* című film), akkor visszatér a fizikai világba és *yurei* (megszálló lélek)¹ válik belőle. Addig bolyong a *yurei*, amíg megfelelő szertartásban nem részesül, illetve amíg a konfliktusa megoldást nem nyer. A *yurei*, *yokai*, *obake*, *bakemono* – japán szavakat a magyarban kísértetként vagy szellemként fordítjuk, azonban náluk e szavak mögött más-más túlvilági alakok rejtőznek. Mind holt lelkek, akik két világ között rekedtek. A japán történetekben, így ezekben a filmekben is, a szellemek otthonosan mozognak a földön, éppúgy mintha eleven, hús-vér emberek lennének. Ezeknek az alakok a filmekben leginkább üzenethordozó értékük van, arra készítetve a befogadót, hogy értelmezze jelenlétüket. Japánban tehát a szellemek szerepeltetése bármilyen alkotásban, jelentősen komplexebb és szerteágazóbb, mint nyugati társaikénál. Ezek a szellemek, vagy itt rekedt lelkek nem valakinek a meg-elevenedett lelkiismeretének alakmásai, legtöbbször hús-vér lények, érzelmeik vannak, szenvednek és szeretnek, sorsuk van, létük egyfajta folytatása emberi életüknek. Legtöbbször a csalóka álmodozásokban megbújó veszélyt jelenítik meg, figyelmeztetnek, mint a *Véres trónban* az erdei szellem, vagy az *Ugetsu történetének* és a *Fekete haj* szellem asszonyai. Ezek a holt lelkek nagy általánosságban intő jelként bukkannak fel, hogy figyelmeztessék a még élőket meglévő világuk értékeire, hogy életüket ne helyettesítsék fiktívvel.

Akira Kurosawa: Rashomon - A vihar kapujában, 1950

A film Rjúnoszuke Akutagava két elbeszélése alapján készült. A történet szerint egy bandita rátámad egy szamurájra és feleségére egy erdőben. A férfit egy fához kötözi, a nőt megerőszakolja, majd miután a férj kiszabadul, titokzatos módon meggyilkolják. A filmet kerettörténet övezi: három férfi egy kapu alá menekül a tomboló vihar elől, ők beszélik el a kihallgatás történetét. Megtudjuk, hogy a három résztvevőt (a banditát, a megerőszakolt feleséget és a halott férj szellemét) külön-külön meghallgatták, és mindhárman más-ként mesélik el az eseményeket. A kapu alatt állók közül az egyik szemtanúja volt az eseményeknek, így hallunk egy negyedik történetet is, az igazságét – amiből az derül ki, hogy mind a három tanú hazudott. A film azért született, hogy az emberi természetről példázatot kapjunk, a néző számára nem jelentenek a szereplők beszámolóit hiteles forrást, csak az vonható le végső következtetésként, hogy az igazság távol áll az emberi természettől, illetve a valósághoz, a tényekhez való ragaszkodás valamiként nem fér össze az ember jellemével – aki mindig szubjektív szemlélő és résztvevő marad. A történeteik

¹ Hitük szerint a *yurei* helyhez kötött, leggyakrabban éjjel 2 és 3 között jár, amikor az élők és holtak világa közötti fátyol a leghalványabb. A *yurei* ruhája általában fehér kimono – amit a temetéseknél használnak – és hosszú fekete haj – mivel a nők összetűzött haját temetéskor kiengedték.

azt mutatják be, vagy arra fókuszálnak, amit szerettek volna, hogy megtörténjen velük, vagy arra mutatnak rá, hogy mit szeretnének láttatni a külvilággal abból a valóságból, ami velük megesett. Valamennyi mesélő eltorzítja a történeteket. A kihallgatás jelenetnél a tanú a kamerába néz, így nem látjuk a bírót, neki csak a hangját halljuk, vagyis a befogadó az, aki bírászkodhat az elhangzottak felett. Egyetlen érték, mely a történetben megjelenik, egy apró emberi lény, egy védtelen csecsemő felkarolása. A kerettörténetben, a film végén a három férfi a romok között talál egy csecsemőt, akiről az egyikük, a szemtanú kijelenti, hogy magához veszi és gondját fogja viselni. Voltaképpen ez a főttörténet interpretációja: a világban minden relatív, minden bizonytalan és hazugságok hálójában élünk, az egyetlen valóban morális értékű tett az, ha valaki egy ártatlan és kiszolgáltatott lényt, mint egy elhagyott csecsemőt, magához vesz és vállalja, hogy felneveli.

Kenji Mizoguchi: Ugetsu monogatari – Ugetsu története, 1953

A film Ueda Akinari 1776-os azonos című, kilenc rémtörténetet tartalmazó gyűjteménye alapján készült. A benne szereplő japán és kínai kísértethistóriákból merített ötletet ez a film, hasonlóan a *Kwaidan*hoz vagy a *Rashomon*hoz. Egy 16. századi kis faluban kezdődik a történet, mely két házaspár sorsát követi nyomon. Az egyik férfi fazekas, feleségével és kisfiával szegénységben élnek, ahogyan a szomszédos házaspár is. A fazekas az árujával igyekszik hírnevet és vagyont szerezni magának, ennek reményében termékeit a közeli városba viszi eladásra, míg a másik férfi a szamurájkodástól várja sorsa jobbá válását. A vidéket a szegénység mellett katonák tombolása is ellehetetleníti, akik kifosztják a lakosságot, feldúlják otthonaikat és megerőszakolják az asszonyokat. A két család előlük is menekülni kénytelen. Azonban a két férfit nem családjuk biztonságának megteremtése foglalkoztatja, hanem becsvágyuk és gazdagodási vágyuk hajtja őket, álmaikat kergetik, a nőkre pedig keserű sors vár. A fazekas megismerkedik egy szép nemes hölgygel, miközben edényeit árulja, aki voltaképp egy kísértet; a másik férfiból pedig ugyan szamuráj válik, de becstelen úton, miközben feleségét megerőszakolják, és prostituált lesz. A főhős, a fazekas egy gyönyörű nőről álmodozik, ezért feleségét is minél szebb ruhákba bújtatva igyekszik vágyaihoz hasonlóvá tenni, mígnem a szellem hölgy mutatja meg számára vágyának hiábavalóságát. A film végén a nagyravágyó fazekasnak szembesülnie kell azzal, hogy csábítója egy meggyilkolt szűz szereleméhes kísértete, akitől úgy tudja megőrizni életét, hogy szent szútrákat fest testére. Hazamenekül feleségéhez, majd ráébred, hogy az asszony régóta halott, aki csak azért várta őt vissza, hogy gyermekük gondozását átadja neki. Ebben a filmben nem találkozunk bosszúval, a férjnek „csupán” a magány gondolatával kell szembenéznie a végső jelenetben.

Akira Kurosawa: Kumonosu jo - Véres trón, 1957

Kurosawa a *Véres trón* című filmjében Shakespeare *Macbeth*-jét értelmezte újra. A cselekményt áthelyezte a 11. századi Skóciából a 16. századi feudális Japánba, ahol hasonló körülmények uralkodtak. A film kezdetén egy kórus gyászos éneke hangzik fel - annak a valaha monumentális erődítménynek a maradványai felett, amiben a történet lejátszódik -, előrevetítve az elkövetkező események tragikus folyását, melynek oka újra az ember örök elégedetlen, pusztító, nagyravágyó akarata. Egy szamuráj - a történet főhőse - és társa nagyurukhoz tartanak egy nyertes csata után. Ehhez azonban a titokzatos, labirintusszerű Pókháló erdőn kell keresztülhaladniuk, melyet, noha jól ismernek, mégis eltévednek benne a rájuk telepedő ködben. A ködfátyolban egy szellemmel találkoznak, aki megjósolja nekik jövőjüket, úgy szövögeti hálóját a szellem, mint az emberi sorsokat szövő Moirák.² A köd³ szimbolizálja az elkövetkezőket: az irracionalitás terét és a végső pusztulást is. A köd átmenet is, a fény és sötét, az élet és a halál között, ezért lehet tere a szellemek birodalmának. Shakespeare *Macbeth*-jében a boszorkányok mágikus terét jelzi.⁴ Az erdő a mítoszokban és legendákban a beavatások színtere volt, de (vagy épp ezért) az ismeretlen veszélyre is utal. Ez az elvarázsolt erdő, ahol a két szamuráj jár, itt határ-szimbólumot jelöl, a spirituális világ kapuját, egy olyan helyet, ahol elhalványul a földi létet és a túlvilágot elválasztó fátyol. Dante *Isteni színjáték*-ának kezdetén a nagy és sötét erdő az igaz út elvétését jelezte, nála is sűrű erdőn át jutunk a pokolba. A főhős nemcsak az erdőben és a ködben téved el, hanem saját belső világában is, amikor az addig feddhetetlen becsülete vere-seget szenved nagyravágyásával szemben. Hogy a jóslat beteljesülését előse-gítse, vagyis hogy nagyúr lehessen, meggyilkolja az épp aktuálisat, még hozzá nem szemtől-szembe, hanem gyáván, amikor az alszik, saját vendégeként. Később megőrül tette súlya miatt és saját emberei keze által hal meg. Baljós előjelek sokasága figyelmeztet a végső bukásra: a találkozás a szellemmel, a köd, az erdő, a csontvázakból emelt halmok, a madarak rajzása, a soha le nem mosható vérrel összekent szoba fala (mely az előző nagyúr halálára figyelmez-tet) - mind-mind a végső tragédiát vetítik előre. Kurosawa atmoszfératerem-tése ezekben a minimális díszletekkel megoldott képekben csúcsosodik ki.

Nobuo Nakagawa: Jigoku – Pokol, 1960

Az alvilág vagy pokol a legősibb mitológiákban egységes külvilágként szerepelt

² A moirák a végzet irányítói, az emberi élet fonalát szövő, gombolyító illetve elvágó három istennő a görög mitológiában.

³ A *Tao Te king*-ben a tao, a természeti törvény rejtettségére utal: „Az út magában-véve / árny és köd. / Köd és árny, / hol képek rejlenek. / Árny és köd, / hol dolgok rejlenek. / Mélység, köd, / hol magvak rejlenek” (21). LAO-ce, *Tao te king - Az Út és Erény könyve*, ford. WEÖRES Sándor, Bp., Tericum, 2011.

⁴ „Szép a rút és rút a szép: / Sicc, mocsokba, ködbe szét!” - W. SHAKESPEARE, *Macbeth*, I.1.12-13

még, majd a hármasként tagolt vertikális világmodellnek megfelelően az ég és a föld mellett, a föld alatt jelent meg. Rejtélyes és félelmetes helynek képzeltek, ahol a bűnös holtak lelke kimondhatatlan fájdalomokat áll ki, és ahol érzések nélküli árnyak bolyonganak. A pokol a káosz állapota, a szó eredeti görög értelmében, az ürességé, a semmi tere, a végső magányé, a nullponté. A poklot mindig fényt nélkülöző, homályos, ködös és sötét helyként ábrázolták. A kereszténységben a pokol a büntetés és bűnhődés színhelye, a fénytől, azaz Istentől való megfosztottság állapota, az emberi létezés végső, helyrehozhatatlan bukása, vagyis a pokol állapota azonos a végleges bűnnel. A középkori pokol-elképzelések legrészletesebb bemutatását Dante adta az *Isteni Színjátékban*. Eszerint a pokol egy óriási tölcser, amelyet az égből a földre zuhanó Lucifer teste vájt ki. A kánaáni mitológia szerint Helel - a hajnal fia - Istenhez akart hasonló lenni, de letaszították az alvilágba. A zsidó, keresztény hagyomány ugyanezt Luciferre vonatkoztatta: „De az alvilágba szállsz alá, a verem legmélyébe”.⁵ Danténál a tölcser a föld középpontja felé egyre szűkülő gyűrűkből áll, amelyekben a mind súlyosabb bűnöket elkövető bűnösök szenvednek.⁶ Az ember hozhat olyan döntést élete során, mely maradandó, és amely elkárhozáshoz vezethet. A kereszténységben Krisztus a pokolra szállás után feltámadt, így Isten az elkárhozott embert is feltámaszthatja. Krisztus a pokolban belépett az elkárhozott lelkek végső magányának mélységébe, ezáltal rendelkezhet a bűnös és annak bűne felett. A pokolban megszűnik a kapcsolat a kárhozott és Isten között, de Jézus felvette velük a kapcsolatot...⁷

A filmben nem a keresztény pokollal találkozunk, bár ábrázolása hasonló, de a lényege egészen más: a buddhizmus nem fogadja el, hogy egyetlen lélek is örökre elveszhet a „samsara” kerekében.⁸ Ennek oka, hogy a buddhizmus az erkölcs legfőbb normájának a részvétet nevezi meg, míg a kereszténység azt vallja, hogy minden emberi érzelemnek Isten akarata a mértéke és határa.⁹ A Buddhista alvilág igazából nem „pokol” a keresztény vallás értelmében. Ezen a helyen töltött idő alatt (ami nem végtelen, de igen hosszú) nem örökre kárhozik el az ember lelke. Ez a hely csak egyike a lehetséges újjászületéseknek. A japánok szerint a halál után a léleknek egy sivár pusztaságon kell átkelnie, ahol a cselekedetei felidéződnek. Később kerülnek a túlvilág ura,

⁵ Iz 14,15

⁶ Pokolról szóló írásokat jócskán találunk az irodalomban, pl. Milton: *Elveszett paradicsom*, Rimbaud: *Saison en Enfer*, Sartre: *Zárt tárgyalás*, Nietzsche, Byron, Keats, Alexander Pope is foglalkoztak a témával, és messze nem teljes a lista. A poklot a festészetben hol városként mutatták be, amelyet lángoló tornyok, falak vesznek körül, mint Bosch *A Gyönyörök kertje* c. triptychonjának Pokol-ábrázolása, 1503–1504 vagy Hans Memlingtől az *Utolsó ítélet-oltárának* jobb szárnya, 1471. De megfestette a poklot Breughel, Orcagna, Michelangelo, Rubens, William Blake, Fra Angelico, Limburg testvérek.. újra a teljesség igénye nélkül említettem neveket.

⁷ FILA BÉLA – Lázár Kovács Ákos, *„A második halál”*, Vigilia, 2003, 9.

⁸ A japán hit szerint a buddhista szútrák 8 nagy poklot különböztetnek meg.

⁹ Hans Urs VON BALTHASAR, *A dicsőség felfénylése, Teológiai esztétika, II. kötet, 2. rész: Lai-kusok*, Sik Sándor Kiadó, Bp., 2005, 454.

a pokol bírāja elé, aki elbírálja a holtakat és kiosztja számukra a következő újjászületést.¹⁰ Ha a lelkek letöltötték büntetésüket, továbbléphetnek valamilyen földi újjászületésbe.

A *Jigoku* című film tehát a buddhista ideáját mutatja be a túlvilágnak és a büntetés színterének. A földi életben elkövetett immorális tettek (karmák) büntető helyszíneit ismerhetjük meg a film második felétől, az első feléből pedig azokat az evilági tetteket, melyek oda juttatják a lelkeket. A halandó ember ott is testi mivoltában szenved el a bűnök miatti következmények elhordását. A film filozófiai alapja és üzenete a film közepétől, apokaliptikus csúcspontjától kezdődik, amikor belépünk a pokol birodalmában, az ordító nyelvek, a tűz és az ijesztő képek közé. A kezdő jelenetnél pokolról szóló dogmák hangzanak el egy egyetemi teológiai fakultáson: „A pokol koncepciója” felirattal illusztrálva a tananyagot. Egyik diák, Shiro – a főhős – is hallgatja az előadást, aki a professzor lányának udvarol, és akit terhel is egy bűn, mert elütött egy ittas jakuzát, aki a kocsija alá esett részegen, noha nem ő ült a volánnál, hanem egy Tamura nevű férfi. Tamura karaktere nem teljesen világos, időközönként megjelenik, talán, mint Shiro lelkének sötét oldala, egy bűnös alteregó, alakmás megtestesülése. Kettejük kapcsolata homályos. Később Shiro menyasszonyát autóbaleset éri, és a lány (Yukiko) meghal. A férfi egy örömlánynál keres vigaszt, aki az elütött jakuza szeretője volt – a karmikus körforgás már itt kezdetét veszi. Majd a következő nap tudomására jut, hogy édesanyja a halálán van, elutazik az idősotthonba hozzá. Itt találkozik Sachiko-val, aki tökéletes mása a volt menyasszonyának. A lány egy alkoholista művész lánya, aki ugyancsak az otthonban él, és aki épp a pokolról készít egy festményt. Miközben az anyja haldoklik, az apja idős éveit egy fiatal lánnyal tölti, méghozzá közvetlen a mellette lévő szobában. Valamennyi szereplővel újra találkozunk majd a film második felében, a pokolban. Később egy ünnepség miatt a társaság alkoholtól mámoros orgiába züllik, és Tamura leleplezi minden jelenlévőnek a múltban elkövetett bűneit. Az elkövetkező percektől már a pokolban járunk, ahol Shiro alvilági utazása kezdetét veszi, és a jelenlévők mind a Tűz és a Jég Nyolc poklának az ura előtt, vagyis a pokol bírāja előtt állnak. Ijesztő képek sora veszi kezdetét, látunk halott tetemeket, az érzékiség látomásait, mintha a pokol szörnyű kínjainak morbid parabolája lenne, innentől a történet már minden konvenciótól távol áll. A Sanzu folyó – ahol Tamura és Shiro találkoznak – a határt jelképezi élet és halál között. Az elbeszélés folyama a következő jelenetekben a groteszk és a tragikus poézis között váltakozik. Shiro találkozik a menyasszonyával, Yukikoval, de az örömet és megbánást a meg nem született lányuk, Harumi (a név jelentését a tavaszhoz és a szépséghez kötik) sírása töri meg. Innentől kezdve ennek

¹⁰ A pokol neve Indiában *Naraka*, Tibetben *Dmyal ba*, Kínában *Diyu*, Japánba *Jigoku* vagy *Naraku*. Alapvetően a buddhisták nyolc fagyos és nyolc tüzes poklot különböztetnek meg, de ezekhez tartozik még számtalan alpokol és speciális külön bugyrok is, összesen 144-et tartanak számon.

a névnek a kiáltozását - mint valami kétségbeesett fohászt - halljuk újra és újra feltörni a férfi szájából, egészen a film végéig, hogy megkeresse lótuszlevélén¹¹ elúszó kislányát egy lidércnyomásszerű folyamban. Végül meglátjuk őt az élet buddhista kerekének¹² égő szimbólumán, ahogy forog körbe-körbe és Shiro képtelen elérni őt. A végső kép azonban újra a békességé és a földé, ahol a szereplők ártatlanul és tisztán mosolyognak a kamerába – újjászülettek.

Masaki Kobayashi: Kwaidan, 1964

Japán szájhagyomány útján terjedő népmesékből Lafcadio Hearn¹³ népmese-gyűjtő állította össze a történeteket a századfordulón, a Meiji korszakban¹⁴, amelyhez Kobayashi hozzátette a saját korát és szuggesztíóját. A filmben négy önálló epizód látható, köztük több kanonizált szellemese, mint a lelkekre vadászó Hóasszony története, vagy a holtaknak éneklő dalnoké. A *Kwaidan* kivételes technikai újításai az expresszionista formatervezésben, a világító és feltűnően színes felületek használatában mutatható ki. A film tisztán klasszikus, magas művészetnek készült.

Az antológia a *Fekete hajjal* kezdődik, melynek főhőse egy fiatal arrogáns samuráj, aki belefáradt a szegénységbe, ezért elhagyja felségét, hogy a pénzzel és magasabb pozícióval kössön házasságot. Beházasodik egy befolyásos családba, azonban az új feleség mellett nyomorultnak érzi magát, végül (véltetően évekkel később) visszafordul igaz szerelméhez. Megérkezve nem az idős feleségét találja otthon, hanem azt a szép, alázatos és fiatal nőt, akit elhagyott, és egy csodálatos éjszakát töltenek együtt. A *Fekete haj* erősen hasonlít Mizoguchi *Ugetsujának* morális parabolájához. Míg Mizoguchi filmjében bár a két elhagyott asszony közül az egyiket megerőszakolják, majd prostituált lesz, a másik asszonyt pedig megölik, a férfiak valódi büntetést mégsem kapnak. A fő különbség, hogy Kobayashi megbünteti a maga samuráját, ő másnap meglátja a felesége elpusztult tetemét, mellyel az éjszakát töltötte, a sötét konklúzióban a nő hosszú fekete haja fojtogatni kezdi őt, mígnem maga is kísértetté változik. A kortárs nyugati nézőnek ezt a végső jelenetet nehéz felfejteni, talán mert elképesztően keveri az idősíkokat.

¹¹ A lótuszlevél a japán irodalomban az erkölcsi tisztaságát megőrző ember jelképe, aki a szennyes vizekkel körülvéve is tiszta marad, érintetlen.

¹² A buddhista életkerék azért készült, hogy a hívők számára bemutassa az élőlények körforgását a hatféle létalakban. Buddha egyik nagy tanítványa, (varázserejénél fogva) gyakorta megfordult a különböző birodalmakban: poklokban, istenek, emberek, állatok, kísértetek birodalmaiban. Emiatt a kételkedő tanítványokat meg tudta győzni a szenvedés egyetemes jellegéről, amelynek fő okozója a vágy. Ezért Buddha javasolta, hogy figyelemztetésül a kolostorok kapuinál legyen egy öt részre felosztott kerék rajzolva, és ez az öt rész szimbolizálja az öt különböző birodalmat.

¹³ Lafcadio HEARN, *Kwaidan: stories and studies of strange things*, New York, Dover, 1968.

¹⁴ A Meiji-kor (1868–1912) az Edo-kort követő időszak.

A következő történet a *Hóasszony* címet viseli, amelynek címszereplője egy jéggé fagyott lélek, és minden indok nélkül kiszívja az életet az emberekből, így tesz egy öreg favágóval is egy hóviharban, de meghagyja a szemtanú ifjú életét a feltétellel, hogy megfogadja, sosem meséli el senkinek amit látott. Később újra felbukkan a nő emberi alakban, és tökéletes feleségévé válik a gyanútlan, fogadalmat tett fiúnak, ám egy másik hasonló hangulatú havas éjszakán, évekkel később, visszaemlékezik a fiú a történetekre, és megvall mindent feleségének a rejtélyes éjszakáról. A szószegésért a nő elhagyja őt gyermekeikkel együtt és újra a jégbefagyott démoni arcát felöltve örökre eltávozik. Kobayashi búskomor, melankolikus hangulatú képeket tár elénk. A fényt úgy használja, hogy az képes legyen egy pillanat alatt átformálni a szerető feleséget egy bosszúálló jéglélekévé, ugyanakkor extrém, világító színeket is alkalmaz, melyek a természetellenesség látszatát keltik.

A *Kwaidan* harmadik kisfilmje, a *Hiochi a fűlnélküli*. Hiochi egy fiatal, vak templomi szerzetesfiú, akit csodálatos zenei tehetséggel ajándékozott meg a sors. A legtehetségesebb a Genji és a Heike klánok közötti ősi csatának a recitálásában. A fiú elzárttságban él saját belső világával, ennek hű szimbóluma vaksága is. A film a vászon hullámozásával indul, a biwán¹⁵ játszó énekmondó hangjával aláfestve. Ez a régmúlt eseményeire való visszaemlékezés megidézi az ősi csatát színházias képekkel, aminek záróakkordja a gyermek császár és dajkája vízbeugrása (öngyilkossága). A dajka a babával a karjában a vértől vöröslő tengerbe veti magát, majd követi őket a teljes kíséretük. Hiochi, mint a biwa játék mestere, elénekli a szellemek számára ezt a történetet, miután a rejtélyes és erőteljes család újra és újra meghívja őt, hogy játsszon nekik az éjszaka közepén. Ahogyan az *Ugetsu történetében* a fazekast megrontotta a szellemhölgy, úgy Hiochi is hagyja, hogy a szellem vezesse őt, aki a pusztulásba taszítja az éjszakáról-éjszakára ismétlődő előadások alkalmával. Kobayashi képes az üresség érzetét keltő atmoszférát megteremteni a rituális biwa játék, a dalok recitálása és a csatajelenet felidézése által. A jelenetekben Hiochi önmagáról teljesen megfeledkezve énekel az őt körülvevő melankolikus szellemek társaságának, visszaidézve számukra a kitörölhetetlen szomorúságot. Mindezt olyan szuggesztív erővel, hogy a temető, ahol előad, a víz és a csata hangjainak áradatává válik. Fokozatosan teremti meg a feszültséget a nézőben: a számunkra szokatlan zenének olyan hatása van, mintha egy mély lidércnyomásos álomban bolyonganánk. Ez a mindent átható üresség érzete, megidézi a tradicionális japán zenhez kötődő filmeket, ami az emberi szenvedésnek, és az idő múlásának az elkerülhetetlen elfogadására hivatott figyelmeztetni. A japán létszemléletre jellemző a melankolikus hangvétel – amit ők úgy neveznek: „*mono no aware*”.¹⁶ Mikor a fiú mestere felismeri a

¹⁵ Biwa Kínából származó húros hangszer, mely leginkább a lantéhoz hasonlít.

¹⁶ Szó szerint „a dolgok iránti pátoszt” jelenti. Ez a japán kifejezés minden dolgok állandótlanságának jelenlétére utal, a múlandóságra és az ebből fakadó mély és szelíd szomorúságra, a melankóliára.

veszélyt, amibe a novíciusa került, aprólékos gondossággal megfesteti a fiú teljes testére, minden bőrfelületére a védő szutrát, melynek következtében a fiú láthatatlanná válik.¹⁷ Amikor a szellem visszatér a fiúért, csak a két fülét találja a levegőben, amire elfelejtették a védőszöveget ráfesteni, ezeket letépi a fiú fejéről, hogy ne térjen vissza üres kézzel – innen ered a cím. A csodálatos kalligráfia, a fej szútra, ami Hiochi testét díszíti, mutatja a megvilágosodás elérését, vagyis minden dolgok és tartalmaik ürességének realitását: az ürességben nincs test, nincsenek érzések, nincs gondolat, nincs akarat, nincs tudat, nincsen szem, fül, orr, nyelv, elme. A végső képen a fiút a szellemek már nem hívják el, hanem maguk jönnek el hozzá, hogy hallgassák gyönyörű énekét, és a fiú énekel nekik, hogy megadja számukra azt az egyetlen vigaszt, amit emberi erővel értük megtehet.

Kobayashi a realista filmes megközelítések teljes mellőzésével tette filmjét hihetetlen expresszív erejűvé, és alakított ki olyan légkört, ami valóban kísérteties. A szomorúság pillanataival pedig erősen emocionális atmoszférát teremtett. Úgy használja a természetfeletti világot, hogy a magasabb lét hitétől már megfosztott emberi tudatba mégis képes visszahelyezni őket. Ebben a periódusban, amikor az újhullámos rendezők elhagyták a stúdiókat és kiléptek az utcákra, ez a film éles megvilágításba helyezte azt az esztétikai értéket, aminek egyedüli záloga a rendező víziója, és abból nyeri minden formai elemét. Kobayashi a tiszta fantáziának és formának a realitása felé fordult, vagyis a látomások lelki birodalma felé. A *Kwaidan*, a természetfeletti filmek közül az egyik legszebb, amit valaha készítettek. A film lassan vezet át a saját dimenzióinkból azon kívülre, nagyon máshová. A rendező nem hozza szellemeit a világunkba, hanem bennünket húz be az ő terükbe és látásmódjukba. A szürreális hátterek pedig mintha festmények volnának, pl. óriás szem az égen vagy pink színű nap a *Hóasszonyban*, a *Hiochiban* mesekönyvbe illő hajót és óceánt láthatunk. Az effektek (hangok, képek) egyszerre csodálatosak, borzongatóak, művésziek, zavarba ejtők, szokatlanok.

Kaneto Shindo: Onibaba, 1964

A horror konvencionális műfaját (inkább fantasztikus vagy természetfeletti, misztikus rétegműfaját) transzformálta Shindo a háború politikai allegóriájába. E mögött a műfaj mögött bújtatja meg a jelen eseményeit (Hiroshima, Nagasaki).¹⁸

Az *Oni* szó a buddhista japán folklór démonjainak neve, melyet szarvakkal

¹⁷ Az *Ugetsu történetében* a főhőst, miként Hiochi-t is, a testére festett szent szutrák szövegei mentik meg, vagy a *Fekete macskákban* a macskadémonnal szembeszálló samuráj is csak akkor mer kiállni ellenfele ellen, aki az alvilággal kötött szövetséget, miután több napon keresztül elzárva meditált, imádkozott.

¹⁸ Steven Jay SCHNEIDER, Tony WILLIAMS, *Horror international*, Detroit, Michigan, 2005, 83.

rendelkező szörnyalakként ábrázolnak - vagyis már a cím is zsánertudatosságot fejez ki. Az *Onibaba* Shindo első fantasztikus rétegműfajba tartozó alkotása. Előzményének tekinthető a *Pokol*, vagy a *Kwaidan*. A polgárháborús 14. században egy nádrengetegben járunk, ahol egy ágrólszakadt öregasszony és menyé abból élnek, hogy megölik a környezetükbe keveredő katonákat, és értékeiket: fegyvereiket, ruháikat összegyűjtik és eladják, a testüket pedig bedobják egy mély gödörbe, ami akár a pokol kapujának a szimbóluma is lehetne.

Túlvilági lények nem jelennek meg a filmben, hanem a természetfeletti-től való babonás félelem teremt sajátos világot az *Onibabában*. Ezt a babonás hitet a valóságos jelen történéseibe fordítja a rendező a '60-as évek Japánjában, két atombomba támadás után, a császári múlt és egy iparosodás előtti jövő között. A film nyersen mutatja fel az ember barbárságát, ehhez használja a természetfeletti műfajt, mint politikai allegóriát. Shindo provokatív módon jeleníti meg az embertelenséget, az erkölcstelenséget és a barbarizmust. Ehhez panteisztikus tájképet használ, magas kontrasztokkal, *chiroscuro* (sötét-világos, fekete-fehér) képekkel, szorongást keltő környezeti zajokkal, törzsi ritmusokkal, hogy a primitivizmus érzetét fokozza. Shindo az emberi lélek megvesztegethetőségének, hűtlenségének a megtestesülését mutatja be, mintha az a természet rendjének valamiféle perverziója volna. A babonás légkört fokozzák az elhangzó beszédek, pl. az öregasszony elbeszélése a megfagyott terménnyről a tomboló nyárban, vagy Hachi (a csatából megmenekült szomszédos kunyhó lakója) története a fekete napról Kyotóban. Shindo ennek a babonás világnak a hangulatát fokozza akkor is, amikor a fiatal lány rohánását mutatja a kamera a mindenütt jelenlevő, szétterülő nádrengetegen keresztül, hogy találkozzon Hachival (akiről még az sem zárható ki, hogy a férje gyilkosa, de legalábbis cserbenhagyója), amit – mint rossz ómen – a madarak hangja kísér. Ez a film egy allegória a képmutató társadalomról a civilizált lét-től távollévő háború jelenében. Az *Onibaba* bemutatja az emberrel vele született hajlamokat, mint az erőszakosság, az önimádat és embertelenség, távol az erkölcsöktől vagy bármiféle lelki élettől. Az öregasszony eltiltja a lányt a „szerelemtől”, de nem őt féltve, hanem önmagát a magánytól, az ürességtől. Ez az üresség egy megfordíthatatlan, reménytelen üvöltéssé válik a fiatal lányban, amikor megriad, mert meglátja „*Oni*”-t, a démont. Valójában az anyósa öltötte fel a megölt szamurájtól szerzett maszkot, hogy ezzel ijesztgetve tartsa távol menyét a szerelem hívásától – ezért onibabát játszik. A lányban ez a belülről fakadó üvöltés és félelem, és valamiféle hit a transzcendens létben, visszavezethetné őt az értékekhez és az emberséghez, de éjszakáról-éjszakára újra és újra nekiiramodik, mígnem legyőzi a benne lüktető ösztönből tomboló vágy a félelmet és továbbrohan vélt boldogsága felé. Shindo arra mutat rá, hogyan reagálnak emberek az ellenséges környezetre, ezért egyik fő motívuma az élni akarás. A hősök ebben az élhetetlen, őket körülzáró

világban élethalálharcot játszanak, és életüknek félelmeik sem tudnak határt szabni, csupán a két alapvető ösztön irányítja őket: a szexualitás és a halál.

A film másik témája, a már említett atombomba: amikor a maszkot leveszi az öregasszony a halott szamurájról egy összeroncsolódott arcot lát, amilyené az övé is lesz a film végén, mikor többé nem tudja levenni *oni* álarcát, csak komoly sérülések árán, és az ő arca is pontosan olyan, mint az atombomba támadás áldozatainak a sérülései. Shindo szándékosan és bevallottan maszkírozta így hőseit. Így, ezzel a filmmel és ezekkel az apró jelenetekkel találta meg a módját, hogy hiteles, de nem szentimentális módon mutassa be a történelemnek ezt a kitörölhetetlen traumáját.

Kaneto Shindo: Fekete macskák a bozótmélyből - Kuroneko, 1968

Az *Onibabá*hoz hasonlóan ismét két nő a főhős, akik egy erdei házban élnek. Ahogyan az *Onibabában*, úgy itt is, Shindo elkülöníti a főhőseit a külvilágtól. A két nő mindkét esetben izoláltan él: a nádrengetegben és az erdő mélyén. Egy csapat katona szörnyű módon meggyalázza és meggyilkolja a nőket, majd a házukat is rájuk gyújtják. A két nő halála után szellemük visszatér, hogy bosszút álljon, hogy elcsábítsák és megöljék a környékükre vetődő valamennyi szamurájt. A fiatal nő férje kapja a megbízást, hogy a szellemasszonyokkal számoljon le, csak hogy találkozásukkor felismerik egymást. Shindonál Kurosawához képest még erősebb hangsúlyt kap a háborúnak a teljes erkölcsi nihilizmusa. A züllött, neve nincs gazember katonák, akik a két nőt megölték (testben és lélekben egyaránt) később visszatérnek külön-külön - gyanútlanok, amikor találkoznak egy elbájoló és sebezhető fiatal nővel, aki egyedül sétál hazafelé, és segítséget kér tőlük. Shindo az *Onibabában* is hasonlóan mutatja be az emberrel született embertelenséget és erőszakosságot, amit a civilizáció csak beburkol és áldón eltakar, de amit egy határhelyzet, mint pl. egy háború, azonnal letép, és felszínre hoz. A *Kuroneko* provokatív vádja az emberi gyarlóságnak, aki az elkerülhetetlenül múló életű dolgok rabja, mint a vagyon, az erő, az erkölcstelenség, önzés.

Mindkét Shindo filmben megjelennek a természetfeletti elemek. A különbség, hogy az *Onibaba* még evilági történet, a *Kuroneko* már jórészt a szellemvilágban játszódik. A kezdő jelenet után - miután a szamurájok megerősze-
kolják a nőket, és a kiégett ház füstölgő hamvait látjuk egy fekete macskával - lezárul a racionalitás tere. Az első jele ennek, amikor a fiatal lány az első áldozatát csábítja hazafelé, és útközben egy csöndes, akrobatikus forgással a szamuráj feje felett észrevétlenül átsuhan - ez a pillanatnyi hatás azonnal figyelmeztet minket, hogy elhagytuk evilág határait. Megérkezve a házba a légkör nyugtalanítóvá válik. A leitatott szamurájt az ágyába csábítja a lány, majd megöli. A nők arcán a homlokuk közepére festett szemöldök hátborzongató.

Ez a különös szemöldökviselet a báj és a vonzerő, a női szépség jele volt keleten.¹⁹ A *Kuroneko* a film közepétől válik drámaivá, ahol a három főhős - a samuráj, a felesége és az anyja – találkozik. A lány őrlődik az alvilágnak tett fogadalma (hogya megöl minden samurájt) és a férje újból megtalált szerelme között. Hét napot tölthetnek együtt, ami a rituális megtisztulás száma is. A samurájnak pedig be kell tartania a fogadalmát, hogy engedelmeskedik a mesterének, hogy megöli a szörnyeket. Itt mindhármuk számára a létüket jelentő becsületük forog kockán. A fiatal lány képtelen megölni szerelmét, inkább a végső megsemmisülést, az örök elkárhozást választja. Így az idős asszonynak kell a fiúval megküzdenie. A két nő bármilyen szörnyé is alakult, és bármiféle bosszú és sötét szövetség kösse is az alvilághoz őket, emberi ésszel nem elítélhetők és az emberi lélek belül igazságért kiált, amikor a fiatal lányra a végső enyészet és megsemmisülés vár. A film üzenete tragikus: a másféle pokol állapotának üzenetét hordozza, nem a bűnösök poklát, hanem az ártatlanokét.

Összegzés

Az ősi sumer költészetben a *Gilgames* eposz talán a legkorábbi irodalom, ahol szellemtörténetet mesélnek el, ahol az alvilág, mint lehetőség megjelenik: „Borzalmas hely vizét, zavaros vizét isszák...”.²⁰ Az emberiség nagy világkölteményei vagy emberiség-költeményei mind arról árulkodnak, hogy az ember nem változott, nincs fejlődés és nincs okulás. Akár a 11., akár a 16. vagy a 21. században járunk, ugyanazokat a hibákat követjük el, az erőszak és hatalom akarása állandó, a barátok ellenséggé válnak, a vesztesekből szerencsétlen, megtört emberek, a győztesekből örültek lesznek.

Ezek a filmek noha egy ősi világot idéznek vissza, mégsem különböznek a miénktől, bennük a legiszonytatóbb dolgok nem a szellemek, hanem az ember. Van a pokol lehetőségének egy ijesztőbb, és talán még reálisabb lehetősége is, mint pusztán az ember szabad akaratából adódó ostoba, vagy szándékoltan bűnös döntései. Az áldozatok poklára gondolok, mellyel a teológia kevésbé foglalkozik, mint a bűnösökkel. Egy embert élete során érhet olyan trauma, olyan végső összeomlást előidéző csapás – mint pl. a *Fekete macskák* két asszonyát, de gondolhatunk Hiroshimára is –, amire nincs bocsánat, ahol a lélek olyan mélyen bezáródik, hogy képtelenné válik a megbocsátásra, a szeretetnek való megnyílásra, ez is a pokol állapota, méghozzá ijesztően reális és nagyon sötét állapota. Itt a szeretet képtelen segíteni, mert ezek az emberek

¹⁹ A homlok közepére festett különös szemöldök megjelenik a már említett filmek közül továbbiakban is. A *Fekete hajban* a gazdag nőt látjuk így, A *Hiochi*, a *fűlnélkül*ben a császárnét és kíséretét, a *Véres trónban* a nagyúr feleségét, az *Ugetsu történetében* a szellem nemeshölgyet. Minden esetben olyan nőt látható, aki társadalmilag magasabb pozícióban helyezkedik el, de az említett esetek szinte mindegyikében ezek a nők lélekben kiüresedtek, megromlottak.

²⁰ *Gilgames, Enkidu és az alvilág* c. eposztöredék [könyvészeti adatok hiányoznak!]

legbelül jéggé dermedtek. Amit ha nem él túl, lélek nélküli szellemmé, ha túlél, lélek nélküli testté változik, ürességgé.

Homérosznál „az *Iliászban* az emberek nincsenek szolgákra és győztesekre osztva, vesztesekre és nyertesekre, nincs egyetlen ember sem, aki ne lenne kénytelen az erő súlya alatt elveszni”.²¹ Homérosz világképe már túllép az emberideálon, és távolról szemlélteti a gyilkos tombolásban az ősi kegyetlenséget. Aki erőt alkalmaz, az maga is áldozata egy kábulatnak, amely pusztadologgá redukálja a legyőzöttet, de vak erővé változtatja a győzedelmeskedőt is: megdermeszti azok lelkét, akik elviselik, és azokat is, akik élnek vele.²² A győzedelmeskedő vak lendületté alakulva ugyanúgy elszemélytelenedik, mint a legyőzött. Ebben az állapotban az ember pusztá anyag, vagyis teljes egészében alá van vetve a szükségszerűségnek, a sorsnak, Nemesisnek.²³ Valamennyi film és történet a szellemek jelenlétét arra használja, hogy általuk világítsa rá az emberi önzésre, becsvágyra, erkölcstelenségre, képmutatásra.

A filmekben a másvilág büntetésével találkozunk, amikor az ember illetőségének szigorúan meghúzott határvonalát átlépjük. A filmek könnyedén járnak át idősíkok között, sosem feledkeznek meg arról, hogy evilági létünk csak valaminek a töredékes része, aminek talán valahol, valamikor volt előzménye, de lesz folytatása és következménye.

Egy ókori sírfelirat figyelmeztetése jut eszembe a minden átmenetiségéről: „*Ott voltam, ahol te most vagy, és most ott vagyok, ahol te leszel*”.



²¹ Maurizio ZANI, *Invito al pensiero di Simone Weil*, Milano, 1994, 72.

²² Simone WEIL, *La Source Grecque*, 32. = VETŐ Miklós, *Simone Weil vallásos metafizikája*, Bp., 2005, 106.

²³ Nemesis a görög mitológiában az egyetemes szükségszerűség arca, ami kettős formában jelenik meg: a halál természetes formájában és a sorsnak való alávetettség formájában. A görögöknél a bosszúállás istennőjének, Nüx-nek (Éjszaka) - lánya, ő a büntető igazság, aki az emberi elbizakodottságot büntette csapásokkal.

Somodi Júlia

Nézői elvárások

Felmérés a japán filmek magyar fordításáról alkotott nézői véleményekről

Bevezető

Jelen tanulmány célja a japán filmek hazai nézőinek fordítással kapcsolatos elvárásairól, a hazai japán filmfordítások fogadtatásáról készült felmérés eredményeinek bemutatása. A tanulmány nem fogalmaz meg kritikát a filmfordításokról, deskriptív módon ismerteti az adatok alapján kirajzolódott hazai helyzetet. Jelen írás egy hosszabb lélegzetvételű dolgozat része, amely pragmatikai megközelítésből vizsgálja a japán filmekben előforduló megszólító nyelvi elemek magyar fordítását. A „film”-et jelen esetben gyűjtőfogalomként használjuk, és beleértjük az animációs filmek, tévéfilmsorozatok műfaját is.

A Magyarországon bemutatott vagy interneten elérhető japán filmek és animék az audiovizuális fordítás három válfajának (filmfelirat, szinkron és rajongói fordítás vagy más néven fansub) valamelyikén keresztül jutnak el a magyar közönséghez. Eddigi vizsgálataink azt mutatták, hogy az audiovizuális fordítás egyes altípusaiban a megszólítások fordítása, nevek és japán eredetű szavak átírása, a kulturálisan kötött kifejezések (más néven reáliák) fordítása nem egységes, azaz nincs erre vonatkozó fordítói norma (Somodi 2013). Nem ismertek továbbá a hazai nézők fordítással kapcsolatos elvárásai sem, nem tudjuk, hogy a célközönség milyen fordítói stratégiákat üdvözl, vagy üdvözlne szívesen. Ebből kifolyólag a fordító legtöbb esetben a nézői elvárások ismerete nélkül lát neki a fordításnak, így érthető módon a fordítónak a nézői elvárásokra vonatkozó feltételezése, valamint a célközönség tényleges elvárásai nem mindig találkoznak. A fordítóknak szinte egyáltalán, vagy csak kevés ismerete van a potenciális nézőkről, japán kulturális háttérismeretükről, illetve a fordítást illető elvárásaikról. Valamivel más a helyzet a rajongói fordításokkal, ugyanis a fordító ugyanannak a rajongói tábornak a tagja, akiknek a fordítás készül.

A japán filmek esetében - földrajzilag távoli országról, kultúráról lévén szó - a nézők nagy többsége csak fordításon keresztül juthat közelebb az alkotásokhoz. A közvetítőre, azaz a fordítóra nagy és felelősségteljes szerep hárul abban, hogyan hozza közelebb a magyar nézőkhöz a japán kultúrát, mit és mennyit ismertet meg a nyelvből, kultúrából egy-egy filmfordításon keresztül.

Vizsgálatunkban a következőkre kerestük a választ: 1) mely korosztályokból kerülnek ki a hazai japán filmek nézői?; 2) milyen mértékben rendelkeznek japán nyelvi és kulturális háttérismeretekkel?; 3) milyen a hazai filmfordítások fogadtatása a célközönség körében?; 4) az audiovizuális fordítás mely altípusa népszerűbb a hazai célközönség körében?; 5) hogyan viszonyul a hazai célközönség a filmfordításban alkalmazott honosítási és elidegenítési technikákhoz?

A tanulmányban a magyaros átírást alkalmazzuk, kivéve az olyan eseteket, ahol a cím vagy szerző más forrásokban Hepburn-átírással szerepel, ilyenkor a könnyebb kereshetőség érdekében a korábbi átírással azonos módon szerepeltetjük. Szintén meghagyjuk az eredeti Hepburn-féle átírást a nyelvi példák illusztrálására használt filmfeliratokban is.

1. Elméleti háttér.

1.1. Japán filmek Magyarországon

A japán filmek több médián keresztül jutottak és jutnak el a hazai nézőközönséghez. A tévé és a hazai filmszínházak jóvoltából számos klasszikus japán filmet megismerhettünk az évek során. Említhetjük itt a Kuroszava vagy Kitano Takesi-filmeket vagy Abe Kobó regénye alapján készült *Homok asszonya* című alkotást. Ezek a filmek szinkronnal és/vagy felirattal kerültek be a magyar filmpiacra, láthattuk őket tévében, moziban, és DVD-n, videón is forgalomba kerültek. Említést érdemel a 2013 januárjától az M1-en vetített 50 részes történelmi tévéfilmsorozat, az *Acu hercegnő* is.

A Japán Alapítvány Budapesti Irodája is rendszeresen rendez filmvetítéseket és filmheteket, filmfesztiválokat a hazai filmszínházakban. Az Örökmozgó Filmmúzeum minden hónap negyedik szerdáján tart japán filmklubot (2013 decemberi információ). Ezeknek az eseményeknek is az a célja, hogy minél szélesebb körben megismertessék a klasszikus japán filmeket. A filmeket az esetek túlnyomó többségében angol felirattal és magyar szinkrontolmácsolással vetítik. A japán filmek hazai népszerűsítéséről beszélve meg kell említenünk a 2012-ben Sindó Kaneto emlékére rendezett konferenciával egybekötött retrospektív filmvetítést is.¹

Hazánkban a japán filmekben belül a legnépesebb nézőtábora a japán animációs filmeknek van, ezt támasztja alá mostani felmérésünk is, a kérdőívre kapott válaszok 55%-a ugyanis az animációs filmek (*anime*) és a tévéfilmsorozatok (*dorama*) nézőitől érkezett. Ezek a filmek magyar tévécsatornákon keresztül, DVD-n vagy mozik filmvásznain keresztül jutnak el a hazai

¹ Az itt említett esemény 2012-ben Sindó Kaneto 100. születésnapjának alkalmából a Filmszem folyóirat és a Pázmány Péter Katolikus Egyetem közös szervezésében került megrendezésre. A vetítéseken több olyan Sindó film is látható volt, amelyek Magyarországon korábban nem, ráadásul egyedi, az alkalomra készített magyar feliratokkal. /a szerk./

rajongókhoz szinkronnal és/vagy felirattal. Ahogy a felmérésből is kiderült, legtöbben a világhálón keresztül kerülnek kapcsolatba a japán filmekkel.

1.2. Az audiovizuális fordítás

Az audiovizuális fordítást (AVT) a fordítástudomány új ágaként szokták emlegetni. Az AVT fordítástudományban betöltött helyéről sokáig vita folyt. A kutatók egy része a műfordításhoz sorolta (Bassnett 2002, Snell-Horby 1995, idézi Diaz Cintas 2009b). Emlegetik filmfordítás (*film translation*), vagy mozifordítás (*cinema translation*) vagy képernyőfordítás (*screen translation*) néven is (Diaz Cintas 2009b), majd az internet és a személyi számítógépek elterjedésével egyre inkább multimédia-fordítás néven válik ismertté (Gambier és Gottlieb 2001). Napjainkban leginkább audiovizuális fordítás néven emlegetik (Chaume 2004; Gambier 2008; Díaz Cintas 2009a,b; Pérez González 2009). Chaume (2004) mutat rá, hogy az audiovizuális fordítást nem különálló műfajként kell felfogni, hanem szövegtípusként, mégpedig Reiss (1986) alapján audio-mediális szövegtípusként.

Pérez Gonzáles (2009) az audiovizuális fordítás két típusát különíti el: a feliratot (*subtitling*) és a *revoicing*-ot. A filmfelirat általában a képernyő alján jelenik meg, és a beszélt nyelv írott formában való közvetítésére hivatott.

A *revoicing* (újrhangosítás) kategóriába tartozik a *hangalámondás* (voice over), a *narrálás* (narration), a *hangos leírás*, vagyis a látáskárosultaknak készült szinkron (audio description), a *szabad kommentár* (free commentary), a *szimultán fordítás* (simultaneous interpreting) és a *szájmozgáshoz igazított szinkronizálás* (lip-synchronized dubbing, vagy egyszerűen csak dubbing). Ezekben az a közös, hogy szóbeli átváltás útján ültetik át a forrásnyelvi szöveget a célnyelvre, tehát a hangzó szöveget hangzó szöveggé fordítják. (Pérez González 2009).

Diaz Cintas (2009b) az audiovizuális fordítás három fő típusaként a szinkront, a filmfeliratot és a *revoicing*-ot említi (2009b:5). A szinkron „a színészek dialógusait tartalmazó eredeti hangsávot egy célnyelvi felvétellel helyettesíti, amely reprodukálja az eredeti üzenetet biztosítva a célnyelvi hangok és a szereplők ajakmozgásának szinkronját oly módon, hogy a néző elhiggye, a színészek a célnyelven beszélnek”. A filmfelirat „írott nyelvi szöveg, amely általában a képernyő alján jelenik meg, és összegzi az eredeti nyelven elhangzott dialógusokat, valamint egyéb nyelvi elemeket, amelyek a vizuális kép részét képezik (inzertek, levelek, szalagcímek, stb.) vagy más egyéb hanghatásokat (zene, stb.).” Hangalámondásról akkor beszélünk, amikor „az eredeti hangsáv hangerejét minimálisra csökkentik, hogy az eredeti hangsávra rámondott fordítást hallhatóvá válják a célnyelvi közönség számára.”²

² J.D. DIÁZ-CINTAS, *New Trends in Audiovisual Translation, Topics in Translation*, Bristol-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters, 2009,5. (2009b) Az itt közölt részleteket saját fordításban adom meg.

A filmfeliratról szólva meg kell említenünk egy néhány évtizede elterjedt újfajta eljárást is. Az utóbbi években egyre nagyobb érdeklődés övezi a nem hivatásos fordítók munkáját. A *The Translator* például egy különszámot szentelt a témának. A külföldön megjelent anime-fordítások jelentős hányada úgynevezett *fansub*, azaz rajongók által készített amatőr fordítás. A rajongói fordítás nem hivatalos fordítása egy műnek, és mint ilyen a szerzői jogok értelmében törvénytelen, de vélhetően marketing okokból kifolyólag a jogtulajdonosok nem emelnek vádat ellenük. Diaz Cintas és Sánchez (2006) így definiálja az audiovizuális fordítás ezen válfaját: *A japán animék rajongók által készített felirata. Történetük az 1980-as évekhez, az első anime klubok megalakulásáig nyúlik vissza. Igazán az 1990-es évek derekán lendült fel a mozgalom az olcsó számítógépes szoftverek és az interneten elérhető ingyenes feliratszerkesztők megjelenésével* (Diaz Cintas és Sánchez 2006:37).

Manapság a rajongói fordítások nem csupán a japán animációs filmek feliratozására korlátozódnak, sportműsorok, szórakoztató műsorok, tudományos-fantasztikus filmek, zeneszámok dalszövegéhez egyaránt készülnek rajongói fordítások. (Dwyer 2012, ViKi 2010).

Magyarországon több tucatnyi rajongói fordítócsapat működik, a dorama.lap.hu oldalon 33 hazai rajongói fordítócsapat weboldalát gyűjtötték össze (a lista valószínűleg nem teljes). Ezek nagy része japán animék és TV-drámák fordításával foglalkozik, de van közöttük koreai popzenére szakosodott fordítói csapat is. A fordítócsapatok oldalán közzétett szövegek hangsúlyozzák, hogy a fordítások hobbiból készülnek non-profit céllal, ezért tiltják a fordítások pénzkeresési célokra való felhasználását, vagy más oldalon való megosztását. A fordítócsapatok rövid bemutatkozásából az az általánosnak mondható konklúzió szűrhető le, hogy a fordítók általában 18-25 év közötti Japánért, japán kultúráért és popkultúráért rajongó fiatalok, némelyikük kezdő szinten ismeri a japán nyelvet, de általában angolból fordítanak. A japán anime műfaját mind behatóan ismerik (Somodi 2013)

A rajongói fordításokat sok kritika érte normatörő voltuk, a feliratok multimodális konfigurációja, valamint az amatőr kísérletezések a fordítói szakmára gyakorolt potenciális káros hatása miatt. (Dwyer 2012:218). Az elmúlt években azonban a szakma is kezd elismerően nyilatkozni a rajongói fordításokról, különösen az alábbi négy jellemzőt emelik ki pozitívumként: formai innováció, kollaboratív fordítási módszerek, elidegenítés, műfaji szaktudás (Dwyer 2012:220).

1.3. A nézői elvárás

Ahhoz, hogy megtudjuk, hogy az audiovizuális fordítás fent említett válfajai közül melyek népszerűbbek a japán filmek hazai nézőinek körében, illetve milyen fordítási stratégiát üdvözölnek szívesen, meg kell ismernünk a nézői

elvárásokat. Chesterman (1997) az *elvárási normát* (expectancy norms) a következőképpen fogalmazza meg: „A fordításnak ki kell elégítenie az olvasók, a megbízó és a többi érintett fél elvárásait. Az elvárási norma irányítja a végső produktum formáját, és ugyanakkor hatással van folyamatra is, amely a produktum létrejöttéhez vezet”.³

2. Elemzés

2.1. A felmérés módszere

Mivel a japán filmfordítások hazai fogadtatásáról eddig nem készült átfogó jellegű felmérés, egy nagymintás, országos, online felmérés segítségével arra vállakoztunk, hogy felmérjük a hazai japán filmek nézőinek a fordításokkal kapcsolatos elvárásait, igényeiket. A cél a japán filmnézők véleményének minél szélesebb körben való feltárása volt, ezért az empirikus kutatások megfigyelésen alapuló formái közül (interjú, kérdőíves felmérés, PC translog) ez a módszer bizonyult legmegfelelőbbnek, mert így egy időben több csatornán léphettünk kapcsolatba a kísérleti személyekkel. A kérdőíves felmérés eredményei között említik, hogy a vizsgálat eredményeképpen nyert adatok a valós helyzet kicsinyített mását nyújtják. Továbbá a megfigyelésen alapuló felmérési módok többi altípusával összevetve a kérdőíves felmérést tartják a legalkalmasabbnak statisztikai reprezentativitásra törekvő, szélesebb populációtól, nagy mennyiségű adatok begyűjtését kitűző vizsgálatok lebonyolítására. (Kuznik 2010).

Japánban Shinohara (2012) végzett kérdőíves felmérést a külföldi filmek japán feliratának fogadtatásáról. A kísérletben 50 személy vett részt, akiket egy tokiói moziban keresett meg a kérdőív szerkesztője, és a kulturálisan kötött kifejezések fordításáról kérdezte a válaszadókat. Widler 2002-ben készített kérdőíves felmérést bécsi mozikban a fimfeliratok nézői fogadtatásáról (Widler 2004).

A kísérleti személyek kiválasztásakor fő szempontnak tartottuk, hogy a japán filmek hazai „fogyasztói rétegének” minden szegmense képviseltetve legyen a vizsgálatban. A felmérést országosan végeztük 2013 decemberében. Ahhoz, hogy egy nagymintás, országosan reprezentatív felmérést végezhesünk, szükség volt egy demográfiailag heterogén válaszadói táborra. A kérdőív terjesztésekor azokat a közösségeket céloztuk meg, amelyek tagjai - eddigi tapasztalataink alapján - lelkes résztvevői a hazai japán filmvetítéseknek, érdeklődnek a japán kultúra és nyelv iránt.

A kérdőívek az egyes társaságok tagsági levelezőlistáin, a társaságok honlapjain, fórumos felületein, illetve közösségi oldalain keresztül jutottak el

³ A. Chesterman, *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam, John Benjamins, 1997, 64. Saját fordítás.

a kísérleti személyekhez. Fontosnak tartottuk megvizsgálni a japán kultúrát és nyelvet behatóbban ismerő japán szakos hallgatók vagy már végzett hallgatók véleményét, hasonlóképpen lényeges szempont volt a főként fiatalabb generáció körében oly népszerű japán animációs filmek rajongóinak a filmfordításokról alkotott véleménye. A japán kulturális rendezvények, ezen belül a japán filmhetek lelkes látogatói a korosztály szempontjából heterogén közösséget képviselő Magyar-Japán Baráti Társaság tagjai is, így lényegesnek tartottuk őket is megszólítani. A japán kultúra, nyelv, tradíció iránt érdeklődőket tömörítő közösségi oldalak tagjait is megkerestük. Mivel ugyanaz a személy egyben több társaság tagja is lehet, illetve több közösségi oldalra is regisztrálhat, a kérdőíveket úgy szerkesztettük meg, hogy egy válaszadó csak egyszer tölthesse ki.

Ezúton szeretnénk külön köszönetet mondani Vihar Juditnak, a Magyar-Japán Baráti Társaság elnökének, Király Dávidnak, a Magyar Anime Társaság elnökének, Vagdalt Juditnak, a Szaku magazin főszerkesztőjének, és mindazon japánnyelv-tanulóknak és filmrajongóknak, akik kitöltötték a kérdőívet, és részt vállaltak a terjesztésben, megosztásban is.

2.2. A kérdőív felépítése

A 20 kérdésből álló kérdőív tartalmazott egyszeri és többszörös választási lehetőséget kínáló zárt kérdéseket, valamint nyitott szöveges kérdéseket is, ahol a válaszadók szabadon nyilatkozhattak az adott kérdésben megfogalmazott témáról. A kérdőív első négy kérdése a demográfiai adatokra, valamint a kísérleti személyek japán nyelvi és kulturális háttérismereteiről való információszerzésre fókuszált.

A következő három kérdésben (5-7) arról kérdeztük a válaszadókat, hogy milyen jellegű filmeket néznek általában, milyen csatornákon, illetve az eddig megnézett filmek száma alapján felmértük azt is, hogy mennyire jártas a válaszadó a japán filmek világában. Az ezt követő hat kérdés (8-13) a japán filmek magyar fordításáról alkotott véleményéről kérdezte a válaszadókat, külön kezelve az audiovizuális fordítás egyes altípusait (szinkron, felirat, rajongói fordítás). A kérdések arra is kitértek, hogy amennyiben több választási opció adott, a szinkront, a feliratot vagy a rajongói fordítást választják-e, és zárt kérdésekre válaszolva meg is indokolták választásuk okát, indítékát.

A 14-17-es kérdésekkel azt vizsgáltuk, hogy a nézők hogyan viszonyulnak a fordításban előforduló kulturálisan kötött kifejezésekhez, az ún. reáliákhoz, a japán eredetű szavak átírásakor a többféle átírási módszer közül melyiket üdvözlik szívesebben a fordításokban, a megszólításokat⁴ illetően

⁴ Megszólítás alatt az interakcióban részt vevő kommunikációs partner(ek) megszólítására alkalmazott nyelvi elemeket értjük. A japán nyelvben a megszólítások lehetnek: 1) személyes névmások, 2) rokonsági megnevezések, 3) foglalkozásnevek, 4) személynevek utótaggal (szan/kun, stb.), 5) személynevek utótag nélkül, 6) sértő és hízelgő megszólítások, 7) becenevek, 8) alkalmi megnevezés (Yan 2009:173).

pedig azt vizsgáltuk, hogy a honosító vagy elidegenítő⁵ eljárást támogatják-e inkább. Az utolsó három nyitott szöveges kérdésben a válaszadók szabadon írhattak eddigi tapasztalataikról a szinkronnal, felirattal és rajongói fordítással kapcsolatban. A teljes kérdőív megtalálható a Függelékben.

3. Eredmények

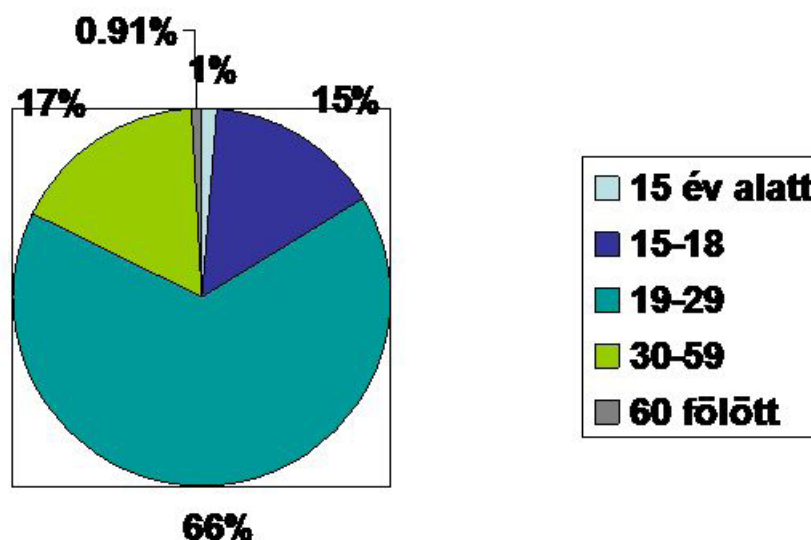
Az eredmények 219 beérkezett kitöltött kérdőív adatain alapulnak. Ez az eredmény a hazai japán kultúra kedvelőinek, valamint a fordítástudományban alkalmazott kérdőíves felmérések mintavételi arányaihoz viszonyítva reprezentatívnak tekinthető. Magyarországon a japán film legnépszerűbb műfaját, az animét népszerűsítő rendezvények manapság 8000 fő részvételével zajlanak, a Magyar Anime Társaság 2013-as *Nagy anime- és mangakutatás* felmérésére 3168-an válaszoltak (A Magyar Anime Társaság adatai). A japán filmfesztiválokat néhány 100 fő látogtja, a magyarországi japánnyelv-tanulók száma pedig a Japán Alapítvány 2012-es felmérése alapján 1554 fő (*Kokusai kouryuu kikin 2013*). Kuznik (2010) áttekinti a fordítástudományban 1992-2005 között végzett kérdőíves felmérések módszereit és eredményeit. Tanulmányából kiderül, hogy a fordítástudományban hasonló vizsgálatok 48-280 közötti mintavétellel dolgoztak. Chiaro és Nocella (2004, idézi Kuznik 2010) a világ több országára kiterjedő vizsgálata is csupán 286 főre terjed ki. Widler fent említett felmérése 100 néző adatain alapszik.

3.1. Demográfiai adatok

A kérdőívet kitöltő 219 válaszadó közül három fő (1%) 15 év alatti, 33 fő (15%) 15-18 év közötti, 144 fő (66%) 19-29 év közötti, 17%, 37 fő 30-59 év közötti és két fő 0.91% 60 év fölötti. A számok tehát azt mutatják, hogy a hazai japán filmnézők zöme (66%) a 19-29 éves korosztályból kerül ki. Az idősebb, illetve a nagyon fiatal generáció kevésbé képvisleteti magát.

⁵ A honosítás (domestication) és elidegenítés (foreignization) terminusokat Venuti (1995) vezeti be a fordítástudományba. A honosítás során a fordító a célnyelv sajátosságaihoz alkalmazkodik, a fordításban kevésbé látszik, hogy fordított szöveg. Az elidegenítés során fordításban megőrizük a forrásnyelvi elemeket. Az elidegenítő fordítás meglehetősen eltér a célnyelvi normáktól. Venuti ezt a fordítási módszert a célnyelvi kultúrára gyakorolt etnodeviáns nyomásként fogja fel, a fordító az idegen szöveg nyelvi és kulturális különbségeinek rögzítésével külföldre küldi az olvasót. (Venuti 1995:20)

1. ábra Kísérleti személyek életkor szerinti megoszlása



A válaszadók 94%-a, 207 fő jelenleg Magyarországon él, öt fő (2%) Japánból válaszolt, három kérdőív (1%) a szomszédos országokból érkezett be, négy válaszadó (1%) pedig más európai országban él jelenleg (Anglia, Egyesült Királyság, Írország) A Japánban élő kísérleti személyek esetében ösztöndíjas hallgatókról, vagy munka, házasság révén Japánba költözött személyekről van szó.

3.2. Kulturális és nyelvi ismeretekre vonatkozó adatok

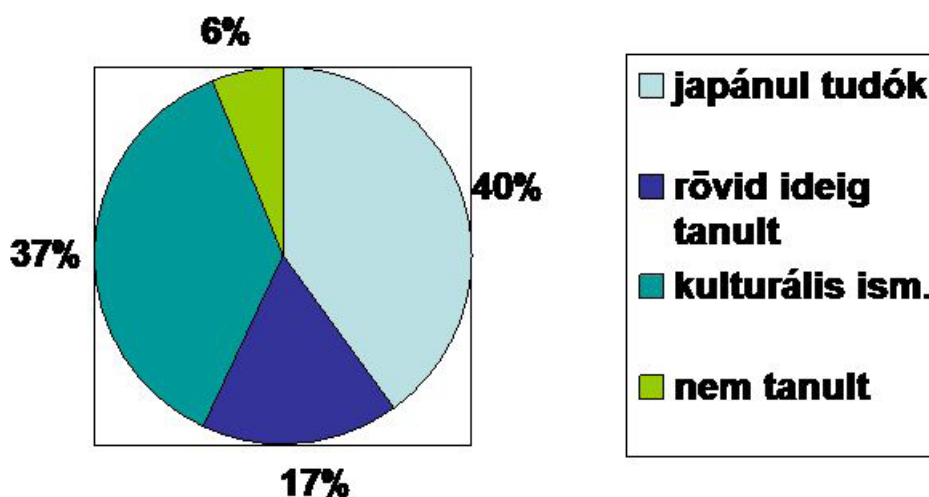
A válaszadók csupán 2%-a (öt fő) nyilatkozott úgy, hogy kizárólag a filmek iránt érdeklődik, a japán kultúra más területei nem foglalkoztatják, 97%-ukat a japán kultúra egyéb szegmensei is érdekli. Ez arra enged következtetni, hogy a film cselekményén túl, valószínűleg a képkockák és a filmszöveg által hordozott kulturális tartalom felé is nyitottak.

A kísérletben résztvevők japán nyelvi ismereteit illetően megállapítható, hogy fele-fele arányban vannak a japán nyelvet tanulók, illetve a nyelvi ismeretekkel nem rendelkezők. A válaszadók 29%-a, 64 fő tanult vagy tanul japán szakon, ezen kívül 11%, 24 fő nyilatkozott úgy, hogy több évig tanult Japánban vagy Magyarországon nyelviskolában, illetve magánúton. Így tehát a japánul tudók aránya 40%. További 17%, 38 fő rövid ideig tanulta a nyelvet, ők alapfokú nyelvtudással rendelkeznek. Emellett a válaszadók 37%-a, 80 fő válaszolta azt, hogy a nyelvet nem tanulta, de rendelkezik némi nyelvi és a kulturális ismerettel. A „nem tanultam” válaszlehetőséget a válaszadók csupán 6%-a, 13 fő jelölte meg.

A fenti adatokból az a konklúzió szűrhető le, hogy a célközönségnek

csupán egy kis hányada tekinthető teljesen laikus nézőnek (6%), a többség a filmeknek vagy más kulturális fórumoknak köszönhetően már kapcsolatba került a japán nyelvvel és kultúrával.

2. ábra. A válaszadók megoszlása japán nyelvi és kulturális háttérismereteik szerint

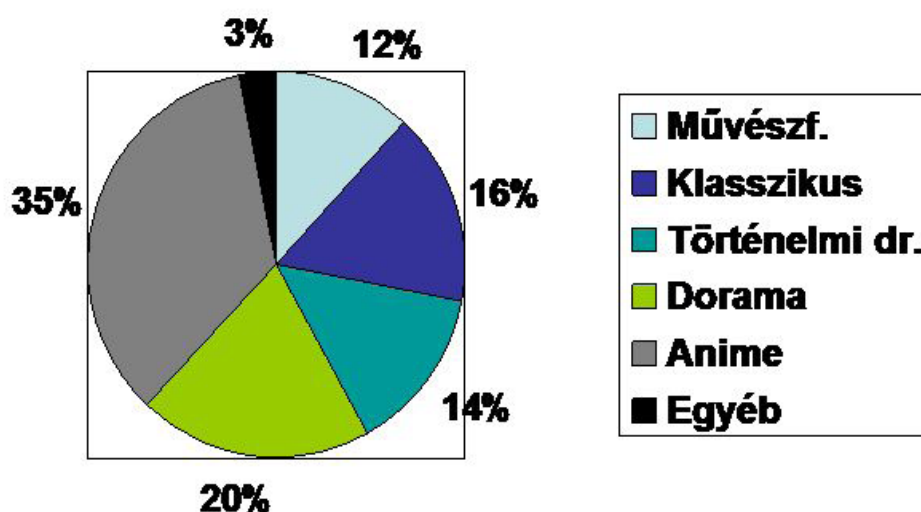


3.3. A válaszadók által nézett filmműfajok, megnézett filmek számára vonatkozó adatok

A kérdőívvel azt is vizsgáltuk, hogy melyek a hazai nézők körében legnépszerűbb japán filmműfajok. Az adatok szerint legnagyobb nézői tábora az animéknak és az ún. „doramáknak” van, ez a kategória összeségében 55%-ot tesz ki. Animét a válaszadók 35%-a, 177 fő, doramát 20%-uk, 104 fő néz. Klasszikus filmeket, művészfilmeket és történelmi drámákat megközelítőleg azonos arányban néznek a válaszadók. Az „egyéb” kategóriát megjelölő válaszadók a dokumentumfilmeket, modern japán filmeket, krimiket, horrorrt, sci-fi-t említették.

3. ábra. A válaszadók által kedvelt filmműfajok megoszlása

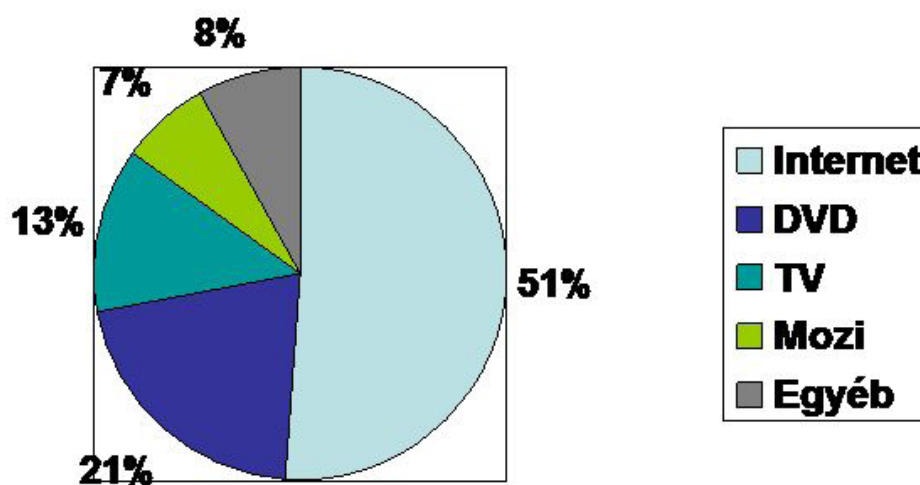
⁶A „dorama” japán televíziós műfaj, sorozatok, amelyeket napi rendszerességgel vetítenek. Több válfaja létezik: detektív, romantikus, komédia, horrordrámák. Egy-egy sorozatot három-hat hónapig vetítenek.



A válaszadóknak a japán filmvilágban való jártasságáról elmondható, hogy a válaszadók csupán 4%-a, nyolc fő tekintett meg ötnél kevesebb japán filmet, és 22%, 48 fő látott már 100 japán filmnél többet. A legtöbben, 29%, 64 fő 20-50 közötti értéket jelölte meg. 26%, 58 fő 5-20 filmet látott. Ezek a számok azt mutatják, hogy a kérdőívvel sikerült a japán filmek világában jártas közönséget megszólítanunk.

A felmérésből kiderült, hogy a válaszadók több, mint fele, 51%, 199 személy interneten nézi a japán filmeket, 21%-uk, 82 fő DVD-n, moziban csupán 7%, 27 fő, TV-ben pedig 13%, 53 fő. 8% az „egyéb” kategóriát jelölte meg. A 4-es ábrán illusztráljuk, milyen médián keresztül jutnak el a japán filmek a magyar célközönséghez.

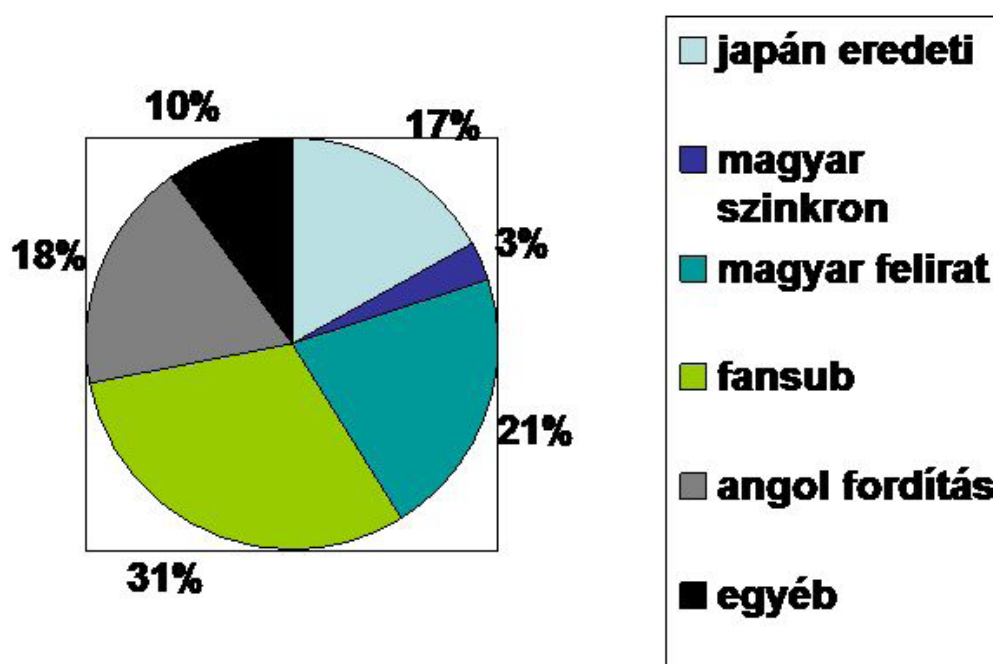
4. ábra. A válaszadók média szerinti megoszlása



3.4. A filmfordításra vonatkozó adatok

Arra a kérdésre, hogy milyen nyelven, illetve milyen fordítással nézik a japán filmeket, a következő válaszokat kaptuk: a válaszadók 17%-a, 38 fő eredeti nyelven nézi, itt feltételezhetően a japán szakot végzettekről, Japánban élőkről, nyelvvizsgával rendelkezőkről, tehát a nyelvet magasabb szinten beszélőkről van szó. A legtöbb válaszadó rajongói fordítással (fansub) nézi a filmeket (31%, 67 fő), ezt követi a hivatalos magyar felirattal nézők aránya, 21%, 45 fő, majd az angol fordítással nézők majdnem azonos arányban, 39 fő, 18%. 22 fő, 10% az „egyéb” kategóriát jelölt meg. A válaszokból kiderült, hogy a nézők elenyésző hányada, csupán 3%, nyolc fő nézi magyar szinkronnal a filmeket.

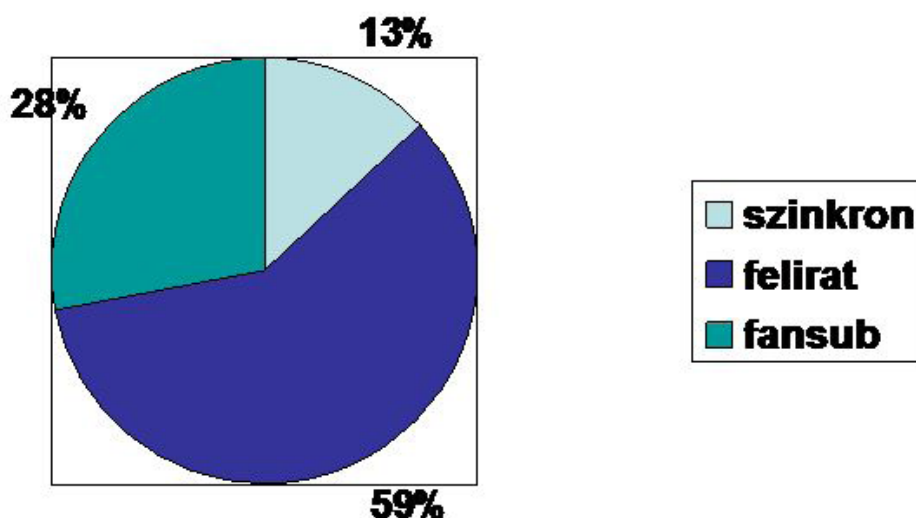
5. ábra. A válaszadóknak az audiovizuális fordítás egyes altípusai szerinti megoszlása



Összefüggést lehet találni az előző két kérdésre kapott válaszok és az igénybe vett audiovizuális fordítási forma között. A válaszadók 51%-a nyilatkozott ugyanis úgy, hogy interneten nézi a japán filmeket (55%-ban animékat és tévésorozatokot), amelyekhez a legkézenfekvőbb fordítási forma a rajongói fordítás.

Szűkítve a fenti problémát a következő kérdés arra fókuszált, hogy melyik opciót választják, ha magyar szinkron, magyar felirat (hivatalos fordítás) és rajongói fordítás egyaránt adott egy bizonyos filmhez. Erre a kérdésre 59%, 130 fő válaszolta azt, hogy a hivatalos fordítást választaná, 28%, 60 fő szavazna a rajongói fordításra, és szintén a szinkron maradt a legnépszerűtlenebb, a válaszadók csupán 13%-a, 29 fő jelölte meg.

6. ábra. A szinkront, feliratot, illetve fansub-ot választók megoszlása



Az ábrából kitűnik tehát, hogy abban az esetben, ha hivatalos fordítás és rajongói fordítás is adott, a válaszadók 59% a hivatalos fordítás mellett dönt. Ezt azt jelenti, hogy amennyiben készülne hivatalos fordítás a jelenleg fansub-bal elérhető filmekhez, a nézők egy része ezt az opciót választaná.

A fansub-ot választók 40%-a, 26 fő a kulturális elemek eredetiben való megtartása miatt nézi fansub-bal a filmeket. 28%, 18 fő pedig jobb minőségűnek tartja a fansub-ot a hivatásos fordítók által készített feliratoknál és szinkronnál. Az „egyéb” kategóriát megjelölők azzal indokolták döntésüket, hogy a rajongói fordítások szinte azonos időben jelennek meg a filmmel, interneten könnyen elérhetők, és a fansub készítői sokkal alaposabb munkát végeznek, mint a hivatásos fordítók.

A feliratot választók néhány százalékos eltéréssel hasonló arányban jelölték meg a három opciót, miszerint azért választják a feliratot, mert fejleszthetik nyelvtudásukat (20%), mert eredetiben hallhatják a színészek hangját (29%), illetve jobban élvezhető a film hangulata (32%). A válaszadók 20%-a pedig mindhárom opciót megjelölte.

A szinkront választók többsége, a válaszadók 60%-a azért nézi szinkronnal, mert így kényelmesebb, jobban tud a filmre koncentrálni, ha nem kell a feliratot figyelnie.

Az angol fordítást preferálók 36%-a, 17 személy azért dönt emellett az opció mellett, mert jobbnak tartja a magyar fordításoknál. 64%, a válaszadók közül 30-an az „egyéb” kategóriát jelölték meg, és megjegyzéseik két kategóriába csoportosíthatók: 13 fő azért nézi angol fordítással, mert általában nincs magyar felirat a megtekinteni kívánt filmekhez, vagy mert az angol fordítás szinte a filmmel egyidőben jelenik meg, nagyobb a választék, stb. Nyolc fő pedig nyelvgyakorlás céljából nézi angol fordítással.

3.5. A honosítási és elidegenítési stratégiákról alkotott nézői vélemények

A 14-17 kérdésekben arra kerestük a választ, hogyan viszonyul a célközönség a honosító, valamint az elidegenítő fordítói eljárásokhoz. A kérdést a kulturálisan kötött kifejezések (másnéven reáliák), a megszólító nyelvi elemek fordításán keresztül, valamint a válaszadók által preferált átírási módszeren keresztül vizsgáltuk.

Venuti 1995-ben megjelent (*The Translator's Invisibility*) könyvének megjelenése óta többen foglalkoztak a *fordítói láthatatlanság*, *honosítás* (domestication) és *elidegenítés* (foreignization), a *nyílt* (overt) és *rejtett* (covert) fordítás (Venuti 1995; Munday 2001; Hatim & Mason 2000; House 1997; 2001; Pérez Gonzáles 2009; Klaudy 2012) kérdésével. Venuti a fordítói láthatatlanságot a honosítás és elidegenítés fényében tárgyalja.

Az audiovizuális fordításban is – amely jelen tanulmány korpuszát képezi – jelen van a honosítás és elidegenítés dichotómiája. A képernyő alján megjelenő felirat nyilvánvalóvá teszi, hogy fordításról van szó, a célnyelven megszólaló szinkronizált filmnek viszont a nézőben azt az érzést kell keltenie, hogy saját nyelvén nézi a filmet.

House (1997) a nyílt (overt) és rejtett (covert) fordítás terminusokat használja, amikor fordítói láthatatlanságról beszél. Hogy a fordító a rejtett vagy a nyílt fordítás mellett dönt, függ a szövegtől, a szövegnek a fordító általi szubjektív interpretációjától, ugyanakkor döntő szerepet játszik a fordítás célja, a potenciális célközönség, kiadással kapcsolatos és üzleti érdekek, stb. (House 2001; House 1997; House 1998). Pérez Gonzáles felfogásában a filmfelirat a nyílt fordítás kategóriájába tartozik, ugyanis hozzáférést biztosít az eredeti szöveghez is, a szinkront pedig a rejtett fordítás kategóriájába sorolja, mert olyan hatást kell elérnie, mintha a néző saját anyanyelvén nézné a filmet. (Pérez Gonzáles 2009:20).

A szinkron előnye, hogy a nézőnek nem kell megosztani a figyelmét az írott fordítás és a kép között, ezért gyerekfilmek fordításához kiváló. Hátránya viszont, hogy idő-és pénzigényes az elkészítése. Problémát jelent továbbá a szociolingvisztikai variánsok, kultúrspecifikus kifejezések és más kulturális értékek közvetítése. Honosítás során a fordító a forrásnyelvi elemeket behelyettesíti ezek funkcionálisan ekvivalens célnyelvi változatukkal (Pérez Gonzáles 2009). Következésképpen a magyar szinkronban a japán megszólítások sajátossága is eltűnik, egy nekik megfelelő funkcionális ekvivalenssel találkozunk a fordításban. Szintén a fordítás áldozatául esnek a kulturálisan kötött kifejezések is.

A filmfeliratot a fordítás egy speciális típusának tekintjük abban az értelemben, hogy itt a fordító munkáját több tényező korlátozza: 1) beszélt nyelvet írott nyelvre kell átváltani; 2) idő-és térbeli korlátok; 3) a fenti kettő következtében a forrásnyelvi szöveg redukálódása; 4) az akusztikai és vizuális

elemek egyeztetése (fordított szöveg és mozgó kép közötti koherencia megvalósítása) (Hatim és Mason 2000: 431). Empirikus kutatások bizonyítják, hogy a felirat 43%-kal kevesebbet ad vissza az eredeti szövegből, és a megszólító elemek gyakran redukciós folyamat áldozatául esnek (Pérez Gonzáles 2009, Ushie és Nishio 2009).

A fansub bár szintén felirat, annyiban eltér a hagyományos felirattól, hogy elidegenítő fordítást alkalmaz a kulturális, pragmatikai és szociolingvisztikai elemek magyar megfeleltetésekor.

3.5.1. A reáliák fordítását illető nézői elvárások

A 14-es kérdésben a nézőknek a fordításban megjelenő számukra ismeretlen kultúrspecifikus kifejezésekről (reáliák) alkotott véleményét kérdeztük. Valló Zsuzsa (2000) a következőképpen definiálja a reália fogalmát: *„minden olyan megnyilvánulás, amelyben kifejeződik egy adott kultúrközösség sajátos élmény- és ismeretanyaga, tárgyai, fogalmai, mentális, emotív sémái, amelyek az adott kulturális kontextusban speciális jelentéssel bírnak.”*⁷ Klaudy (2005) szintén tágan értelmezi a reália fogalmát, ide sorolja az egy-egy nyelvközösségre sajátosan jellemző tárgyakat (ruhák, pénzek, ételek, italok), de itt említi az ünnepeket, neveket, megszólításokat is, tehát mindazokat az eseteket, amikor a fordítónak nyelven kívüli információra is szüksége van a fordításhoz.⁸ A reáliák fordításásakor alkalmazott stratégia függ a reáliák szövegben betöltött funkciójától.

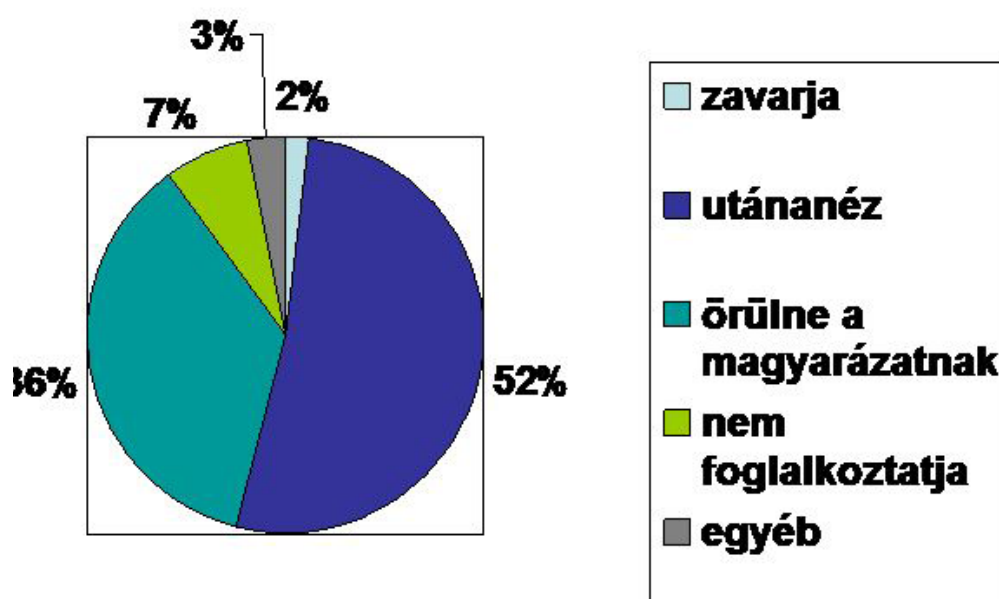
Esetünkben két földrajzilag távoli nyelvről és kultúráról beszélünk, ebből kifolyólag a filmdialógusokban számos olyan kulturális elem fordulhat elő, amely a japán kultúrában járatlan magyar néző számára ismeretlen.

A felmérés eredményéből kiderült, hogy a válaszadók több, mint fele, 52%, 114 fő, szívesen veszi, ha japán kultúrspecifikus elemekkel találkozik a fordításban, felkelti az érdeklődését, és később utánanéz a kifejezés értelmének. Továbbá 36%, 78 fő írta, hogy örömmel venné, ha lenne magyarázat az adott kifejezésekhez a képernyőn. A válaszadók csupán 2%-nak, négy főnek zavaró, ha ismeretlen kifejezéssel találkozik a fordításban, 7%-át pedig semleges viszonyul a kérdéshez. Az „egyéb” kategóriát választók követendő példaként említették, hogy a legtöbb rajongói fordítás mellékel magyarázatot is a kulturálisan kötött kifejezésekhez. A magyarázatot a képernyő felső részében, rendszerint a felirattól eltérő színnel jelenítik meg. A *Last Christmas* c. tévédráma egyik dialógusában például előfordul a *kotacu* kifejezés, amelyet a fordító a képernyő felső részén a következő magyarázattal lát el: [A kotatsu egy fűthető asztal.] (00:34:52)

⁷ VALLÓ Zsuzsa, *A fordítás pragmatikai dimenziói és a kulturális reáliák*, Fordítástudomány 2. évf. 1. szám, 2000, 34-49, 45.

⁸ KLAUDY Kinga, *Bevezetés a fordítás gyakorlatába*, Budapest, Scholastica, 2005, 60.

7. ábra. A reáliák fordításban való megjelenéséről alkotott nézői vélemények



3.5.2. A japán eredetű szavak, nevek átírását érintő nézői elvárások

Az elidegenítés mellett tették le voksukat a válaszadók az átírást illetően is. Örök vita, hogy fordításokban a magyaros átírást alkalmazzuk-e (ez esetben az 1981-ben napvilágot látott Ligeti-féle *Keleti nevek magyar helyesírása*, illetve a 2005-ben az Osirisnél megjelent Laczkó-Mártonfi-féle *Helyesírás* igazít el), vagy főképp az angol nyelvhez igazodó nyugaton legelterjedtebb Hepburn-féle átírást. Balázs Géza 2011-es bejegyzésében⁹ a „gyakrabban használatos és többször ajánlott, elismertebb és legismertebb” Hepburn-féle átírást javasolja egy olvasói kérdésre, mert „ez hidalja át a különböző karakterkészletek közötti egyeztetési nehézségeket.” Hozzáteszi azonban, hogy mindkét átírási mód helyes, használatukat szerkesztői döntés szabályozza.

A probléma ott kezdődik, ha a kettő keveredik. Hivatalos filmfeliratokban és rajongók által készített feliratokban egyaránt következetlenség, pontatlanság tapasztalható az átírást illetően. A *Hana yori dango* c. film rajongói fordítása például angolos átírást alkalmaz, de nem törődik a hosszításokkal, így a főszereplő, *Doumyouji* nevét végig *Domyoji*-ként tünteti fel.

(1a) **Doumyouji-san**, oshigoto wa isogashikute nakanaka go yukkuri dekinai to kiiteimasu kara. (00:12:38)

(1b) **Domyoji-san**, hallottam, hogy nagyon elfoglalt. Pihenje ki magát.
(*Hana yori dango*)

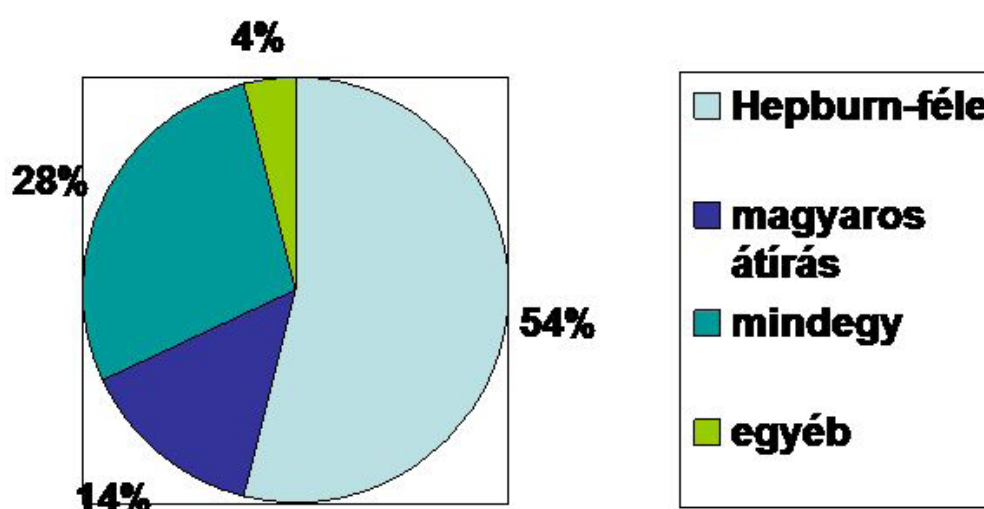
A probléma nem kerüli el a szinkront sem, ugyanis nem egyszer előfordul, hogy a szöveggönyvben egy bizonyos átírási móddal jelölt japán eredetű

⁹ <http://www.e-nyelv.hu/2011-04-06/fukushima-vagy-fukusima/>

szót a szinkronszínész a másik átírás szabályai szerint ejt ki tévesen. A *Totoro* című filmben alkalmazott Hepburn-féle átírás például megzavarta a szinkronszínészeket, a főszereplő nevében „s”-nek ejtik a helyesen „sz”-nek ejtendő hangot. Így lesz *Kuszabe* úr helyett tévesen *Kusabe* úr.

A felmérésben résztvevő kísérleti személyek 54%-a preferálja a Hepburn-féle átírást, 28% nyilatkozott úgy, hogy mindegy milyen átírást alkalmaznak a fordításban, és 14% szeretné, ha a magyaros átírás érvényesülne. A Hepburn-féle átírást pártolók azzal indokolták választásukat, hogy nemzetközileg elfogadottabb, könnyebben kereshető, de a nevek esetén megtartanák a magyar rendszerrel megegyező japán nevek sorrendjét. Az „egyéb” kategóriát megjelölők „nem szeretem az átírást”, „maradjon az eredeti”-hez hasonló válaszokat adtak. Az eredmények tehát arra utalnak, hogy a célközönség az átírást illetően is az elidegenítés híve, a válaszadók több, mint fele a Hepburn-féle átírást preferálja.

8. ábra. Nézői vélemények a japán eredetű szavak átírásáról



3.5.3. Honosítás és elidegenítés a megszólítások fordításában

A megszólítások fordításáról, valamint a név után illesztett utótagok használatáról is hasonlóképpen vélekedtek a válaszadók, itt is az elidegenítést üdvözlí a nézők többsége.

A japán megszólítási rendszert korábbi tanulmányokban (Somodi 2009a; 2013) már bemutattuk, helyszűke miatt most azokra az ismértvőkre fókuszálunk, amelyek a kérdőívben is megjelennek. A japán megszólítási rendszer legfőbb jellemzői a nevek után illesztett utótag (szuffixum: *szama*, *szan*, *kun*, *csan*, stb.), az *ucsi-szoto* (külső-belső), (Somodi 2009a, Kiss 2001, Székács 2003) kör megjelenése a megszólításokban, a pronominalis elemek bősége

és a magyartól eltérő használata a megszólításokban, a hierarchia viszonyok jelenléte a megszólításokban is, a rokonsági megnevezések használata, a foglalkozásnevek és titulusok gyakori alkalmazása a megszólításokban, stb.

A japán megszólítási rendszer egyik fő jellemzője, amely eltér a magyar megszólítási szokásoktól, hogy megszólításkor a név után valamilyen utótagot illesztenek. Az utótag eltérhet a belső és külső kör elve szerint, de változik nemek, korosztályok, valamint a beszélő és megszólított formális és informális kapcsolata szerint is (Kiss 2001, Székács 2003). Előzetes vizsgálatok azt mutatják, hogy a hivatalos fordítások általában mellőzik ezeket a nyelvi elemeket, a fanfordítások viszont az esetek 99%-ban megtartják (Somodi 2013). Egy másik ismérve, hogy a japán nyelvben a titulus, foglalkozás megnevezése a megszólításokban rendkívül gyakori. Míg a magyarban a munkahelyen az utónéven való megszólítás a megszokott (esetenként *családnév + úr, asszony*), Japánban az illető beosztását, titulusát említik (pl. *osztályvezető úr, részlegvezető úr, igazgató úr*, stb.). Egy kisebb korpuszon végzett előzetes kutatás itt is különbséget mutatott a hivatalos és fanfordítás között fordítási stratégiát illetően (Somodi 2013).

Jelentős nyelvhasználatbeli különbség még, hogy a japán nyelvben a családtagok megszólításában is érvényesül a hierarchia elve, idősebb családtagot - a magyartól eltérően - nem lehet névvel vagy személyes névmással illetni, ilyenkor rokonsági elnevezés használata érvényesül. Bár a magyar nyelvre ez a nyelvhasználati szokás nem jellemző, előzetes kutatásaink során előfordult olyan nyelvi példa filmfeliratban, amelyben a japán sémát követve, az óvodás kislány „*nővérem*”-ként szólítja meg néhány évvel idősebb testvérét (Somodi 2013).

(2a) Mei: Totta. **Onee-chan!** (00:12:41)

(2b) Megvan! **Nővérem!**

(*Totoro - A varázserdő titka*)

A *Yasuko és Kenji* c. sorozat első részének egyik jelenetében, amikor a testvérpár veszekszik, a fiatalabb Yasuko az *anata* (te) személyes névmással illeti bátyját, aki ezen mélységesen felháborodik, és kikéri magának, hogy „*bátyus*”-nak szólítsa húga. Bár a fordítás pontos, egy laikus néző számára rejtve marad, hogy a hierarchia elve súlyosan sérült.

A japán megszólítások és a személynevek után illesztett utótagok fordításáról egyaránt a válaszadók 68%-a vélekedett úgy, hogy pontosan ugyanúgy kell szerepelniük a fordításban, ahogy az eredetiben álltak. A kérdőívet kitöltők 25%-a, 54 fő nyilatkozta, hogy a magyar nyelvhasználati szokásokat kell érvényesíteni a megszólítások fordításában. A „*szan*”, „*kun*”, „*csan*”, stb. utótagokat a válaszadók 11%-a magyar ekvivalenssel helyettesítené a fordításban, 14%-uk pedig kihagyná a fordításból, mert használatuk eltér a magyar nyelvhasználati normától. A válaszadók 7%-a az „*egyéb*” válaszlehetőséget

jelölte meg, és bővebben kifejtette véleményét, miszerint mérlegelni kell a célközönség, a kontextus és a műfaj alapján.

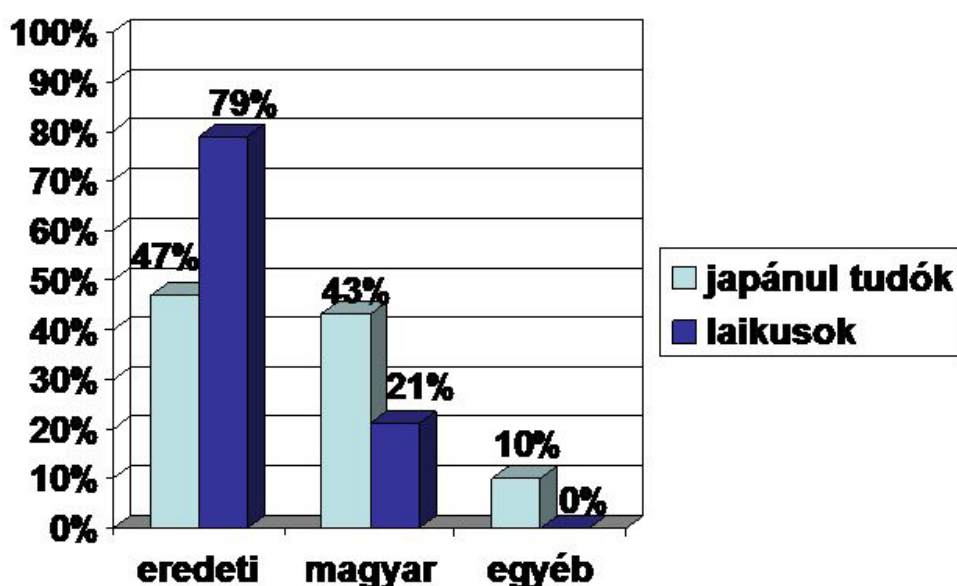
A japán nyelvben jártasabb válaszadók a japán megszólítási forma eredetiben való megtartását javasolták arra az esetre, ha fanfordításról van szó, azaz ha a célközönséget a rajongók alkotják. Ha viszont szélesebb rétegeknek készül a fordítás, úgy gondolták, hogy célravezetőbb a célnyelvi közönség ismereteihez igazodni. Volt, aki az angol, német megszólítások magyar nyelvben való használatát tekintette precedensnek, és úgy vélte, ha a Mr. Ms. Herr megszólításoknak van helye a magyarban, akkor a japán megszólításoknak is lehet. A japán megszólítások alkalmazását szorgalmazók úgy vélik, hogy a japán nyelvben kevésbé jártas vagy teljesen járatlan néző is idővel hozzászokik használatukhoz. Volt aki különbséget téve az audiovizuális fordítás egyes altípusai között a szinkronban a honosítást alkalmazná, a feliratban pedig „helyzettől függően” az elidegenítést, ha talál hozzá megfelelőt.

3.6. A japán nyelvben és kultúrában jártas, illetve laikus nézők véleménye a honosítás és elidegenítés kérdéséről

Összegezve az adatokat megállapíthatjuk, hogy a célközönség a reáliák, megszólítások fordítását illetően, valamint az átírás tekintetében egyaránt az elidegenítő eljárást üdvözli. Megvizsgáltuk azt is, tapasztalható-e eltérés a honosítás-elidegenítés kérdésében, ha az egyes csoportok által adott válaszokat külön elemezzük. Itt leginkább azt akartuk kideríteni, hogy másképp vélekednek-e a fordítói stratégiákról a japán nyelvi ismeretekkel rendelkező, valamint a laikus nézők.

A reáliák fordításában a válaszadók egységesnek bizonyultak, így ezt a kérdést mellőzve az átírásra és a megszólítások fordítására fókuszáltunk.

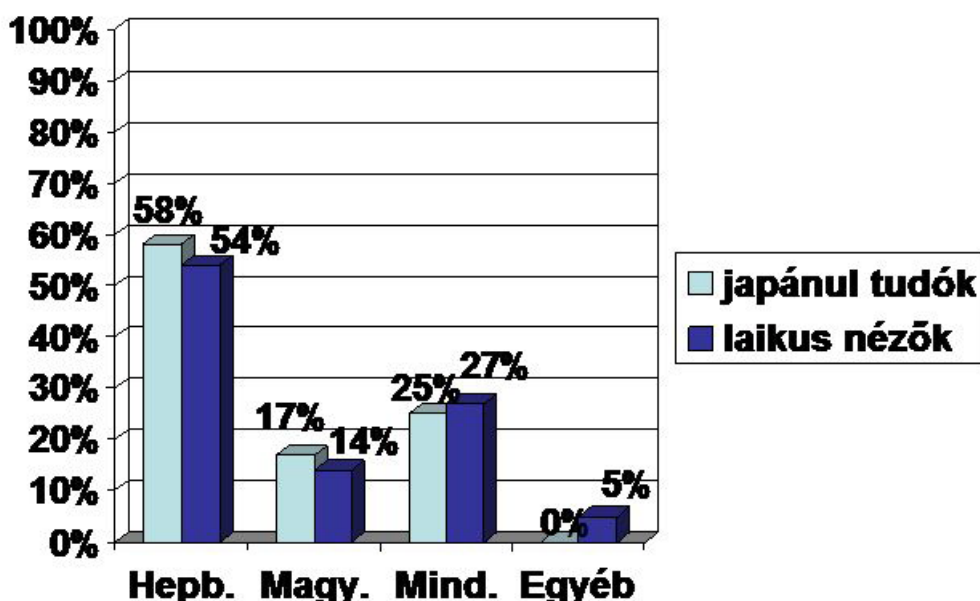
9. ábra. A japánul tudók és laikusok véleménye a megszólítások fordításáról



A válaszadókat két kategóriába soroltuk: az egyik csoportba a japán szakot végzett, jelenleg képzésben lévő, illetve a Japánban vagy Magyarországon hosszabb ideig japánul tanulókat soroltuk, a másik kategóriába kerültek a kulturális és nyelvi ismeretekkel egyáltalán vagy csak minimális ismeretekkel rendelkezők. Az adatok azt mutatják, hogy a laikus nézők 79%-a az eredeti japán megszólítási formát kívánja visszalátni a fordításban, míg a japán nyelvi ismeretekkel rendelkezők csupán 47%-a támogatja ezt a fordítási módot. Az adatokból tehát az szűrhető le, hogy a japán szakosok a honosító eljárás mellett vannak, a laikusok az elidegenítést támogatják.

Az átírási módot illetően nem tapasztalható jelentős eltérés a japánul tudók és nem tudók tábora között. Szinte azonos arányban, a japánul tudók 58%-a, a nem tudók 54%-a választotta a Hepburn-féle átírási mód fordításban való alkalmazását. A japánul tudók mindössze 17%-a, a nem tudók 14%-a üdvözli a magyaros átírást, és mindkét tábor esetében közel 30% semleges választ adott a kérdésre.

10. ábra. Japánul tudók és laikusok véleménye az átírási módról



3.7. A szinkront, hivatalos feliratot és rajongói fordítást érintő nyitott kérdések eredményei

Az utolsó három nyitott kérdésre adott válaszokban a kísérletben résztvevők szabadon írhatták le véleményüket a szinkronról, feliratról és a rajongói fordításokkal kapcsolatos tapasztalataikat.

A szinkronról 165 válasz érkezett be, ebből érdemben 146 kérdőívet lehetett figyelembe venni. A negatív vélemények voltak túlsúlyban, 62 fő fejezte

ki a nemtetszését. A negatív kritika nem is a fordítást illette, hanem a szereplők karakteréhez nem illő szinkronhangokat bírálták, kritikaként fogalmazták meg azt is, hogy ugyanaz a szinkronstáb dolgozik szinte minden filmen. Negatív véleményként merültek fel továbbá a fordításban előforduló stilisztikai hibák, kiejtésbeli pontatlanságok, a fordítók kulturális háttérismereti hiányosságára visszavezehtető félrefordítások. Csupán 18 fő nyilatkozott úgy, hogy jók, vagy elfogadhatók a japán filmekhez készült magyar szinkronverziók. Több válaszadó nyilatkozott elismerően a Studio Ghibli filmjeinek szinkronjáról. 66 fő semleges véleményt fogalmazott meg, ők pozitív és negatív tapasztalataikról egyaránt beszámoltak. Egy részük különbséget téve a régebbi és frissebb szinkronfordítások között, kiemelte, hogy a 2000 utáni fordítások gyengébbek.

A hivatalos filmfeliratokról kevesebb válaszadó tudott konkrét véleményt megfogalmazni. Itt 130 kérdőívvel dolgoztunk, ebből 41 pozitív választ tartalmazott, 89 pedig negatív véleményt hordozott. A pozitívan nyilatkozók nem fogalmaztak meg konkrét véleményeket, „nem rosszak, de...”, „lehetne jobb is”, „tűrhető”, „hasznosnak tartom” válaszok domináltak.

A negatív kritikát megfogalmazók meg is indokolták döntésüket. Negatívumként említették a magyaros átírást, az átírási norma hiányát a magyar filmiparban, a reáliák fordításában a túlzottnak vélt honosítási törekvéseket.

A rajongói fordításról 160-an nyilatkoztak, ebből 141 kérdőív volt értékelhető, amelyből 74 pozitív véleményt tartalmazott. A válaszadók kiemelték a szabad idejükben, szívvel-lélekkel fordítók elhivatottságát, értékelték a szakmai tudást, a kultúrában való jártasságot, a kulturálisan kötött kifejezésekhez fűzött magyarázatokat, amelyek segítségével újabb kulturális ismeretekkel gazdagodnak a nézők. Továbbá szintén üdvözölték a célközönség (rajongók) által ismert reáliák, megszólítási formák fordításánál, valamint az átírásban alkalmazott elidegenítő stratégiát. Szintén pozitívumként emelték ki, hogy a rajongói fordítások jobban átadják a film hangulatát, jobban figyelnek a karakterek jelleme és a szóhasználat közötti összhangra. Több válaszadó egybeeső véleménye, hogy a hazai rajongói csapatok színvonala dinamikusan fejlődik, és egyre jobb minőségű munka kerül ki a kezükből.

15 fő semlegesén nyilatkozott, 52 válaszadó pedig negatívan értékelte a fanfordításokat, ők főként a helyesírási, stilisztikai, gépelési hibákra hívtakoztak. Érdekes módon a válaszadók a negatívumokkal szemben jóval elnézőbben nyilatkoztak, mint tették azt a hivatalos fordításokkor megfogalmazott véleményükben. Olyan vélemény is akadt, mely szerint az animefordításokban a helyesírási hibák nem befolyásolják a munka minőségét, ugyanis a fansub esetén a lényeg a gyors munka, azaz minél hamarabb a célközönség elé kerülhessen a fordítás. Mások azon véleményüknek adtak hangot, hogy a félrefordítások ellenére a film érthető marad, és a nézők számára fontos kulturális információk is (pl. megszólítások) megmaradnak.

4. Konklúzió

A vizsgálatból kiderült, hogy a japán filmek hazai nézőinek többsége (66%) a 19-29 évesek közül kerül ki, és a legfiatalabb és az idősebb generáció kevésbé képviselteti magát. A legnépesebb nézőtábora pedig az animéknek és a tévéfilmsorozatoknak (dorama) van, a válaszadók 55%-a jelölte meg e két kategóriát.

Az audiovizuális fordítás egyes altípusaival kapcsolatos válaszokból megtudtuk, hogy azon hazai nézők többsége (30%), akik fordítással, és nem eredetiben nézik a filmeket, fanfordítással jutnak közelebb a japán filmek világához, a legkevésbé népszerűbb pedig a szinkron, a nézők csupán 3%-a veszi igénybe.

A fordítói stratégiákról alkotott véleményekből az a konklúzió szűrhető le, hogy a japán filmek hazai célközönsége az elidegenítő fordítói stratégiát üdvözli a reáliák, megszólítások és a japán eredetű szavak átírásakor egyaránt. Erre vezethető vissza a rajongói fordítások népszerűsége is, a válaszadók többsége pozitívként emelte ki a fansub-okban alkalmazott fordítói attitűdöt. Ahogy azonban a japán és magyar nyelvhasználatbeli és interkulturális különbségeket behatóbban ismerő japán szakosok is kiemelték, az egyes fordítói stratégiák kiválasztásakor figyelembe kell vennünk a műfajt, a célközönséget, a szövegtípust. A japán eredetű szavak átírásában viszont hasznos lenne egy adott átírási normát kialakítani és követni, ezáltal idővel kiküszöbölhetők lennének a szinkronban tetten érhető kiejtésbeli pontatlanságok, és a feliratban gyakran tapasztalható téves átírás, fordított névsorrend.

A hazai célközönség fanfordításokról alkotott véleménye egybecseng az elméleti részben bemutatott szakmai véleményekkel, azaz értékelik a fordítók japán kultúrában való jártasságát, a szakmai tudást, a kulturális elemek fordításban való megtartását.

Fontos azonban megjegyezni, hogy a jelenlegi vizsgálat nem terjedt ki az „alkalmi nézőkre”, akik japános ismerősük révén véletlenül „tévednek be” egy-egy japán filmre. Elképzelhető, hogy a laikus nézők japán kulturális háttérinformáció teljes hiányában a honosító eljárást üdvöznék szívesebben. A kutatás következő fázisaként a vetítés helyszínén kérdezzük majd meg a nézőket a fordítással szemben támasztott elvárásaikról.

5. Felhasznált szakirodalom

- F. CHAUME, *Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation*, *Meta*, 49. évf. 1. szám, 2004, 12-24.
- A. CHESTERMAN, *Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory*, Amsterdam, John Benjamins, 1997.
- J.D. DIÁZ-CINTAS, *Introduction to Audiovisual Translation. An Overview of Its Potential*, = ed. J.D. DIÁZ-CINTAS, *Topics in Translation, New Trends in AVT Translation*, Multilingual Matters, Bristol, Buffalo, Toronto, 2009, 1-20. (2009a)
- J.D. DIÁZ-CINTAS, *New Trends in Audiovisual Translation. Topics in Translation*, Bristol-Buffalo-Toronto, Multilingual Matters, 2009. (2009b)
- J.D. DIÁZ-CINTAS - P. M. SÁNCHEZ, *Fansubs: Audiovisual Translation in an Amateur Environment*, *The Journal of Specialised Translation*, Issue 6., 2006, 37-52.
- T. DWYER, *Fansub Dreaming on ViKi*, *The Translator*, Vol. 18. No. 2., 2012, 217-243.
- Y. GAMBIER, H. GOTTLIEB, *(Multi) media Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2001.
- Y. GAMBIER, *Recent Developments and Challenges in Audiovisual Translation Research* = eds. D. CHIARO, C. HEISS, Ch. BUCARA, *Between Text and Image. Updating Research in Screen Translation*, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 2008, 11-37.
http://www.lans-tts.be/img/NS6/LANS6_LP.pdf (letöltve 2013.12.09.)
- L.P. GONZÁLES, *Audiovisual Translation* = eds. M. BAKER, G. SALDANHA, *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, London & New York, 2009, 13-20.
- B. HATIM, I. MASON, *Politeness in Screen Translation* = ed. L. VENUTI, *The Translation Studies Reader*, London & NY, Routledge, 2000, 430-445.
- J. HOUSE, *Translation Quality Assessment: A Model Revisited*. Tübingen, Narr Verlag, 1997.
- J. HOUSE, *Politeness and Translation* = ed. Leo HICKEY *The Pragmatics of Translation*, 1998, 55-70.
- J. HOUSE, *Translation Quality Assessment: Linguistic Description versus Social Evaluation*, *Meta* 46. évf. 2. szám, 2001, 243-257.
- KISS Sándorné SZÉKELY Ilona, *Japán nyelvtani összefoglaló*, Budapest, Tárogató Kiadó, 2001.
- KLAUDY Kinga, *Bevezetés a fordítás gyakorlatába*, Budapest, Scholastica, 2005.
- KLAUDY Kinga, *Empirikus kutatások a fordító láthatatlanságáról* = szerk. KLAUDY Kinga, *Az alkalmazott nyelvészet regionális és globális szerepe, A XXI. Magyar Alkalmazott Nyelvészeti Kongresszus előadásai*, Szombathely, NymE SEK BTK, 2011. augusztus 29-31. MANYE Vol. 8. No.1. 2012, 137-143.
- A. KUZNIK, (et al.), *The Use of Social Surveys in Translation Studies. Methodological Characteristics*, *MonTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, N. 2. 1-20, 2010.
- LIGETI Lajos (szerk.), *Keleti nevek helyesírása*, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1981.
- LACZKÓ K., MÁRTONFI A., *Helyesírás*, Budapest, Osiris Kiadó, 2004.
- J. MUNDAY, *Introducing Translation Studies, Theories and Applications*, London & NY, Routledge, 2001.

- K. REISS, Szövegtipológia és fordítás = szerk. BART I., KLAUDY K., *A fordítás tudománya, Válogatás a fordításelmélet irodalmából*, 1986, 253-274.
- Y. SHINOHARA, *Eiga dzsimaku va sicsósa no kitai ni oeruka? (How Can Film Subtitles Meet An Audiences's Expectations?)* Interpreting and Translation Studies, The Journal of the Japan Association for Interpreting and Translation Studies, No. 12., 2012, 209-228.
- SOMODI Júlia, *Fordítási univerzálék a japán megszólítási rendszer magyar fordításában*, Fordítástudomány, XI.évf. 2. szám, 2009, 70-82. (2009a)
- SOMODI Júlia, *A japán megszólítási rendszer egy japán regény fordításának tükrében* = szerk. NÁDOR O. *A magyar, mint európai és világnyelv*, A XVIII. Magyar Alkalmazott Nyelvészeti Kongresszus előadásai, Balassi Intézet, Budapest, 2008. április 3-5. MANYE Vol. 5/2. 2009, 641-647. (2009b)
- SOMODI Júlia, *Fordítói jelenlét a japán filmek magyar fordításában*, Fordítástudomány, XV. évf. 1. szám, 2013, 75-92.
- SZÉKÁCS A., *A japán nyelv és kommunikáció átalakulása az ezredfordulón* = HERNÁDI A. et. al., *A japán gazdaság, társadalom és kommunikáció átalakulása az ezredfordulón*, Budapest, BGKF, 2003, 77-177.
- Y. USHIE, M. NISHIO, *Eigo eiga no nihongo dzsimaku ni mirareru politeness (Politeness in Japanese Subtitles of English Movies)*, Honjaku e no sótai. vol. 3. 2009, 65-84.
Available online: http://honyakukenyu.sakura.ne.jp/shotai_vol3/05_vol3_Ushie_Nishio.pdf (Letöltve: 2012. 10.13.)
- VALLÓ Zs., *A fordítás pragmatikai dimenziói és a kulturális reáliák*, Fordítástudomány 2. évf. 1. szám, 2000, 34-49.
- Lawrence VENUTI, *The Translator's Invisibility*, London & NY, Routledge, 1995.
- B. WIEDLER, *A Survey Among Audiences of Subtitled Films in Viennese Cinemas*, Meta 49. szám, 2004, 98-101.
- L. YAN, *Virtual szekai ni okeru jobikake go no communication kinó. Politeness riron no siten kara no kószacu, (The Communication Function of Vocative Terms in Virtual Communication: from the Viewpoint of Politeness Theory)*, Hokuriku Daigaku Kijó, nr. 33., 2009, 173-186.

Online források

- <http://www.viki.com/> (utoljára ellenőrizve 2014.01.12.)
- http://dorama.lap.hu/hazai_forditocsapatok/21782824 (utoljára ellenőrizve 2010.01.22.)
- <http://www.e-nyelv.hu/2011-04-06/fukushima-vagy-fukusima/> (utoljára ellenőrizve 2014.01.10)
- http://animetarsasag.hu/files/feltoltes/csatolmanyok/nagy_anime_es_manga_kutatas_2013.pdf (utoljára ellenőrizve 2014.01.15)

Filmográfia

- Totoro – A varázserdő titka* (Tonari no Totoro) - 1998 Rendezte: MIYAZAKI Hayao
- Tokió szonáta* (Tokyo Sonata) - 2008 Rendezte: KUROSAWA Kiyoshi (Magyar szöveg: Imri L.)
- Hana yori dango* (Hana yori dango) - 2008 Rendezte: ISHII Yasuharu, (Magyar szöveg: Missbluehand)

Yasuko és Kenji (Yasuko to Kenji) - 2008 Rendezte: OGINO Tetsuhiro (et al) (Magyar szöveg: erzsi69: http://www.d-addicts.com/forum/viewtopic_89563.htm)

Last Christmas - 2004 Rendezte: SAKAMOTO Yuji (Magyar szöveg: erzsi69: http://www.d-addicts.com/forum/viewtopic_121993.htm)

6. Függelék

Kérdőív a japán filmek magyar fordítását érintő nézői elvárásokról

1. Életkora

- ☐ 15 év alatti
- ☐ 15-18 év közötti
- ☐ 19-29 év közötti
- ☐ 30-59 év közötti
- ☐ 60 év feletti

2. Jelenleg melyik országban él?

- ☐ Magyarországon
- ☐ Japánban
- ☐ A Magyarországgal szomszédos országok egyikében
- ☐ Máshol (éspedig)

3. Tanul(t)-e japánul?

- ☐ Igen, japán szakos vagyok/voltam
- ☐ Néhány hónapot tanultam, csak alapvető ismereteim vannak a nyelvről
- ☐ Nem tanultam
- ☐ Egyéb

4. A filmekén kívül érdekli-e más is a japán kultúrán belül?

- ☐ Igen, több minden érdekel
- ☐ Nem, csak a filmek érdekelnek

5. Milyen típusú filemket néz leginkább?

- ☐ Művészfilmeket
- ☐ Klasszikus filmeket
- ☐ Történelmi drámákat
- ☐ Dorámákat
- ☐ Animékat
- ☐ Egyéb (éspedig)

6. Hány japán filmet nézett végig eddig?

- ☐ 5-nél kevesebbet

- ☐ 5-20 között
- ☐ 20-50 között
- ☐ 50-100 között
- ☐ 100-nál többet

7. Általában hol nézi a japán filmeket?

- ☐ DVD-n
- ☐ Interneten
- ☐ Moziban
- ☐ TV-ben
- ☐ Egyéb

8. Általában hogyan nézi a japán filmeket?

- ☐ Japán eredetiben
- ☐ Magyar szinkronnal
- ☐ Magyar felirattal
- ☐ Rajongói fordítással (fansub)
- ☐ Angol fordítással
- ☐ Egyéb (éspedig)

9. Ha egy japán filmhez szinkron, felirat, rajongói fordítás (fansub) is készült, melyiket választja?

- ☐ szinkron
- ☐ felirat
- ☐ fansub

10. Csak a 9-es kérdésnél a szinkront megjelölőknek: miért a szinkront választja?

- ☐ Mert könnyen érthető
- ☐ Mert jobban tudok a filmre koncentrálni, ha nem kell a feliratot olvasni
- ☐ Egyéb (éspedig)

11. Csak a 9-es kérdésnél a feliratot megjelölőknek: miért a feliratot választja?

- ☐ Mert így eredetiben hallom a színészek hangját
- ☐ Mert fejleszthetem nyelvtudásom
- ☐ Mert jobban élvezhető a film hangulata
- ☐ Egyéb (éspedig)

12. Csak a 9-es kérdésnél a fansub-ot megjelölőknek: miért a fansub-ot választja?

- ☐ Mert hűen adja vissza a film hangulatát
- ☐ Mert japán eredetiben megtartja a kulturális elemeket
- ☐ Mert szerintem jobb fordítás, mint a szinkron vagy a felirat
- ☐ Egyéb (éspedig)

13. Csak a 8-as kérdésnél az angol fordítást megjelölőknek: miért ezt választja?

- ☐ Mert a magyar fordítást nem tartom jónak
- ☐ Mert jobban tudok angolul, mint magyarul
- ☐ Egyéb

14. Ha a fordításban Ön számára ismeretlen japán kulturális elemekkel (pl. intézménynevek, ételnevek, földrajzi nevek, családtagok megnevezése, személynevek, stb.) találkozik:

- ☐ Zavar, hogy nem értem, miről van szó
- ☐ Örülök, ha lenne hozzá magyarázat a képernyőn
- ☐ Felkelti az érdeklődésemet, és később utánanézek
- ☐ Nem foglalkoztat különösképpen
- ☐ Egyéb

15. Mit gondol a magyar feliratban szereplő japán szavak, nevek átírásáról

- ☐ Magyar átírással kellene átírni, hogy mindenki tudja a helyes kiejtést
- ☐ A nyugati, Hepburn-féle átírással kellene átírni, mert úgy jobban fest
- ☐ Számomra mindegy, hogy melyik átírás szerepel a fordításban
- ☐ Egyéb

16. Mit gondol a japán megszólítások fordításban való használatáról?

- ☐ Pontosan ugyanúgy kell szerepelniük a fordításban, ahogy a japán eredetiben álltak
- ☐ A magyar nyelvhasználati szokásokat kell követni a megszólítások fordításakor
- ☐ egyéb (éspedig)

17. Mit gondol a japán nevek illesztett utótagok (san, kun, chan, stb.) fordításban való használatáról?

- ☐ A fordításból ki kell hagyni, mert a magyar nyelvhasználati szokásoktól eltér
- ☐ Valamilyen hasonló funkciójú magyar ekvivalenssel kell helyettesíteni
- ☐ Meg kell hagyni a japán eredetit
- ☐ Egyéb (éspedig)

18. Mi a véleménye a Magyarországon forgalmazott filmekhez készült szinkronfordításokról? Írja le szabadon véleményét eddigi tapasztalatai alapján!

19. Mi a véleménye a Magyarországon forgalmazott filmekhez készült feliratokról? Írja le szabadon véleményét eddigi tapasztalatai alapján!

20. Mi a véleménye a Magyarországon forgalmazott filmekhez készült rajongói fordításokról? Írja le szabadon véleményét eddigi tapasztalatai alapján!

Borbély Zsuzsa

Álomgyárak csatája a jog mezején

Hollywood és Bollywood, ötletek és kivitelezés

India, a globalizáció és a rohamos technikai fejlődés miatt az utóbbi években a nyugati világ számára is felkerült a térképre. A globalizációs folyamatnak egy nem várt hatása, hogy a „Bollywood” néven ismert hindi nyelvű filmipara is az amerikai filmesek látóterébe került. Szinte közhelyszerű megállapítás az ezt a közeget csak felületesen ismerők között is, hogy a mumbai-i filmgyártás ötletkölcsonzási gyakorlata, a hollywoodi filmek „koppintása”. Filmes elemzésünkben így egy kissé rendhagyó irányból, a szerzői jog szempontjából járjuk körül a témát.

Az amerikaiak szabályozásra törekvő és jól körülhatárolt jogaikat védő hozzáállása nem bizonyult használhatónak ebben a közegben, ingoványos talajra tévedtek. Az amerikaitól és európaiaktól radikálisan különböző hagyományokkal és gyakorlattal rendelkező országnak a filmgyártása épp ezen tulajdonságai miatt lehet tárgya a szerzői jogi szempontú izgalmas vizsgálódásoknak. Az összevetés időszerűségét - elsősorban az USA oldaláról - India egyre jelentősebb gazdasági státusza épp úgy igazolja, mint az innen érkező alkotások és filmes szakemberek növekvő ismertsége.

Bollywood a filmgyártás keleti fellegvára

Elsőként egy rövid áttekintést szeretnék nyújtani az indiai filmgyártás fogalmairól és sajátosságairól.

India sokszínű nemzeti és kulturális összetételéből adódóan az itt készülő filmek is nagyon sokszínű képet mutatnak, mind stílus, mind nyelv tekintetében. Jelen esetben a hindi nyelven, Mumbai-i (korábban Bombay) központtal készülő filmiparra koncentrálunk, mely a köznyelvben a Bollywood¹ nevet kapta. A *Bombay* és *Hollywood* szavak játékos összevonása kissé félrevezető lehet, mivel ez a kifejezés inkább egy fogalmat, illetve egy filmes műfajt takar, mint sem egy földrajzi helyet, mint Hollywood esetében.²

Az itt készülő filmekre jellemző, hogy erősen látványközpontúak, átlagosan 2-3 óra hosszúságúak és egy *Intermission*-nak nevezett szünettel vetítik

¹ VINCZE Teréz, *Felfedezőút a filmvilág szubkontinensén Bevezetés Bollywood történetébe és formáiba*, Metropolis 2007/01, 8.

² U.o., 9.

őket. Elengedhetetlen dramaturgiai – és természetesen PR – elemük a musicalhez vagy videokliphez hasonló betétdal/táncbetét (*itemsong*), amelyből átlagosan 5-6 található egy filmben mintegy 40 perc hosszan. A hollywoodi tiszta műfajú filmekkel ellentétben ezek az alkotásokat erősen kevert műfajúság jellemzi, olyannyira, hogy a benne található elemek nyugati szemmel nem is mindig szétválaszthatóak. Szemléletes elnevezése a filmeknek a *masala*³ kifejezés, mely fűszerkeveréket jelent. Általában létezik egy fő szerelmi szál, amelyhez komikus, melodramai, western, akció, krimi vagy épp science fiction elemek keverednek.

Nagy hangsúlyt kap a szereplők családjának, rokoni kapcsolatainak, ott-honi életének bemutatása. Szélesebb rétegeket lehet megérinteni a különböző korosztályok bemutatásával, egyúttal példát is mutatva, ami a családi értékeket és a vallást illeti.⁴ A főszerepekben – elsősorban még mindig férfi – sztárokat találunk, akiket közönségük félistenként kezel. Ehhez az iparhoz egy másfajta fogyasztói magatartás is társul. A nézők többször is megnézik kedvenc filmjeiket, a filmek alatt szabadon járkálnak, társalognak egymással, vagy épp éneklnek a dalokat.⁵

Maga a filmgyártás egy személyes kapcsolatokon nyugvó, elsősorban a családok által irányított zárt közeg, ahova a kívülállóknak nehéz a bejutás. A filmipar szabályozása is gyerekcipőben jár. Az 1990-es évekig bárki készíthetett filmet, aki kellő kapcsolatokkal és tőkével rendelkezett, akár magán-személyek, vagy vállalkozók voltak. A filmek anyagi oldala is problémás volt, tisztázatlan forrásból érkeztek a támogatások, gyakori volt a pénzmosás, esetenként maffiapénzek kerültek be a filmek költségvetésébe.⁶ A filmipar finanszírozása átláthatatlan és kaotikus volt.

A korábban említett személyes ismeretségre épülő munkastílus miatt a szakmában egyáltalán nem voltak jellemzőek az írásos szerződések a készítőik közt, ahogyan az írott forgatókönyv sem. (Ezen gyakorlat részletes ismertetésére, illetve okainak vizsgálatára sajnos jelen elemzés keretei közt nincs lehetőség.)⁷ 1998 májusában azonban a filmgyártás hivatalos „ipari státusz”-t kapott Indiában, amely a gyakorlatban azt jelentette, hogy a bankok és a pénzintézetek immár hivatalosan nyújthattak támogatást a szektornak. Ennek hozadéka, hogy a finanszírozás átláthatóbbá vált, hiszen a támogatások elnyeréséhez már írott dokumentációra, forgatókönyvre, a stáb szerződéseire is szükség van.^{8 9}

³ VINCZE *i.m.*, 20.

⁴ VINCZE *i.m.*, 17.

⁵ Laksmi SRINIVAS, *Az aktív közönség*, Metropolis 2007/01, 77.

⁶ Rajinder Kumar DUDRAH, *Bollywood és Hollywood között, s azon túl*, Metropolis 2007/01, 57.

⁷ Tejwini GANTI, *A hindi nyelvű közönségfilmek gyártása és forgalmazása*, Metropolis 2007/01, 113.

⁸ DUDRAH *i.m.*, 57.

⁹ GANTI *i.m.*, 118.

A fenti intézkedésekkel Bollywood hatalmasat lépett előre az szabályozhatóság tekintetében beleértve a jogszabályi korlátokat is.

Bollywoodi szerzőiség

A hindi filmek szerzőiségének vizsgálatakor figyelembe kell vennünk, hogy a kérdéses közeg az európaiától, illetve amerikaiaktól jelentősen eltérő gyökerekkel, hagyományokkal, és művészetfelfogással rendelkezik. Az indiai kultúrkörben a hangsúly a megvalósításon, a kivitelezésen van. Nem az eredeti ötlet vagy a történet újszerűsége a meghatározó egy film megítélésénél. A bollywoodi filmek igen gazdag és változatos forrásanyagból táplálkoznak, így a végeredmény sem lesz homogén.

Ezt támasztja alá, hogy az első filmek a *Mahabharata* és a *Ramayana* indiai eposzok feldolgozásai voltak, melyekből máig gyakran merítenek az alkotók. A vallásos szövegeken túl a hagyományos népi színjátszás, a szanszkrit dráma és a párszi színház is a filmek klasszikus forrásai közé sorolható.¹⁰ Az alkotók bollywoodi művekből is merítenek ihletet. Nem ritka, hogy a sikeres, legendás műveket többször is feldolgozzák. Stilisztikai elemek szintjén is megfigyelhető ez a kapcsolat, az egyes művek kommunikálnak egymással, belső utalásokat tartalmaznak. A filmek zenéje és a koreográfia is leképezi a fenti gyakorlatot és így maga is eklektikus; klasszikus elemeket, mozdulatokat és hangszereket épp úgy tartalmaz, mint az országba a '90-es években a kábeltévével megérkező MTV videoklipjeinek hatását.

Bevett gyakorlatnak számít az is, hogy az ország egy másik nyelvén, például tamilul újraforgatják a filmet szinkronizálás helyett, amire bizonyos esetekben politikai okokból van szükség. Pakisztán például megtiltotta a bollywoodi filmek importját.¹¹

A fentebb kifejtettek alapján megállapítható, hogy a hindi film fogalmilag számtalan forrással rendelkező műfaj, mely mintegy leképezi az ország sokszínűségét. Az esetleges szerzői jogilag kényes helyzetek, a más filmekből való átvétel mindezek alapján nem a felhasznált anyag értékéből vagy egyéb kvalitásából adódik, hanem a bollywoodi filmek sajátosságaiból fakad.

A fentiekből láthatjuk, hogy a hollywoodi filmekből vett ötletek kölcsönzésének gondolata nem új keletű. A kérdés tehát az, hogy miért épp most került a hindi filmgyártás látóterébe olyannyira, hogy két filmes szerzői jogokkal kapcsolatos pert is indítottak a szerzői jogok tengerentúli birtokosai.

¹⁰ VINCZE *i.m.*, 11.

¹¹ DUDRAH *i.m.*, 60.

India elindul

Az utóbbi években tapasztalható gazdasági fellendülésnek köszönhetően az eddig mindössze harmadik világbeli országgént leírt India felkerült a térképre.¹² A gazdasági robbanás létrehozott egy fizetőképes réteget, akik a korábban igencsak szerény bevételekkel büszkélkedő bollywoodi filmgyártás profitját jelentősen megnövelték. Ugyanakkor a korábban jellemző olcsó kicsi mozik alacsony jegyárai mellett megjelentek a multiplexek közönsége által kifizetett drágább jegyekből származó bevételek. Az országon kívül az NRI (*Non-Residential Indian* - Indián kívül élő indiaiak) közösség egyre megkehlhetetlenebb tényezővé vált. A filmforgalmazás egy, a 1990-es és 2000-es években felfedezett piacát jelentik a világ különböző részein hazai filmekre vágyó indiai bevándorlók, akik az anyaország filmforgalmazási bevételeinek jelentős részét adják.¹³

Ezzel a jelenséggel együtt jár a korábban nem tapasztalt átfedés a hollywoodi és a bollywoodi filmek közönsége között. Így míg a korábban kizárólag amerikai filmet fogyasztó közönség nem érdeklődött az indiai film iránt és így az nem is jelentett veszélyt az előbbi bevételeire, addig az újonnan kialakuló tendencia szerint a közönség egyre nyitottabb a szubkontinensről érkező művek iránt.¹⁴

A 2000-es években az indiai mozi nemzetközivé válása tekintetében is fontos lépések történtek. A változások az országon belül a filmgyártás már hivatkozott ipari státuszának biztosítása mellett a kábeltelevízió, valamint a multiplexek megjelenésével hozhatók kapcsolatba. Olyan alkotások értek el nemzetközi sikereket, melyeket indiai gyökerekkel rendelkező, de Indián kívül élő alkotók készítettek, mint az *Esküvő monszun idején* (2001), *Csavard be, mint Beckham* (2002) vagy a *Gettómiliom* (2008).¹⁵ Az indiai film létjogosultságát jelzi, hogy a 2013-as Cannes-i Filmfesztiválon a 100. születésnapját ünneplő indiai mozi volt a díszvendég.

A változások felnyitották a hollywoodi filmesek szemét arra a hatalmas piacra, melyet ez az ország jelent, illetve arra is, hogy a helyiek segítsége nélkül nem lesznek képesek profitot termelni az övéktől annyira különböző kultúrkörben. A nagy amerikai stúdiók mumbai-i kirendeltségeket hoznak létre, vagy valamelyik helyi filmes céggel együtt dolgozva szállnak be a forgalmazásba, vagy épp a gyártásba.¹⁶

Mindezeken hatására megnőtt az érdeklődés India, és az onnan érkező filmek

¹² Hariqbal BASI, *Indianizing Hollywood: The Debate over Bollywood's Copyright Infringement*, Law Review, 2010, 16. http://works.bepress.com/cgi/viewcontent.cgi?article=1001&context=hariqbal_basi

¹³ Christiane BROSIUS, *A bevándorlók szétszórt hazája*, Metropolis 2007/01, 84.

¹⁴ BASI *i.m.*, 18.

¹⁵ BASI *i.m.*, 19.

¹⁶ BASI *i.m.*, 20.

íránt. A korábban elnéző Hollywood felfigyelt arra a bevett gyakorlatra, hogy a bollywoodi filmesek előszeretettel kölcsönöznek az amerikaiaktól. A skála a pusztán ötletek átvételétől a teljes storyline-ok felhasználásáig terjedően mozoghat.

HW kontra BW

Tekintve, hogy a hollywoodi ötletek átvételének gyakorlatát évtizedek óta folytatják a bollywoodi filmesek, meglepő módon 2010-ig mindössze két ügyben került szóba a felelősségre vonás az amerikaiak szerzői jogainak megsértése miatt.

2007-ben az Eros International és a K Sera Sera Entertainment elkészítette a *Partner* című filmet, amelynek története több helyen feltűnő hasonlóságot mutatott a *Hitch (A randiguru)* című 2005-ös alkotással. A *Hitch* szerzői jogait birtokló Sony 30 millió dolláros kártérítési perrel fenyegette a gyártókat, amiért azok véleménye szerint az ő filmje alapján készítették filmjüket. (A *Partner* teljes nettó bevétele megközelítőleg 13,5 millió dollár volt.) A Sony végül elállt a keresettől, mivel épp ekkor készült beszállni az indiai filmgyártásba és saját jól felfogott érdeke volt elkerülni az ellenségeskedést különösen egy ilyen, személyes kapcsolatok alapján működő közegben.¹⁷

Az ügy azonban figyelmeztetés volt a filmgyártóknak, hogy Hollywood felfigyelt rájuk és ellentétben az eddigi gyakorlattal, már nem huny szemet a jogsértések fölött. A következő ügyre nem is kellett sokat várni. 2008 augusztusában a Warner Bros. keresetet nyújtott be a *Hari Puttar: A Comedy of Terrors* című, világszerte forgalmazott film producerei ellen. A 14 millió dolláros követelésüket arra alapozták, hogy a film címe túlságosan is hasonlít a Harry Potter brandhez, melynek jogai Warner Bros-é. A két film nem mutat hasonlóságot sem a történetvezetés, sem a karakterek, vagy a helyszínek tekintetében. A Warner ezért úgy döntött, nem a szerzői jogok megsértésére hivatkozva kezdeményezi az eljárást, hanem csupán a védjegy megsértése miatt, illetve az ennek használatából keletkező kárának megtérítésére. A *Hari Puttar* gyártó Mirchi Movies azzal védekezett, hogy a Hari egy hétköznapi indiai név főleg a pandzsábok közt, míg a puttar pandzsábul valakinek a fiát jelenti. A per következtében elhalasztották a *Hari Puttar* bemutatóját, amíg megszületik az ítélet. Bár az ügy a védjeggyel és a branddel kapcsolatban robbant ki, egyértelműen jelezte a hollywoodi producerek azon szándékát, hogy megvédjék a szellemi tulajdonukat Bollywooddal szemben.¹⁸

A delhi-i Bíróság a döntésénél figyelembe vette, hogy mennyire valószínűtlen, hogy a két film célközönsége véletlenül összekeverje a két címet.

¹⁷ BASI *i.m.*, 21.

¹⁸ BASI *i.m.*, 22.

Rámutatott ugyanakkor, hogy a gyártó Mirchi Movies már 2005-ben használta ezt a címet, illetve regisztráltatta is az MPAA-nél 2007-ben. Az amerikai fél azonban semmilyen lépést nem tett ekkor a brand megsértése miatt, hanem hagyta, hogy az indiai stáb folytassa a film készítését és csak közvetlenül az elkészült mű bemutatása előtt jelezte igényét. A bíróság elfogadta azt az érvelését, miszerint a Hari Puttar egy indiai kultúrához tartozó név és nem téveszthető össze a Harry Potter névvel és az indiai fél javára döntött. Az ügy kulturális vitákat vetített előre az amerikai és az indiai filmesek között.¹⁹

A „fair use” teszt alkalmazhatóságának kérdése

Az egyik lehetséges megoldás a bollywoodi filmek számára a hollywoodi filmekből merített ötletek esetében, hogy elkerüljék az esetleges szerzői jogi pereket, a *fair use*-ra való hivatkozás. Az Amerikai Legfelsőbb bíróság ki mondta, hogy bizonyos esetekben, ha kellő mértékű az átalakítás az eredeti művön, akkor az *fair use*-nak tekinthető.²⁰

Ebben a tekintetben az „indiaiásítás”-nak nevezett eljárást kell megvizsgálunk, ami az amerikai filmek adaptálását jelenti az indiai közönségre. A bevezetőben ismertetett jellegzetességek alapján az eredetileg általában egy szálon futó cselekményhez további cselekményszálakat, szereplőket és új műfaji elemeket adnak. Ahogy azt már korábban kifejtettem a műfajok is keverednek, komikus elemeket emelnek be, vagy épp egy szerelmi szálát. A szereplők családi háttérrel is kapnak, ami több generáció bemutatására biztosít lehetőséget. A visszafogottnak nevezhető amerikai narratívához képest „érzelmeket” adnak a történethez.²¹

Természetesen a dalok hozzáadása is elengedhetetlen. Egy 2-3 órás filmben átlagosan 40 percnyi ének és tánc látható és hallható. Ezek a jelenetek szintén a szereplőink érzelmeibe, vágyaiba engednek bepillantást a nyugati narratívától merőben szokatlan módon. Nem hagyhatjuk ki a sztárok szerepét sem, akik az említett félisten státuszuknál fogva szintén egyedi színt visznek az egyes alkotásokba.

Fontos változtatás még a meztelen, illetve szexuális tartalommal bíró jelenetek eltávolítása. A bollywoodi filmben egy magas erkölcsi normarendszert mutatnak be, amelynek fontos része a szűziesség, tisztaság, a család tisztelete, a vallás gyakorlása és a patriotizmus. Ezek a normák a modern korban is egy morális vonatkoztatási alapot biztosítanak.²² A 2006-ban bemutatott *Dhoom:2* című filmben Bollywood két sztárja Aishwarya Rai és Hritik Roshan váltott egy szenvedélyes csókot a vásznon, aminek eredményeként

¹⁹ BASI *i.m.*, 22.

²⁰ BASI *i.m.*, 23.

²¹ BASI *i.m.*, 12.

²² VINCZE *i.m.*, 17.

vádat emeltek ellenük.

Összességében a filmek látványosabbak, színesebbek, harsányabbak történetmesélésben és a látványvilágukban egyaránt. A kérdés tehát az, hogy ezek a változtatások elegendőek-e ahhoz, hogy egy új eredeti alkotást hozzanak létre. A felsorolt változtatások kétségtelenül egy egyedi, eredeti alkotó folyamat részei, amelynek során sok időt és energiát ölnek a végső produktum létrehozásába.

További vizsgálat tárgyát képezheti a filmek potenciális piaca, illetve, hogy a bollywoodi feldolgozások okoznak-e anyagi kárt, bevételkiesést az amerikai gyártóknak.

Ebben a kultúrában az „eredetiségnek kicsi a vonzereje”²³. Az a nézői magatartás, ami az indiai közönségre jellemző, megkérdőjelezi, hogy a történet maga bír-e olyan nagy vonzerővel, ami miatt eladható a film, hiszen az átlagos mozilátogató egy filmet többször is megnéz. A sztori fordulatait már ismeri, így az ismételt megtekintések az „indiaiasítás” nyomán, az eredeti műhöz hozzáadott érték miatt jellemzőek. Újrahallgatják a dalokat és elmerülnek a mesés látványban, esetleg a sztárokat szeretnék újra látni.²⁴

Felvetődik a kérdés, hogy egyáltalán okoz-e kárt az indiai filmesek tevékenysége a szerzői jogok hollywoodi tulajdonosainak. A filmek, melyeket másolnak Indiában is elérhetőek az adaptáció megjelenését megelőzően is. Az „indiaiasítás”-kor hozzáadott elemek azok, amik az indiai piacon való eladhatóságát nemcsak hogy növelik, hanem gyakorlatilag kizárólagosan meghatározzák. Ilyen a sztárok neve, akik miatt a nézők beülnek a filmre, vagy a már a film bemutatása előtt, promóciós célokból kiadott soundtrack, melyet folyamatosan játszanak a rádiók és a zenei csatornák.²⁵

A hollywoodi alkotások bár elérhetőek, nem teljesítenek olyan jól az indiai piacon, mint a helyben készült versenytársaik.²⁶ A filmek bevételi adatait összevetve könnyen megállapítható, hogy az adaptálással a bollywoodiak nem okoznak bevételkiesést a hollywoodi filmek esetében, mivel teljesen más célközönséggel bírnak. Az amerikaiak számára az egyik lehetséges megoldási módja a helyzetnek, hogy a szerzői jogokért folytatott harc helyett beszállnak a filmek gyártásába, így a termékeik ezen a hatalmas, általuk eddig alig kiaknázott piacon is eladhatóvá válnának a helyi viszonyokhoz alakítás által.

²³ VINCZE *i.m.*, 17.

²⁴ BASI *i.m.*, 30.

²⁵ India zeneiparának mintegy 80 %-át a filmzenék teszik ki. BASI *i.m.*, 30.

²⁶ BASI *i.m.*, 31.

Megoldások a jövőre nézve

A hagyományok és a berögzült gyakorlat ellenére található törekvés a szerzői jogi kérdések tiszta rendezésére a bollywoodi filmiparban. Az Orion Pictures producerei a Warner Bros-hoz fordultak a *Wedding Crashers* (*Ünneprontó ünnep*, 2005), jogainak törvényes megszerzéséért, elsőként jutva szabályosan a szerzői jogokhoz a bollywoodi filmgyártás történetében. A Warner Bros. egy kölcsönösen előnyös szerződést kötött az Orion Pictures-szel, amelyben, tekintettel az indiai filmek hagyományosan alacsony bevételeire, nem pénzbeli ellenszolgáltatást kötött ki a jogokért cserébe, hanem a film amerikai forgalmazásának jogát kérte cserébe, ezzel a gesztussal is hozzájárulva a két kontinens filmesei közt kialakuló együttműködéshez.²⁷

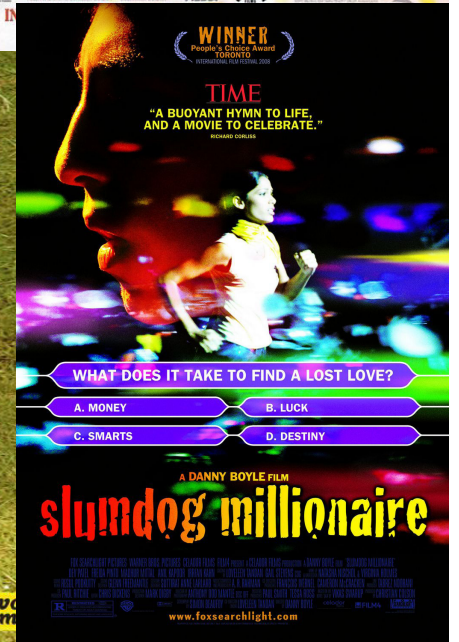
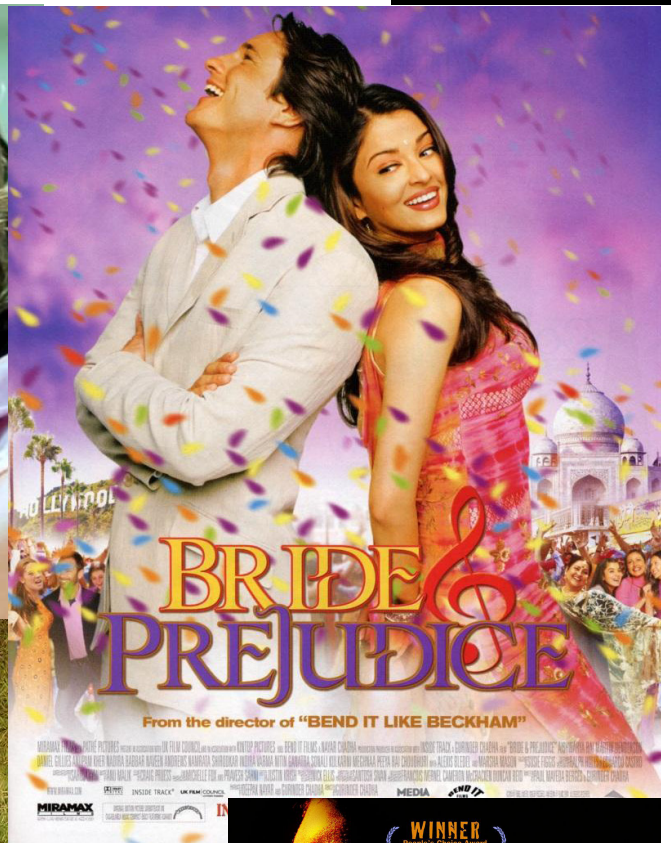
Konklúzió

Összességében megállapíthatjuk, hogy a bollywoodi filmipar olyan sajátosságokat hordoz, amely jelentősen megnehezíti a hagyományos szerzői jogokról folytatott párbeszédet ebben a közegben. A legradikálisabb különbség a szemléletben van. A bollywoodi filmgyártásban dolgozók nem értékelik lopásnak, vagy a másik megkárosításának az ötletek kölcsönzését vagy újra felhasználását. Az igazi értéket számukra a megvalósítás módja képviseli. Ironikus módon tehát, a szerzői jogi szabályozások alapvetésével egybehangzóan nem az ötletet, hanem az eredeti, egyéni megvalósítást, kivitelezést tekintik védelemre méltónak.

Ezek alapján az alapötletekből kiindulva valami, az eredetitől jelentősen különböző alkotást létrehozása nem minősül szerzői jogi jogsértésnek, mivel az átdolgozás olyan mértékű, hogy a létrehozott mű egyéni, eredeti alkotás lesz.

Ami a jogaikat védő tengerentúli filmeseket illeti, számukra talán az aszimilálódás a legjobb út. A helyi viszonyokhoz alkalmazkodva védeni az érdekeiket és egyúttal új piacokat, új lehetőségeket szerezve az ázsiai kontinensen.

²⁷ BASI *i.m.*, 25.



Farkas György

Idegen a szamurájok között...

A japán kulturális hagyomány kolonizálásának esetlen esete

Nagy várakozás és még nagyobb reklámkampány előzte meg a Keanu Reeves nevével fémjelzett szamurájos, egzotikus, reménytelen szerelmes, 3D-s CGI-os akciózós kulturális bekebelezést, a háromszáz éves, történelmi alapokon nyugvó japán történet amerikanizált változatát. A nagy várakozás rövid úton nagy csalódásba csapott át, mivel a végtermék semmilyen téren nem felelt meg az előzetes elvárásoknak.

Jelen tanulmányban elsősorban nem az elvárások és csalódások összegzésére teszek kísérletet, inkább egy egészen más aspektusból vizsgálom az esetet: hogyan és miért került a teljesen japán történetbe egy szemmel láthatóan is kívülálló szereplő, és milyen elméleti következtetéseket vonhatunk le ennek a kultúraközi adaptációnak az esetéből.

A történelmi események

A 47 gazdátlan szamuráj történetének alapja történelmi esemény. Bár nem abban az értelemben, ahogy a film bevezető szövege értelmezi, miszerint „*Aki ismeri a 47 ronin történetét, az ismeri Japán történetét.*”. De olyan értelemben igen, hogy valóban megtörtént események adják a később számtalan formában megjelenített történet gerincét.

1701-ben¹ Tokugawa Tsunayoshi edói sógun hűbéresét, az akói birtok urát, Asano Naganorit azzal bízta meg, hogy a várába érkező császári küldöttséget többek között ő fogadja a sógun képviselőjében. Szokás volt, hogy a sógun minden évben az újévi jókívánságaival küldöttséget menesztett a kiótoi császári udvarba, amire a császár hasonló formában válaszolt. A császári küldöttség fogadásának pontosan meghatározott ceremónia szerint kellett

¹ 1701. április 21. A japán időszámítás szerint Genroku 14. éve, a harmadik hónap 14. napja. A japán történelmi időpontok beazonosításánál kétféle szempontot kell figyelembe venni. Az egyik a történelmi korszak, ez jelen esetben az Edo-kor (Tokugawa-kor), a másik pedig a japán naptári rendszernek megfelelő korszak (*nengo*) neve, amik ezeken a történelmi korszakokon belül találhatóak és több szempont is befolyásolja, hogy mikor kezdődik egy újabb *nengo* (pl. új császár trónra lépése). A japánról szóló angol nyelvű szakirodalom következetesen használja a fogalmakat: a történelmi korszakokra a *period*, míg a *nengo* megfelelőire az *era* kifejezést alkalmazza. A magyarban ez a *kor*, *korszak* szavakkal kevésbé egyértelműen tehető meg.

lezajlania. A ceremónia részleteiért az udvari ceremóniamester, ebben az esetben Kira Yoshinaka² felelt. Így az ő feladata lett az is, hogy Asano nagyurat felkészítse, mikor mit kell tennie, mondania a küldöttség érkezésekor. A felkészülés azonban nem ment gördülékenyen és egy adott pillanatban Asano a rövid kardjához³ kapott, illetve ütlegelni kezdte Kirát.

A támadás következtében Asanót letartóztatták, kihallgatták, elítélték és még aznap végre is hajtották az ítéletet. Asanónak nem engedélyezték, hogy írásos üzenetet küldjön az embereinek, így csak szóbeli üzenetben adhatta tudtukra, hogy mi történt. A halálos ítélet formája *seppuku*⁴ volt, ami a nyugati gondolkodás szerint semmivel sem jobb változat egy akasztásnál, sőt. Azonban a japán felfogásban az akasztás például a bűnözők büntetése volt, míg a *seppuku* elkövetését kizárólag szamurájoknak, nemeseknek engedélyezték és csak abban az esetben, ha ezáltal akarták biztosítani, hogy a becsülete megmaradhasson, még ha az életét el is veszti.⁵

Az eset sajátossága, hogy bár egy szemtanú és a vizsgálatot végző hivatalnok feljegyzései is fennmaradtak⁶, mégsem egyértelmű, hogy mi is történt, illetve milyen érdekek, erők működtek az események hátterében. Minek az eredményeképpen jutott el oda Asano, hogy már nem tudta türtőztetni magát és kardjához kapott (a kardját nem rántotta ki), majd ütlegelni kezdte Kirát. Hiszen pontosan tudhatta, hogy milyen következményekkel jár viselkedése. A rendelkezésre álló információkból az kikövetkeztethető, hogy nem előzmények nélküli volt ez az incidens és még az sem zárható ki teljesen, hogy Asanót nem szándékosan provokálta Kira addig, míg az elvesztette józanságát.

Az incidenst követően Kira semmilyen büntetést nem kapott, aminek elsősorban talán az lehetett az oka, hogy jogilag nem kettejük között kialakult harcról volt szó, hanem egyszerűen arról, hogy Asano megtámadta és megverte őt.

A történet folytatása sem nélkülözi a furcsaságokat. Asano emberei pontosan 22 hónapon keresztül készültek a bosszúra, míg végül azt meg is tették. Hogy miért tartott ez ennyi ideig arra számtalan magyarázat született,

² Más olvasat szerint Yoshihisa.

³ A szamurájok kétféle kardot viseltek. Egy teljes hosszúságút (*katana*) és egy rövidebbet (*wakizashi*). A kettőt együtt *daisho*-nak nevezték, ami a nagy és kicsi japán szavak összetételéből ered. A két kard jelentősége, hogy a tulajdonosa a helyzetnek megfelelőt használhatta. A rövid kard inkább védekezésre, második fegyverként, illetve szűk helyen (belső térben) való használatra volt alkalmas.

⁴ Másnéven *harakiri*. Az elítélt saját maga vágta fel a gyomrát egy rövid karddal, majd amikor ezt elvégezte, a segítője (*kaishakunin*) vágta le a fejét egy karddal, véget vetve szenvedésének. Abban az esetben, ha a seppukut egy szamuráj azért végezte el, mert meghalt az ura, akkor *junshi*-nek nevezték, vagyis követni a halálba az urat, vagy hűségén keresztüli öngyilkosság.

⁵ Ezzel kapcsolatban érdemes végig gondolni a nyugati világban ismert eseteket, amikor üzletemberek, nemesek vagy éppen politikusok egy megoldhatatlannak látszó helyzetben, hogy a becsületük megmaradjon inkább öngyilkosok lettek, főbe lőtték magukat.

⁶ A forrásokról lásd bővebben: BITO Masahide, *The Ako Incident, 1701-1703*, Monumenta Nipponica vol. 58. No. 2. (summer), 2003, 149-170, 150-151.

amit aztán a különböző irodalmi szövegek még inkább bonyolítottak. A történetek szerint Asano első embere Oishi Yoshio az előkészületek alatt megtevesztésből kicsapongó életet élt Kiotó Gion negyedében. Az ellenség megtevesztésére elsősorban azért volt szükség, mert Asano halálát követően Kira a vele rokonságban lévő Uesugi-ház katonáival erősítette meg vára védelmét, hiszen egyértelműen készülhetett arra, hogy Asano emberei bosszút akarnak állni rajta. A 22 hónapnyi várakozás és megtevesztő életmód ilyen értelemben meghozta a gyümölcsét, mivel Kira csökkentette a katonai védelmet, már nem látta esélyét annak, hogy a részegeskedő és az öröm negyedben mulatozó egykori szamurájok veszélyesek lehetnek rá nézve.

A hosszas várakozást és előkészületet az esetet követő évtizedben íródott *Hagakure*⁷ is kritizálta. Yamamoto úgy fogalmaz, elég nagy felelőtlenség volt Oishi részéről, hogy ennyit várt a bosszú végrehajtására, hiszen az is megeshetett volna, hogy Kira valamilyen betegségben, vagy balesetben meghal és akkor Asano sosem nyer nyugalmat a túlvilágon, mert nem bosszulták meg.

Végül is Genroku 15. évében a 12. hónap 14. napjának⁸ éjszakáján Oishi és 45 szamuráj társa⁹ betörték Kira edői várába és végeztek vele, majd a levágott fejével elmeneteltek a Sengakuji templomba, ahol Asano nagyúr sírja volt. Dolguk végeztével természetesen átadták magukat az igazságszolgáltatásnak. A történet végére még odakívánczik az az érdekesség, hogy a bosszúállást követően további két hónap telik el (Genroku 16. 2.4.)¹⁰, mire a *bakufu*¹¹ megadja a hozzájárulást, hogy a 46 szamuráj részesülhet a *seppuku* általi halálbüntetésben. Ez azt mutatja, hogy nem volt egyértelmű és könnyen eldönthető,

⁷ *Hagakure* (A levelek rejtekében) Tashiro Tsuramoto által összeállított könyv, ami a szamuráj harcos etikai, spirituális és gyakorlati útmutatásait tartalmazza. A könyvben megfogalmazott gondolatok Yamamoto Tsunetomo (1659-1719) egykori szamurájtól származtak. Fontos kiemelni a kor sajátosságait, amelyben ez a könyv született. Az Edo-kor a Tokugawa sógunátus uralma alatt telt immár több mint 100 éve. Közel 100 éve ért véget a Hadakozó fejedelemségek kora (korszaka), melyben a szamurájok még ténylegesen harcoltak. 70 év is eltelt már a Simabara-i felkelés óta, aminek eredményeképpen betiltották a kereszténységet. Jólét, gyarapodás és keménykezű irányítás jellemzi a korszakot, amelyben a szamurájok az egykori harcos életmódot és magatartást már csak mímelik. Yamamoto tehát mindenütt a hanyatlást látja, a szamurájokat csak a divat érdekli, elnőiesedettnek látja őket. Magyar kiadás: JAMAMOTO Cunetomo, *Hagakure: A szamurájok kódexe*, Budapest, Szenzár Kiadó, 2000.

⁸ Ha ezt átszámoljuk a Gergely naptár szerint, akkor 1703 januárjára esik.

⁹ Tudom, hogy ez most meglepő, hiszen mindvégig 47 roninról van szó, azonban a történelmi adatok bizonyossága szerint a 47. Terasaka Kichiemon a támadás előtt elhagyta társait, és később sem osztozott azok sorsában. Erről lásd bővebben: Henry D. SMITH II., *The Trouble with Terasaka: The Forty-Seventh Ronin and the Chushingura Imagination*, Japan Review, 2004, 16:3-65.

¹⁰ 1703. március 20.

¹¹ A *bakufu* a sógunátus irányító, kormányzó, döntéshozó szervezete volt. A szó eredeti jelentése *kormányzás a sátorban*, vagyis a háborús környezetben a főhadiszállásnak megfelelő sátor.

hogy az amit tettek jogilag ténylegesen is *katakiuchi*¹²-ként értelmezhető.¹³

A történet végén a 46 ronin *seppukut* végez, majd mindannyian uruk mellé a Sengakuji templom kertjébe kerülnek, ahol mind a mai napig megtekinthető a sírjuk.

A 47 ronin az irodalmi képzeletben

A 47 ronin történetének sikeres feldolgozhatóságát jól mutatja, hogy a csoportos *seppukut* követően pár héttel később egy Edóban bemutatott kabuki darabban már felismerhető a történet minden fontos eleme. Az *Akebono Soga Yoichi* (A Soga fivérek éjszakai támadása) története a XII. században játszódik. A főszereplő Soga fivérek egy szövevényes családi viszály során apjuk halálát igyekeznek megbosszulni. A történet több szempontból is párhuzamba állítható az Akói incidenssel. A bemutatót követően azonban ezt a darabot betiltják.

1706-ban jelentkezik a kor legnagyobb színdarab írója, Chikamatsu Monzaemon egy három felvonásos bunraku darabbal. A *Goban Taiheiki* (A nagy béke krónikája sakktáblán játszva.) a XIV. században játszódik, a Taiheiki-korszakban. A darab harmadik felvonásában találjuk meg azokat az elemeket, amelyek az Akói incidensre utalnak. A Chikamatsu által kidolgozott karakterek és nevek a későbbi *Chushingura* változatokban is visszaköszönnek.

A leghíresebb változat 1748-ban kerül bemutatásra, *Kana dehon Chushingura* (Csúsingura, avagy a hűséges szolgák kincsháza) címen. A címben található *kanadehon* kifejezés a kana írásjegyekre utal, azok összességére, hiszen azokból éppen annyi van, ahány hűséges ronin a történetben. A bunraku darabot három szerző jegyezte és első alkalommal Oszakában mutatták be. A darabból egy évvel később már elkészült a kabuki változat is.

A történetfejlődés következő állomása az, amikor 1825-ben IV. Tsuruya Nanboku kabuki darabját a *Yotsuya Kaidan*-t sajátos körülmények között állítják színpadra. A kabuki színházban általánosanak számított, hogy egy-egy előadás során egymás után két darabot is előadtak, azonban az 1825 júliusában megrendezett bemutató ennél többre vállalkozott. Tsuruya elképzelése az volt, hogy a saját darabját a *Chushingurával* együtt előadva tulajdonképpen az újonnan bemutatott darab reflektál is a már klasszikusnak számító színdarabra. Mivel a két darabot egyazon napon nem tudták volna bemutatni a *Chushingura* hosszúsága miatt (XI. felvonásból áll), így egy nagyon érdekes megoldást választottak. Az első nap az előadás elkezdődött a *Chushingura* első hat felvonásával, majd azt követte a *Yotsuya kaidan* első három felvonása.

¹² A meghalt hadúrért elkövetett jogilag is érvényes bosszú.

¹³ A korabeli jogi dilemmákkal kapcsolatban lásd: Henry D. SMITH II., *The Capacity of Chushingura*, Monumenta Japonica, vol. 58. No. 1. (spring), 2003, 1-42, 2-8.

(A harmadik felvonásban található a darab egyik kulcsjelenete.) A második napon a *Yotsuya kaidan* harmadik felvonását játszották ismét, a kulcsjelenet miatt, majd a negyedik felvonást. Ezt követte a *Chushingura* 7-10. felvonása, a *Yotsuya kaidan* ötödik, utolsó felvonása, és végül a *Chushingura* utolsó XI. felvonása.¹⁴

Végül fontos még kiemelni egy modern feldolgozását a *Chushingura* történetnek, ami jól mutatja a darab újraéledését, annak reflektálását az idők változására. A *Genroku Chushingura* (A hűség kincsestára a Genroku korban) egy tíz darabból álló sorozat, amit 1926 és 1934 között írt Mayama Seika (1878-1948).

A 47 ronin japán filmadaptációi

A legelső filmváltozat Makino Shozo (1878-1929) nevéhez fűződik. Makino-t gyakran a japán film atyjaként emlegetik. Ami érthető, hiszen a japán film hőskorában lett rendező, producer, élete 51 évéből három évtizeden keresztül több száz filmet készített¹⁵. Sajnos az 1910-es években készített filmek nagy része megsemmisült, elveszett. Így a *Chushingura* korai változatairól is csak a korabeli híradásokból tudhatunk.

Makino munkássága során több alkalommal is készített adaptációt a 47 ronin történetéből. 1910 és 1914 között öt rövidfilmet készített *Chushingura* címmel, 1913-ban majd pedig 1923-ban Oishi életéről¹⁶ forgat filmet. 1917 és 1927 között négy alkalommal dolgozta fel a *Kanadehon Chushingurát*, 1917-ben pedig készített egy filmet, ami a Kira kastélya elleni éjszakai támadás történetét dolgozza fel (*The 47 ronin at midnight*). 1921-ben illetve 1928-ban a *Jitsuroku Chushingura*¹⁷ változatot dolgozza fel. Ezek közül az 1928-as az, ami részben fennmaradt, és ami mintegy összegzése is Makino *Chushingura*-munkásságának.

A következő feldolgozás 1941-ből való, rendezője Mizoguchi Kenji. Ő a *Genroku Chushingurát* adaptálta filmre, és ennek eredményeképpen egy pontosan 4 órás eposzt alkotott meg. Ahogy már az irodalmi szövegeknél

¹⁴ A két darab közötti kapcsolatról, annak értelmezéséről lásd: MÁTRAI Titanilla, *Szamurájok és kísértetek, avagy erkölcs és erkölcstelenség Japánban*, Irodalmi Szemle, Pozsony, LVII. évf. 2. szám, 2014/2, 56-64.

<http://www.irodalmiszemle.bici.sk/lapszamok/2014/2014-februar/1938-matrai-titanilla-szamurajok-es-kisertetek-avagy-erkoelcs-es-erkoelcstelenseg-japanban-tanulmany>

¹⁵ A némafilmkorszakra jellemzően ezek zöme rövidfilm, az akkori viszonyoknak megfelelően 1-2 tekercses film volt.

¹⁶ 1913: *Record of the Life of Oishi Kuranosuke*; 1923: *Oishi Kuranosuke*

¹⁷ Az akói incidenst követő években már megjelentek azok a kéziratok, amelyek a 47 ronin történetének „igazi” „autentikus” változatát tartalmazták, nem egyszer a 47 ronin közül egyik vagy másik neve alatt megjelentetve. Ezeket a feljegyzéseket takarja a *jitsuroku* kifejezés, ami *eredeti feljegyzést*, *igaz feljegyzést* jelent. Erről lásd részletesen: Henry D. SMITH II., *The Capacity of Chushingura, Between History and Legend* c. fejezetét, 16.

is utaltam rá, a *Genroku Chushingura* az adott kor történelmi eseményeire reflektál azzal, hogy a kortárs viszonyok között éppen a lojalitás mintapéldáját dolgozza fel idealizálva a történet részleteit és szereplőit. Ennek folytatása Mizoguchi 1941-es adaptációja is, amely még egyszer ráerősít ugyanazokra a motívumokra, egy még inkább kiélezett történelmi helyzetben.

1958-ban találkozunk legközelebb *Chushingura* adaptációval, amit érdemes kiemelni. A Watanabe Kunio által rendezett film a modern színesfilm technika minden akkori lehetőségét igénybe veszi, hogy egy lenyűgöző alkotást adjon elénk. Ahogy a film minden szerepére a kor legnagyobb japán filmsztárjait válogatja össze.

Az 1962-es változat, amelyet Inagaki Hiroshi rendezett, tovább viszi az '58-as feldolgozás erényeit: lenyűgöző színek, expresszív képek, remek színészek, és ezt ötvözi Mizoguchi alaposságával. Az eredmény egy három és fél órás mű. Végül pedig az epikus feldolgozások sorát Ichikawa Kon 1994-es változata zárja. Ebben elsősorban az Ichikawára jellemző látásmód sajátosságát érdemes kiemelni, amivel több illetve más, mint az azt megelőző adaptációk.

Külön fejezetet érdemelne Fukasaku Kinji két filmje e témában. Az első az 1978-ban készült *The Fall of Ako Castle*, szintén a klasszikus történet feldolgozása, amit sajátos módon alakít át Fukasaku látásmódja. Még érdekesebb azonban az 1994-ben forgatott *Crest of Betrayal*, ami a korábban már említett *Yotsuya kaidan* történettel kiegészítve viszi filmre a roninok sztoriját.

Természetesen a fenti adaptációkon kívül még számos film készült a *Chushingura* történetre alapozva, elsősorban a műfaji film keretein belül. Érdekességként érdemes megemlíteni az 1971-ben készített tv-sorozatot, amelynek 52 részét egy éven keresztül vetítette a japán televízió. A főszerepet itt Mifune Toshiro alakította. A feldolgozás stílusára nézve irányadó a sorozat címe is: *Epic Chushingura*.¹⁸

A 47 ronin történetének továbbgondolására pedig három érdekes példát szeretnék bemutatni. Az első az 1959-es Mori Kazuo¹⁹ rendezte *Samurai vendetta*. Itt a történet két főhőse két kiváló képességű samuráj harcos, akik az akói incidensben szembe kerülnek egymással, mivel ellentétes oldalra sorsolja őket a sors.

2006-ban Koreeda Hirokazu egy *jidai-geki* filmmel jelentkezett, ami tőle váratlan lépésnek számított, hiszen korábban csupa kortárs témájú és eléggé sajátos helyzetben lévő szereplőket mozgató filmekkel vonta magára a kritikusok figyelmét a nemzetközi fesztiválokon is. A *Hana: The Tale of a Reluctant Samurai* 1702-ben játszódik, vagyis az akói történet idején. A főszereplő samuráj maga is egy bosszú-ügyben érdekelt. A film szubtextusaiban kritikusan, de legalábbis megkérdőjelezően reagál a 47 ronin történetének alapvető attribútumaira.

¹⁸ Japánul *Dai Chushingura* – ami annyit tesz a hatalmas Chushingura.

¹⁹ Eredeti nevén Mori Issei.

2010-ben pedig Sugita Shigemichi rendezésében láthattuk a *Saigo no Chushingura*-t²⁰. A történet szerint 16 évvel vagyunk a 47 ronin öngyilkossága után. Az eset egyetlen túlélője Terasaka Kichiemon, akinek az a küldetése, hogy az országot járva elmesélje a ronin felkelés igaz történetét. Utazásai közben egyszer csak találkozik egy rég nem látott barátjával, Senoo Magozaemon-nal, aki még a felkelés előtt menekült el a roninok közül. Egykor nem volt más célja, mint Oishi szolgálata, azonban a történetek során egyszer csak eltűnt mindenki számára érthetetlenül. Az előzmények bemutatását követően egy intrikákkal fűszerezett szerelmi szál bontakozik ki a filmben, majd a végkifejletben a már felvázolt szálak teljes mértékben összekapcsolódnak. A film érdekessége elsősorban a Terasaka figuráját boncolgató vonás, főleg, hogy a filmben Terasaka és Senoo figurája egyszerre feleltethető meg a Terasakáról alkotott képeknek, mítoszoknak.

Ez is mégér egy mise-en-scène

A 47 ronin sajátos egyvelegét adja azoknak a toposzoknak, amiket az alaptéma kifejtése indokol, és amiket, mint hozzákapcsolható „ide pont jó lesz” típusúként a forgatókönyvíró belevesz. A sokféleség azonban nem áll össze koherens egésszé, és jellemzően a különböző témák között a szereplők egyhangúan ide-oda lovagolnak (1-4. ábra).

Az alaptörténetnek már az alapjai sem voltak elegendőek a film kibontásához, így az Asano és Kira közötti viszályhoz nem csak azt kellett betoldani, hogy Kira alapvetően Asano vagyonát akarja megszerezni, de még azt is, hogy a házon belüli támadáshoz boszorkányságra van szüksége.

Ha végigvesszük a filmben található különféle stíluspaneleket, betoldott toposzokat, akkor a következő sajátosságokat találjuk.

A film bevezető narrációja leginkább a *Discovery Channel* valamely ismeretterjesztő műsorának stílusában igazítja el a nézőt az egzotikus japán történelem dolgaiban. Ennek a gyorstalpalónak summázata a már említett mondat, miszerint a 47 ronin történetének ismerete elegendő ahhoz, hogy megértsük Japánt. A bevezető második fele Kai (Keanu Reeves) történetét mondja el. Itt megismerkedünk a *tengu* kifejezéssel, ami egyfajta démoni lényeket jelent.²¹ De, hogy mik is valójában – vagyis a film szerint – azt majd csak a film második felében látjuk meg. Miután Kai elmenekült előlük, biztos, hogy semmi jóra nem számíthatunk tőlük.

²⁰ *The Last Chushingura* vagy *The Last Ronin* címen forgalmazták Japánon kívül.

²¹ A japán népi hitvilág szerint a tengu (a szó jelentése mennyei kutya) olyan antropomorf természetfeletti lény, amely részben emberi részben ragadozó madár kinézettel bír. Sokáig a buddhizmus is kizárólag negatív, rosszakaró lényként állította be, ez a megítélés csupán a 17-18. század folyamán enyhült és változott át az erdők védelmezője képpé. Egyes elméletek szerint a madár forma az indiai Garuda alakjából származik.

A történet szerint Kai, aki elmenekül a tenguktól Asano nagyúr szolgája lesz. Egyedül Asano lánya, Mika veszi emberszámba, a többiek nem látnak benne mást, csak egy szolgát, aki ráadásul félvér. Asano egy marcona nagyúr, Oishi egy büszke samuráj, Kira pedig velejéig romlott, erőszakos, gonosz és ráadásul még egy boszorkánnyal is összeszűri a levet. A konfliktust nem holmi vita okozza, Kira egyszerűen meg akarja szerezni Asano birtokát – és talán a lányát is. Ehhez boszorkányságra van szüksége, mert, hogy másként támadna rá Asano. Ezt követően gyorsított eljárásban Asano seppukut követ el, a sógun pedig mindent Kirára bíz. Hogy ezt mennyire tette jól, azt majd a film további része cáfolja meg. Amúgy is, a sógun alakja egy futószalagon gyártott buddha-szobor individualizmusával ér fel.

Kai-t Kira eladja a hollandus-szigetre²² (39-41. ábra) rabszolgának, Oishit pedig egy verembe veti majd egy évre, hogy megtörje az akarátát. Az később sem derül ki, hogy a majd egy évben mi volt a ráció, azon kívül, hogy így még Kira és Mika esküvője előtt behúzzhatják a bosszút. A hollandus-szigeten persze mire is lenne jó Kai, ha nem arra, hogy pénzfogadásos viadalok egyik (nyerő) szereplője legyen.

Miután a „megtört akarátú” Oishi-t kiengedik a veremből, természetesen azonnal nekilát a csapata újrászervezéséhez és mellesleg Kai-t is kiszabadítja a hollandusok karmai közül. A rövid és kicsit esetlen menekülés után, felkeresi az erdőben várakozó embereit. Tervet szőnek, majd fegyvereket szereznének, de Kira gondoskodott róla, hogy a fegyverkovácsok se legyenek elérhetőek. Szerencsére a tenguk pont a különleges kardjaikról híresek és Kai kedvéért biztos adnak is majd belőlük eleget.

A tenguk erdejében játszódó jelenet mintha a *Gyűrűk ura* és az *Indiana Jones*-filmek összekapcsolásából jött volna létre. Az viszont végérvényesen kiderül belőle, hogy Kai még a tengu mesternél is gyorsabb.

A bosszú első fejezete kudarcot hoz, mert a boszorkány ügyeskedése miatt sikerül Oishi-t becsapnia. Bár néhány emberét elveszíti – köztük a Kung-fu panda humorát a filmbe csempésző kövér samurájt – mégsem veszett el minden remény. Az esküvőre a kastélyba érkezik egy híres színjátszó csoport, akikkel együtt Oishi olyan színdarabot ad elő, melynek végén a csattanó Kira fejének levágása. Lenne. Mert ezt sem sikerül tökéletesen megoldani. Így a drámai csúcspont egy össznépi összevadás, ami három szálon fut. Az első a közkatonák tömegjelenete, a második Oishi és Kira párviadala, a harmadik pedig Kai küzdelme a boszorkánnyal, a háttérben a szorongó Mikával.

²² Mivel a történet idején (1700-as évek eleje) Japán erőteljesen a sakoku, vagyis a bezárkózott ország politikáját művelte, így a nyugati hajók szabad kereskedelme sem volt megengedett. Még az 1600-as évek első felében portugál kereskedők hozták létre Nagaszaki kikötőjében azt a kb. 9 ezer négyzetméteres mesterséges szigetet (Dejima), amin a Nyugat és Japán közötti kapcsolat megengedett volt. Az interkulturális kapcsolatok negatív hatásai miatt azonban 1671-től már csak a holland hajók kereshették fel ezt a kikötőt (a kínai hajókon kívül) és ők is csak évente öt hajóval.

Mivel a két utóbbi személyes viadal sikerrel zárul, a többiek abba is hagyják a kaszabolást és térdet hajtanak a levágott fejjel elvonuló hősöknek. A lezárást a sógun ismételt megjelenése és ítélete, majd pedig a csoportos *seppuku* hozza el.

A történet kibontásában az amerikai zsáner filmeknél megszokott paneleket (sztereotípiákat) kapjuk. Így például a negatív főhős, Kira egy hegyormon lévő kastélyban él, aminek már csak a falai is olyan zordsággal vannak belülről kitapasztva, hogy ember legyen a talpán, aki elbírja viselni. Így az időjárás is ennek megfelelően alakul a hegyek között, szél és hófúvás.

Vagy, hogy ne felejtsük el, hogy hol is járunk, minden olyan jelentben, aminek a miliőét nem kell, hogy átjárja valamely szereplő kisugárzása (vagy annak megfelelő viszonyok), rögtön virágzó cseresznyefa-liget veszi körül a szereplőket.

A film, hogy vizuálisan kihozza a témából a maximumot, megfelelő mennyiségű CGI-t és számos speciális karaktert tartalmaz. A film elején látható vadászcenétben Miyazaki *Mononoke Hime* c. animéjének világához passzoló dühös fenevadat kell a szamurájoknak megállítani, majd a boszorkány jelenik meg róka alakjában, később a tenguk sajátos külsején gondolkozhatunk el. A hollandus-szigeten először egy agyontetovált alakba botlunk, majd egy trollszerű bajnokba. A történet során többször is gondot okoz egy szótlan páncélos vitéz, aki viszont a robbanóanyagokat nem bírja és nyomtalanul eltűnik, végül pedig a sárkány alakjában megjelenő boszorkány is vesztére lel. (5-11. ábra)

Szomorú szamuráj

A film kivitelezését tekintve nem mehetünk el szó nélkül a színészi alakítások sajátossága mellett. Az, hogy valaki rajong-e Keanu Reeves-ért vagy sem, szimpátia kérdése. Azonban az, hogy a filmben tulajdonképpen úgy jár-ke, mint aki nem érti, hogy mi történik körülötte (pedig mindenki angolul beszél hozzá), hogy bármi is történjen, ugyanazzal az arckifejezéssel nyugtázza azt, úgy gondolom, hogy árulkodó jelei annak, milyen koncepciót próbáltak a film készítői a színészi alakításon keresztül megjeleníteni. (12-35. ábra)

Keanu „nem-találom-a-helyem” Reeves téblábolása ténylegesen azt jelzi, hogy nem csak a karakter, de maga a színész sem tudta eldönteni, hogyan is kellene jelen lennie a történetben. Belekerült a történetbe, mert beleírták, de közben mindenki érzi, hogy nincs benne helye. Másrészt minden színészi képességét latba vetve próbálja hozni azokat az arckifejezéseket, amik a japán színészeknek megvannak – nem ebben a filmben – és amikkel bár nem olyan módon mint a nyugati társaik, tökéletesen ki tudják fejezni, amit éppen kell. Jó példa erre Mifune Toshiro, aki például a *Véres trónban* szintén minimális

arckifejezés készlettel tudta a karakterét hajszálpontosan megjeleníteni. Azal a különbséggel, hogy az ő esetében a megfelelő helyen (drámai pontok) alkalmazott apró arcrándulások pontosan elegendőek voltak arra, hogy a karakter aktuális állapotát tükrözzék. Reeves azonban ezeket nem tudta hozni, inkább megmerevedett a szerepben, amit csak még esetlenebbé tett a szereplők folytonos alázatos hajlongása. Ami persze egyfelől kulturálisan indokolt, másfelől viszont úgy érzem nézőként, hogy japán film nincs a világon, amiben ennyiszer hajlongának a szereplők.²³

A film másik sajnálatos vonása, hogy az egyébként kiváló képességekkel rendelkező japán színészeket egysíkú és korlátolt karakterek alakítására veszi igénybe.²⁴ De nézzük meg, hogy a főbb szerepekben milyen múlttal rendelkező előadóművészeket találunk.

Kezdjük a legidősebbel, az Asano-t alakító Tanaka Min-nel. Ha elolvassuk a filmográfiáját, meglepetést okozhat, hogy alig találunk pár filmet. Ennek egyszerű magyarázata van. Tanaka nem színészként lett híres, hanem kortárs táncosként, mozgásművészként, performer művészként. Az 1945-ben született művész balettet és kortárs táncot is tanult, majd a '70-es évektől kezdve saját útját kezdte járni. A világ minden részén járt már előadásaival, performanszaival²⁵, a legfontosabb táncművészek között tartják számon. A 2000-es évek elején tűnt fel először Yamada Yoji filmjeiben.

Kira szerepében az egyik legsikeresebb japán színészt láthatjuk, Asano Tadanobu-t. Az 1973-ban született színész már gyerekként is szerepelt tv-sorozatban, majd tiniszínészként láthattuk néhány filmben, végül 1993-ban „debütált” Iwai Shunji *Fried dragon fish* című darabjában. Az azóta eltelt időben olyan rendezők filmjeiben szerepelt, mint Oshima Nagisa, Kitano Takeshi, Kurosawa Kiyoshi, Koreeda Hirokazu, Aoyama Shinji, Iwai Shunji, vagy Miike Takashi. Hosszan sorolhatnánk azokat a filmeket, amikben főszerepet játszott és tett sikeressé, itt most csak önhatalmúlag hármat szeretnék kiemelni: Miikétől az *Ichi the Killer* ikonikus másod-főszerepét, a Dzsingisz kán életéről szóló Szergej Bodrov film a *Mongol* főszerepét illetve Pen-ek Ratanaruang *The Last life in the Universe* főszerepét.

Oishi szerepében megjelenő Sanada Hiroyuki sem kezdő a pályán. Az 1960-as születésű színész Ishii Teruo-nál kezdte karrierjét, majd Fukasaku Kinji számos filmjében alakított samurájokat. Fukasakunál többször játszott Sonny Chiba mellett és láthattuk a már említett *Crest of betrayal* c. filmjében is. Talán két olyan szerepét érdemes itt még megemlíteni, ami nem a samuráj-témához kapcsolódik. Az egyik Jissoji Akio Edogawa Rampo írásának

²³ Ezt itt nem egy megalapozott kutatás eredményeként írom, csak rendszeresen japán filmeket néző néző megérzéseként.

²⁴ Az talán itt túlzó kifejezés lenne, hogy kényszeríti.

²⁵ Magyarországon először 1984-ben járt, budapesti fellépéséről Beke László tudósított itt: <http://www.artpool.hu/Al/al09/Beke.html>; majd 1998-ban Lajkó Félixszel közös produkcióban láthattuk Szegeden. (<http://www.maszk.hu/ProgramInfo/106#>)

feldolgozása, a *Murder of D-street* egyik főszerepe, illetve a Shinoda Masahiro rendezte *Sharaku*, ahol egy kabuki színészt alakít.

A két női főszereplő bár koruk okán rövidebb filmográfiával rendelkezik, mégis találunk említésre méltó filmeket ezeken a listákon is. A Mikát alakító Shibasaki Ko (1981) Hiroki Ryuichi *Tokyo Trash Baby* című sajátos darabjával vált ismertté. Ezek után Kitano *Battle Royale*-jában és Miike illetve Sabu egy-egy filmjében volt látható.

A boszorkány szerepét Kikuchi Rinko (1981) játssza, aki pályafutását Shindo Kaneto-nál kezdte el. Shindo két fontos késői filmjében kapott szerepet, az 1999-es *Will to live*, illetve a 2000-es *By Player* címűben. Pályafutásából mindenképpen említésre érdemes, hogy számos filmben játszott Asano Tadanobu partnereként, sőt Asano első kísérleti rendezésének (*Tori*) is ő a női főszereplője. Pár éve pedig a hazánkban is bemutatott *Norvég erdő* című Murakami-adaptációban láthattuk, Tran Anh Hung rendezésében.

Amerika visszainteget

A film, számos aspektusból megvizsgálva is így találhatjuk, sikertelen kísérlet egy még csak pontosabban meg sem határozott eredmény irányába. A dramaturgiai következetlenségek, elmismásolások, a karakterek kidolgozatlan-sága, vagy inkább egydimenziós volta, a zsáner megoldások leegyszerűsített használata, mind-mind a film ellenére van.

Felvetődik a kérdés, hogy egyáltalán mi lehetett az a motiváció, ami életre hozta ezt a vállalkozást, hogyan támasztható alá az a koncepció, hogy egy 100%-ig japán történetbe a japán szereplők mellé szükséges egy Keanu Reeves hozta karakter, aki ráadásul a valódi főhős lesz.

Úgy gondolom, hogy ezt nem indokolhatja más, mint hogy a főszereplő és az elkészült film révén a japán hagyomány egy fontos szeletén egyfajta gyarmatosítást végeztek el. Ahhoz, hogy érthető legyen ez a kijelentés, rá kell néznünk egy pillanatra a japán történelem bizonyos aspektusaira.

A japán történelem egyik fontos kérdése Japán és a gyarmatosítás kapcsolata.²⁶ Japán a történelem során valójában sosem került gyarmatosítás alá, viszont gyarmatosító törekvései mellett öngyarmatosítóként is szerepelt. Az öngyarmatosítás alatt itt azt értem, hogy a gyarmatosítóként megjelenő hatalom törekvéseit megelőzve indít olyan változásokat, amelyekkel magát a gyarmatosítás erőszakos aktusát tudja kikerülni. Japán ki tudta kerülni, hogy a nyugati gondolkodás szerint a *Nagy földrajzi felfedezések korának* nevezett időszakban ne kerüljön a gyarmatok sorába, hanem különféle, elsősorban kereskedelmi egyezmények alapján egyenrangú félként legyen jelen.

²⁶ Erről a kérdéstről lásd egy korábbi tanulmányomat: FARKAS György, *Japán koloniál – A (poszt)kolonialista nézőpont haszna és használhatósága Japán esetében*, Polisz 153. szám, 2013. október, <http://www.krater.hu/krater.php?do=3&action=c&Pid=103>

Véleményem szerint ez a tény is szerepet játszhatott abban, hogy a II. Világháború lezárásánál az Egyesült Államok éppen Japán ellen még bevetette, kipróbálta az atombombát. Valamiféle törlesztésképpen, hogy Japánt nem sikerült gyarmattá tenni.

És ez a törekvés érhető tetten a *47 ronin* koncepciójában is. Ha másként nem sikerült Japánt alávetett szerepbe kényszeríteni²⁷ akkor itt a lehetőség, fogalmazzuk át a hagyományukat, írjuk bele magunkat. A 47 ronin esete – még ha idealizált is, és a valóságtól már kellőképpen eltávolította az irodalmi képzelet – a japán gondolkodás számára egy fontos és példaértékű történet. Ennek részesévé válni, akár csak a film biztosította virtuális módon is, a kulturális hagyomány egyfajta bekebelezését jelenti.

Kai a film sztorija szerint a 47. ronin. Vagyis vele lesz teljessé a csapat. Ehhez hasonló konstelláció lenne, ha például a *Honfoglalás* c. film amerikanizált változatában a 7. vezér egy félig angolszász származású lenne – Töhötöm helyett Timothy²⁸.

Kai kiemelt szerepét számos jelenetben láthatjuk, ami azt támasztja alá, hogy annak ellenére is Kai a főszereplő, hogy a végső tettet – Kira lefejezését – nem ő hajtja végre, hanem Oishi, aki eredetileg is tette azt. Viszont a történetnek ebben a formájában Kai nélkül ez nem lett volna lehetséges, hiszen ő szerezte meg a tenguktól a kardokat. Hogy Kai többre képes, mint bármelyik szamuráj, abban többször is megerősít a film. Először, amikor a vadászat során Kai végez a fenevaddal és nem valamelyik szamuráj. Az üldözés során jó néhány szamuráj elvéti a vadat, majd Kai nem csak megöli azt, de közben még meg is menti Yasuno-t Oishi egyik emberét. Hasonlóan hangsúlyos jelenet, amikor Oishival együtt elmennek a fegyverkovácsok falujába kardokért. A falut Kira emberei vigyázzák. Rövid beszélgetés után Kai egy szempillantás alatt lekaszabolja a négy szamurájt, míg Oishi a fia segítségével egy szamurájt képes leszűnni csupán.

Érdemes szót ejteni arról is, hogy Kai karaktere milyen „fejlődést” mutat. A film első harmadában láthatjuk azt a jelenetet, amikor Kai titokban átveszi az elvarázsolt harcos szerepét, és párbajra kel Kira óriás harcosával. A csalást lelepleződik, amikor Kai sisakja a viaskodás közben lerepül. Ekkor a sógun egészen közel megy Kaihoz, letérdel mellé és a szemébe mondja: *Te nem vagy szamuráj*. Ennek a jelenetnek a párja, amikor Oishi és emberei Kira kivégzése után megjelennek a sógun előtt. Ekkor a sógun végig tekintve az előtte állókon azt mondja: *Csak szamurájokat látok*. Persze Mikát, aki szintén előtte áll, ebbe biztos nem értette bele, ez a mondat itt kifejezetten Kainak szól.

²⁷ Egyedül a II. Világháborút követő néhány évben lehetett jelen az USA úgy Japánban, hogy befolyásoló tényezőként tudott fellépni, például cenzurális hatalommal, amit aztán az 1952-es kivonulásuk után Japán a gazdasági fellendüléssel és technológiai újításokkal válaszolt meg.

Ugyan Kai neve japán név, azonban különbözősége egyértelmű megjelenésében. Ezt a hét vezér esetében nehezebb egyértelműsíteni, ezért éltem a szójáték eme formájával.

Ilyen egyszerűen lett félvérből, szolgából samuráj.

A kívülálló, félvér és szolga befogadtatott az igazi samurájok közé. Ennél nagyobb eredményt nem is érhetett volna el. Így már ő is magáénak tudhatja mindazokat a pozitív erényeket, amikről valójában a történet is szól.

A nyugati gondolkodás (nézőközönség) számára értelmetlennek és elfogadhatatlannak minősülő öngyilkos halál tényét pedig a buddhizmus reinkarnációs tanának szintén amerikanizált (nyugatosított) változatával próbálják feloldani. Nem számít, hogy most meghal a főhős és nem nyeri el a főhősnő szerelmét, hiszen a következő életeikben majd megkeresik egymást és akkor talán másképp alakulnak a dolgok, majd ott egymáséi lesznek. Ami gondolkodás jelentősen eltér a reinkarnáció tanításának lényegétől. Hiszen az újraszületés nem elsősorban lehetőség, hanem kényszerűség, amitől az élet során szabadulni kell. Minél több kötöttségtől képes megszabadulni az ember, annál kevésbé szorítja az újraszületés kényszere. A nirvánába jutás pedig akkor következik be, amikor az ember teljesen megszabadul a materiális világ kötöttségeitől, tehát már nem kell többé újjászületnie.²⁹ Ehhez képest az a kijelentés, hogy 1000 életem keresztül is keresi majd a szerelmét, hogy beteljesüljön a vágya, jól tükrözi, hogy ez mennyire nem áll köszönő viszonyban sem a buddhista gondolkodásnak a reinkarnációról szóló fogalmaival.

A bekebelezés témaköréhez jól kapcsolódik a filmnek az a szubtextusa, ami a Pillangókisasszony toposzát idézi meg a film utolsó jeleneteiben. Ezt elsősorban Kai és Mika búcsújelente, illetve a csoportos seppukut követően látható zárókép jelzi tökéletesen, melynek középpontját Mika adja. (36-38. ábra)

Összegzés

Nem véletlen, hogy az általános nézői és kritikai vélekedés sem értékelte a 47 ronin készítőinek fáradozásait. Nem véletlen, hanem egyszerűen az elváráshorizont és a – talán látens – készítői koncepció nem-egybevághósága miatt következhetett ez be.

A filmet csak akkor értékelhetjük úgy, hogy célt ért, amennyiben az értelmezés során a filmet a kulturális hagyomány kolonizálásának sajátos eseteként vizsgáljuk. Tanulmányomban azt próbáltam felvázolni, hogy ennek az esetnek milyen háttere és motivációja lehetett és milyen eredményeket hozott.

Annak ellenére, hogy maga a film a műfaji filmek piacán nem teljesített jól, sajátos koncepciója miatt a kultúrák közötti folyamatok elemzésére megfelelő alapanyagot szolgáltatott. Ennek ellenére csak bízhatunk abban, hogy hasonló esettel nem fogunk találkozni, nem válik tendenciává az amerikai filmkészítők műhelyében ez a fajta megközelítés.

²⁹ A japán buddhista gondolkodásban *arhat*-nak nevezik azokat, akik még életükben elérték, hogy megszabaduljanak az újjászületés kényszerétől.



1-4. A különböző toposzok között Középföldén vágatnak erre-arra a kóbor szamurájok

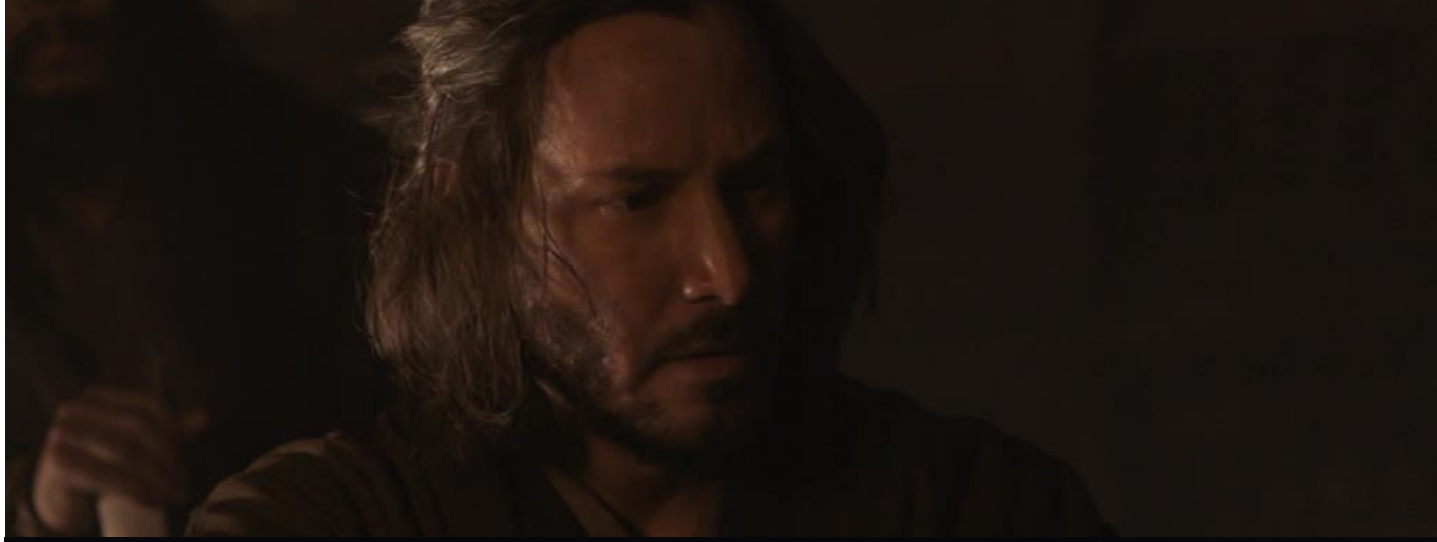






12-15. Keanu Reeves arcai





20-23. Keanu Reeves arcai











39-41. Dejima szigete korabeli rajzon és a film jeleneteiben.



Inagaki Hiroshi: *Chushingura* (1962)