

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 bozótmélyből*, valamint Kobayashitól a *Kwaidan*. Időrendben tárgyalom a filmeket, hogy általuk mutassam be azt a túlvilághitét, 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 tisztítóúzbe (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 megelévedett 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 férfiből 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 séget szenved nagyravágyásával szemben. Hogy a jóslat beteljesülését elősegítse, vagyis hogy nagyúr lehessen, meggyilkolja az épp aktuálisat, méghozzá 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 figyelmeztet) - mind-mind a végső tragédiát vetítik előre. Kurosawa atmoszférateremtése 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 rejtettségre 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 hármasság tagolású 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 fájdalmakat 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 FÍLA 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 bírása 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 idősoththonba 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 bírása előtt állnak. Ijesztő képek sora veszi kezdetét, látunk halott tetemekeket, 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 lótuuszlevél¹¹ 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 szuggesztívóját. 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 megerősszakolják, 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 lótuuszlevél 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 egyetlenes 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, Dower, 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 hóiharban, 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 jéglélekké, ugyanakkor extrém, világító színeket is alkalmaz, melyek a természetellenesség látszatát keltik.

A *Kwaidan* harmadik kisfilmje, a *Hiochi a fűnélküli*. 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 hullámmzásával 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 fejről, 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 dimenziókból 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* (sötétvilágos, 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 terményről 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 élehetetlen, 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 bozót mélyből - 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. Shindónál 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 múltó 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 megerősöszkolják 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 szemöldökvisélet 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 (hogyan 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 világméretű teményei 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 ellenségévé válnak, a vesztesékből 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 nemeslányát. Minden esetben olyan nőn 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 azokét 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 világítson 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.