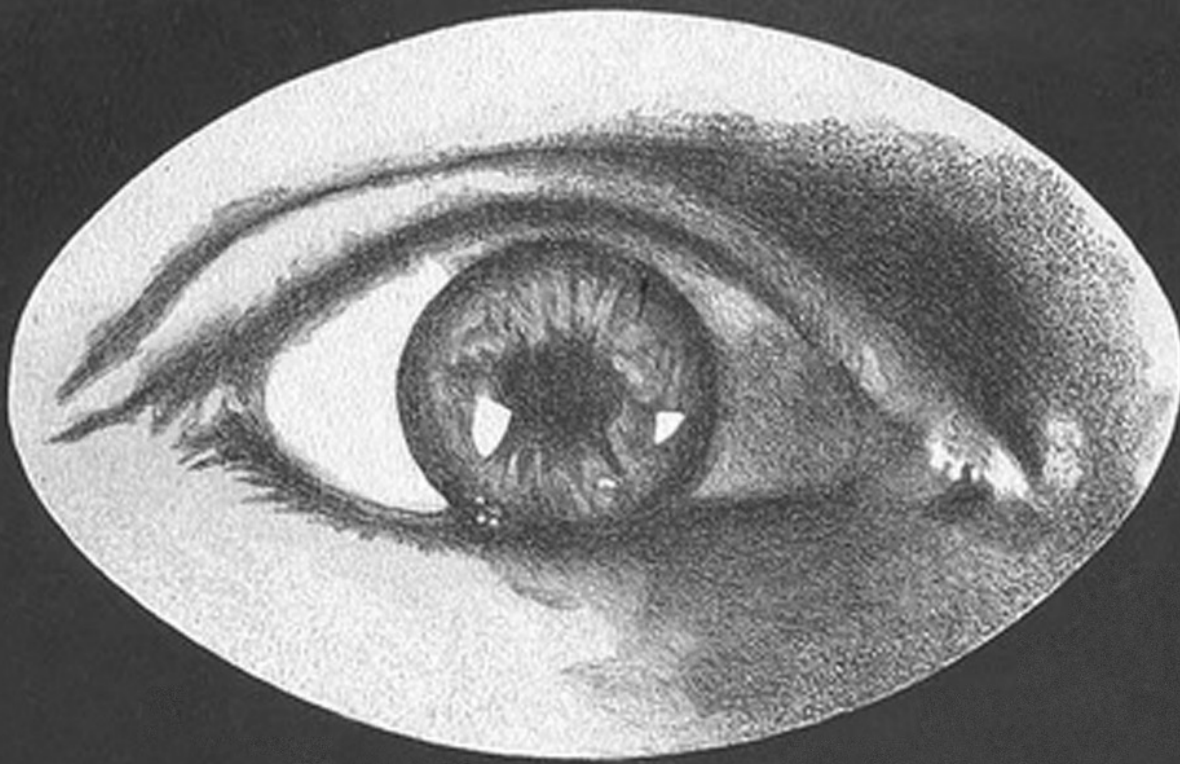


FILMSZEM

2022

Film/kultúratudományi online folyóirat - XII. évfolyam 3. szám

Hungarian Online Journal for Film and Cinema Studies Vol. 12. Issue 3.



Hangok és képek Japánból



FILMSZEM XII./3.



FILMSZEM - film/kultúratudományi online folyóirat

XII. évfolyam 3. szám - (2022) ŐSZ

(Megjelenés dátuma: 2023. június)

Felelős kiadó: Farkas György

Szerkesztőség elérhetősége: editors@filmszem.net

ISSN 2062-9745

The Issues of this Journal are archiving in the Electronic Periodical Archive & Database of the National Széchényi Library Hungary.

This Issues contains links to external websites of third parties, on whose contents we have no influence. Therefore, we cannot assume any liability for these external contents. The respective provider or operator of the pages is always responsible for the content of the linked pages.

Every effort has been made to obtain permission to use all copyrighted illustrations reproduced in this issue. Nonetheless, whosoever believes to have rights to any of the materials is advised to contact the publisher.

Copyright © 2023 by the Editors from *Filmszem*. All right reserved.

Tartalomjegyzék

| | |
|---|-------|
| Soós Andrea: <i>Benshi</i> - A japán némafilm különleges szereplője | 4-43 |
| Mészáros Édua: Feleségképek - Shindo Kaneto nőalakjairól | 44-77 |

Soós Andrea*

Bensi - A japán némafilm különleges szereplője

Bevezetés

Dolgozatom témája tágabb értelemben a japán némafilm, ezen belül pedig, a japán némafilmhez egy nagyon erősen kötődő művészet, a *bensi*.

Ha a némafilm sajátosságaira gondolunk, legfőképp az juthat eszünkbe, hogy a film vetítése közben nincs hang, hiszen azért hívják némafilmnek. Azonban ez nem teljesen igaz, már amennyiben magára a filmvetítésre gondolunk. A nyugati mozikban legtöbbször valamilyen hangeffekt vagy zene kísérte a filmeket, Japánban azonban ez másképpen alakult. A némafilm korszakban nem számított, hogy milyen filmet játszottak a japán mozik, egy *bensi* biztosan kísérte a filmvetítést. Fő feladatuk az volt, hogy segítsék a nézőt, megértessék vele mi is történik éppen a vásznon, ehhez pedig nem csupán valamiféle magyarázat tartozott, hanem narráció is, sőt a szereplők hangját is a *bensi* kölcsönözte.¹ Fontos feladatai voltak a nézők felé az emberek kulturális tudásának gyarapítása szempontjából, de munkája a némafilmek, sőt, magának a filmművészetnek a fejlődésére is nagy hatással volt. Mivel azonban külföldre sokáig nem igazán jutott el olyan film, melyet japánok készítettek, ezért arról sem igazán tudhattak, hogy egyáltalán létezik ez a művészeti ág, amelyet a *bensi* képviselt. Manapság is nagyon sokan külföldön, de még Japánban sem tudják, hogy mi is ez a művészet. A *bensi* ismeretlenségének ténye és a fentebb felsorolt hatásai a nézőkre és a filmekre azok, amik miatt úgy gondolom, érdemes kutatni a témával kapcsolatban.

Dolgozatomban a *bensi* jelenségét igyekszem úgy bemutatni, hogy bebizonyítsam a jelentőségét a némafilm korszakban mind a filmek, mind a nézők szempontjából. Ehhez magát a némafilm korszakot is valamilyen szinten ismeretnem kell, hiszen nem létezhetek volna enélkül. Következő lépésként körbejárom a *bensi* intézményét, feltárom, hogy hogyan is működtek, miként is nézett ki egy *bensi* előadása és milyen eszközei voltak hozzá. Arra is rátérek, hogy mi volt az oka annak, hogy annyira népszerűek voltak az emberek körében és hogy milyen hatással voltak rájuk, illetve magára a filmiparra.

* Soós Andrea a Károli Gáspár Református Egyetem, Keleti nyelvek- és kultúrák BA szakán készítette el szakedzőzátát, amelynek szerkesztett változatát adjuk közre. A szövegközi ábrák a lapszám utólagos kiegészítései. A szövegben megjelenő japán szavakat magyar átírás szabályai szerint közöljük.

¹ ДУМ (2000), 517.

Mivel a *bensi* művészete nem csak Japánban jelent meg, ezért be fogok mutatni néhány olyan országot, ahol szintén fellelhetőek voltak, hiszen ez is hozzá tartozik a történetükhöz és az emberekre gyakorolt hatásukhoz. Illetve dolgozatomban azt is fontosnak tartom kifejtetni, hogy végül miként áldozott le a karrierjük és mi volt ennek az oka. Ezen felül bemutatok néhány híres *bensit*, akik mind hozzájárultak a szakma fellendüléséhez és fejlődéséhez. Valamint híres némafilmeket, amelyek valamilyen módon kapcsolódnak hozzájuk és a japán némafilmhez.

Mindezek kifejtésével a dolgozatomban célja az, hogy bebizonyítsam, az ismeretlensége ellenére mennyire jelentős szerepet játszott a *bensi* a némafilm korszakban és hogy milyen különleges művészet az övék.

A japán némafilm

A némafilm kezdete, létrejötte

A 19. század második felében Japán vonakodva bár, de megnyitotta kapuit a világ felé közel 300 évnyi bezárkózás után, ezzel pedig elindult a modernizáció útján. A Japánba érkező külföldi hírek, újdonságok között volt a mozgókép is, amely akkoriban nem csak itt, hanem a világ többi részén is új felfedezésnek számított. Természetesen Japánban is hamar népszerűvé vált.² Az 1890-es évekbe lépve az olyan japán újságok, amelyek érdeklődést mutattak a nyugati kultúra és tudomány iránt elkezdtek cikkeket közölni Thomas Edison kezdeti munkáiról. A feljegyzések szerint az első cikk 1890. áprilisában jelent meg, több, mint egy évvel azelőtt, hogy Edison szabadalmat kért volna munkájára. Ezt az évek során számos további cikk követte, amelyek közül a legtöbb nagy valószínűséggel külföldi lapok fordításai voltak.³

1896-ban érkezett Japánba Edison kintoszokópja.⁴ Ez volt az első mozgóképpel kapcsolatos technológia, amit Japánban láthattak az emberek. Takahasi Sindzsi mutatta be az országban, aki először 1893-ban Chicagóban, a *World's Columbian Exposition* kiállításon találkozott a szerkezettel, azonban csak három évvel később tudta megvásárolni azt. A kintoszokópnak azonban volt egy nagy hátránya. Egyszerre csak egy ember nézhette. Ezért nem is tett szert nagy népszerűsége.⁵ Két nagyon hasonló gép szinte egy időben érkezett ezután Japánba. Európából a Lumière fivérek kinematográfja és az Egyesült Államokból a vitascope.⁶ Vaicsi Araki mutatott be először előadást

² RICHIE (1990), 1.

³ GEROW (2010), 40.

⁴ SHARP - ARNOLD

<http://www.midnighteye.com/features/forgotten-fragments-an-introduction-to-japanese-silent-cinema> (utolsó letöltés dátuma: 2023. 03. 27.)

⁵ DYM (2000), 512.

⁶ DYM (2000), 511.

a vitascope-al, 1897-ben, Oszakában, két héttel később pedig Tokióban is megmutatták a nagyközönségnek. A technológia iránt nagy érdeklődést mutattak az emberek, ennek okai közé tartozik az a tény, hogy a Meidzsi-korban (1868-1912) a Nyugathoz való felzárkózást tűzte ki célul az ország. Ezért az embereknek úgy mutatták be ezeket az újdonságokat, mint olyan nagyszerű tudományos felfedezéseket, amelyeket a hazájuk gondolkodásának fejlesztésére használhatnak.

Ezek voltak tehát az első lépések, amelyek elindították Japánban a mozgókép és a filmek világát.⁹ A japán filmipar kezdete tehát nem sokkal annak eszközeinek megszületése után, a 19. század végére datálható.¹⁰ A korai beszámolók a moziról, mint a nyugati társadalom szimbólumáról beszélnek, így a Nyugathoz közeledni vágyó Japán számára hasznos forrásnak gondolták. Sokan azt állították, ahhoz, hogy megismerjék a messzi Nyugatot és az ott élő emberek szokásait elég csupán a filmeket megnézni. Sokszor a vetítések során a környezetet is nyugati köntösbe bújtatták annak érdekében, hogy az emberek ténylegesen külföldön érezhessék magukat.¹¹ Mindezek ellenére azonban nem igazán vették komolyan a filmeket, csak amikor már olyan kérdéseket is bemutatott, mint például a háború, akkor kezdték el külön médiumként tárgyalni.¹²

A korai időszakban, Japánban egy moziterem sokszor mutatott színházi jelleget, ugyanis a színpad kiterjesztésének tekintették, nem úgy, mint Nyugaton, ahol inkább a fényképezéshez kötötték a fejlődését. Ennek a látásmódnak az oka az, hogy Japánban mindig is komoly jelentőséggel bírtak a társadalom számára a hagyományos színházi formák. Épp ezért a korai filmek előadásaiba sok színházi elemet építettek be, többek között egy mesélőt, aki vezette a nézőt és amely mindig kísérte a hagyományos színházi előadásokat.¹³ Így jött létre az igény a *bensi* munkájára is. Ezért, ha belegondolunk, bár azt feltételezhetnénk, hogy a hangos filmek megjelenése előtt a filmeknél a vizuális látvány volt az elsődleges élmény a mozik vetítővásznain, a valóságban azonban ez még sem volt teljesen igaz, ugyanis a japán némafilm sohasem volt igazán néma.¹⁴ Mindebből kifolyólag nem meglepő, hogy a legkorábbi japán filmek főleg színházi előadásokat mutattak be, többek között gésák klasszikus táncait, híres kabuki színészek által játszott jeleneteket vagy akár tányszerű kardpárbajokat is.¹⁵

⁷ DYM (2000), 513-514.

⁸ GEROW (2010), 42-43.

⁹ DYM (2000), 513-514.

¹⁰ SHARP - ARNOLD, *im.*

¹¹ GEROW (2010), 42-43.

¹² GEROW (2010), 47-48.

¹³ RICHIE (1990), 2.

¹⁴ Bernardi - Ogawa (2021), 198.

¹⁵ RICHIE (1990), 5.

Ennek ellenére külföldön sokáig nem igazán ismerték azokat a filmeket, amelyek 1950-nél korábban készültek az országban. Sokan úgy hitték, hogy 1950-ben indult csak el a japán filmgyártás. Ennek oka, hogy több híres rendező filmje csak 1950 után lépte át Japán határait. A külföldi néző a következő néhány japánok által készült filmmel találkozhatott először: Kuroszava Akira *A vihar kapujában* (Rasomon) 1950-ben, Kimiszaburo Josimura *Gendzsi története* (Gendzsi monogatari) 1952-ben, Mizogucsi Kendzsi *Ugecuje* 1953-ban vagy Kinugasza Teinoszuke *A pokol kapuja* (Dzsigokumon) szintén 1953-ban.¹⁶ Az is hozzájárult továbbá a japán filmek országon kívüli megismeréséhez és elismeréséhez, hogy Kuroszava Akira *A vihar kapujában* című filmje az 1951-es Velencei Filmfesztiválon elnyerte az első díjat. Ettől a ponttól kezdték elismerni a japán rendezők munkásságát az ilyen és ehhez hasonló nemzetközi filmfesztiválokon keresztül.¹⁷

Másik oka, hogy külföldre nem igazán jutottak el korábbi filmes anyagok az az, hogy ezeknek többsége megsemmisült, például voltak, amelyek az őket gyártó stúdiók gondatlansága miatt tűntek el.¹⁸ Nagyon sok film azonban az 1923-as kantói földrengéskor semmisült meg. A földrengés a földdel tette egyenlővé Tokió és Jokohama városát, beleértve az ottani filmstúdiókat is, ahol ezeket a filmszalagokat tárolták.¹⁹ Ebből adódik, hogy az 1925 előtti japán filmművészet tanulmányozása nem könnyű feladat, hiszen hiányoznak az elsődleges szövegek, ráadásul az akkori nyomtatott dokumentumok nem igazán találhatók meg, vagy ha mégis, akkor is általában hiányosak.²⁰ Később, a háborús bombázások miatt is sok film megsemmisült, illetve az akkori megszállás alatti cenzúra miatt a nemkívánatos témájú filmeket szintén megsemmisítették. A nemzeti Filmközpont csupán hetven darab 1930 előtti Japánban készült filmet tart nyilván, pedig ennél sokkal több létezett, a becslések szerint az 1920-as években nagyjából 7000 filmet gyártottak.²¹ Így tehát az 1910-es évek japán mozija inkább a veszteség által meghatározott mozi, ugyanis ebben az időszakban készült filmek jelentős része megsemmisültnek tekinthető.²² Szerencse, hogy a korai japán mozival kapcsolatos némely nyomtatott anyag mégis megmaradt. Többek között filmes folyóiratok cikkei, filmes kézikönyvek, néhány újságcikk, de még a filmekre vonatkozó rendeletek is hozzáférhetőek így bizonyos szempontból feltérképezhetővé tette a japán némafilm korai korszakát. Valamint van egy további tényező, amely segítséget nyújthat a kutatáshoz, mégpedig a *bensik* narrációjának forgatókönyve. Bár a megmaradt filmekkel kapcsolatos nyomtatott anyagokban gyakran

¹⁶ SHARP - ARNOLD, *im.*

¹⁷ WADA-MARCIANO (2008), 1.

¹⁸ SHARP - ARNOLD, *im.*

¹⁹ COOK (1996), 829.

²⁰ NELSON (2012), 149.

²¹ SHARP - ARNOLD, *im.*

²² BERNARDI (1997), 365.

nem találták a *bensi* szövegeit, vagy ha igen, a legtöbb esetben elveszett némely része, ám ez is adhat egy kevés támpontot a vizsgálatokhoz.²³

A némafilmes korszak alatt először a külföldi filmek kezdtek beözönlenni az országba, melyeket az első pillanattól kezdve a japán közönség szokásaihoz igazítottak. Az itteni közönség a hosszan tartó színházi előadásokhoz volt szokva, ezért a beérkező filmeket, amelyek nem voltak megfelelő hosszúságúak, egy műsorszámmá állították össze. Megesett az is, hogy a megfelelő időtartam elérése érdekében megismételték egy-egy alkotást.²⁴ Ebből kifolyólag a film korai időszakában Japánban több külföldi film volt, mint japán készítésű, azonban a Meidzsi-korszak vége után és a Taisó-korszakban (1912-1926) Japán igyekezett felzárkózni. Sok új filmkészítő stúdió jött létre, köztük a híres Nikkacu több stúdiója épült meg, a későbbiekben pedig a Taisó-korszaktól a Sóva-korszakig (1926-1989) tömegesen gyártottak japán filmeket.²⁵ Ám ezekben a késői időszakokban már a hangos filmek domináltak.

A *Bensi*

1. *Eredete (gentó, etoki, kabuki, bunraku, rakugo, nó)*

Úgy tartják, hogy a *bensi* közvetlen elődei a *gentók* (幻燈) voltak. Ezt a műfajt angolul *Magic Lantern Show*-nak hívják, ennek európai változata a *laterna magica* jóval korábbi időkre vezethető vissza.²⁶ A *gentó* kifejezés vetített képet jelent.²⁷ Nem csak Japánban, hanem más országokban is felbukkant ez a szerkezet. A megjelenésének korszakában az illúziót testesítette meg, ám voltak, akik féltek tőle, ugyanis mágiának hitték, amelynek köze lehet démonokhoz. Végső soron azonban inkább technikai „csodának” tartották a gépezet ismerőit.²⁸ Amiatt azonban, hogy sokan nem értették a szerkezet működését, könnyen befolyásolni lehetett vele az embereket, így nem csak szórakoztatásra volt alkalmas.²⁹ Japánban a Tokugava-kor (1603-1868) végén és a Meidzsi-kor elején országszerte népszerű szórakoztatási forma volt.³⁰ Az előadók képeket vetítettek a vászonra, melyeket különböző hangokkal és hangeffektekkel kísérték.³¹ Több vetítőművész dolgozott egy előadáson és azokat a történetben szereplő karaktereket voltak hivatottak életre kelteni, amelyek megjelentek a kivetítőn. Az előadás közben mozgást imitáltak ezekkel a karakterekkel

²³ NELSON (2012), 149.

²⁴ RICHIE (1990), 1.

²⁵ SHARP - ARNOLD, *im.*

²⁶ DYM (2000), 517-518.

²⁷ ANDERSON (1988), 15.

²⁸ VERMEIR (2005), 154.

²⁹ VERMEIR (2005), 159.

³⁰ DYM (2000), 517-518.

³¹ YEH (2018), 56.

és szóbeli narrációt is használtak. Ezt a narrációt valamelyik vetítóművész, vagy egy külön narrátor adta elő, gyakran samiszennel kísérvé az előadást.³² A Meidzsi-korszakban nagy szerepet játszott nem csak a szórakoztatás, hanem a felvilágosodás szempontjából is, hiszen ezeket az előadásokat sokszor oktató jelleggel mutatták be.³³ A *gentó* évek alatt színházi formává fejlődött, majd később ebből alakult ki a *bensi* előadása.³⁴ Míg Nyugaton egyre inkább a mozgókép előfutárának gondolják a *Magic Lantern Showt*, addig Japánban mindig is elismerték a *gentónak* a *bensi*hez való kapcsolódását.³⁵

Tajvanon például akkor vált elterjedté a Magic Lantern vetítés, amikor az ország Japán gyarmat volt. Ez volt az egyik korai eszköze Japánnak a gyarmati asszimiláció elérésére az emberek körében.³⁶ Több forrás is megerősíti, hogy a Magic Lantern előadást tartják a mozi igazi elődjének.³⁷ A film alternatív kezdetének gondolják, valamint úgy hiszik, hogy a Magic Lantern előadások és a korai mozgóképek vetítésének gyakorlata között több hasonlóság is létezik a technológiai különbségek ellenére is. Sőt feltételezik, hogy a mozgóképeket készítő gép valójában módosított Magic Lantern készülék.³⁸

Létezik azonban még egy ennél is korábbi műfaj, amely szintén nem Japán sajátossága, hanem világszerte megtalálható, csupán a neve tér el a különböző kultúrákban. Japánban ezt úgy hívják: *etoki* (絵解き), amely képes magyarázatot jelent.³⁹ Az eredete ősi, a kutatók szerint Japánban a buddhista papoktól ered, akik a pokol képeit használták a prédikációikban.⁴⁰ Az *etoki* során a már említett papok arra használták fel a képeket, hogy előadjanak egy történetet és a magyarázatukat alátámasszák vele. Az *etoki* több műfajt egyesített egyszerre: festészetet, történetmesélést, kántálást, valamint hangszereseket is megszólaltattak néha a magyarázatok alatt, így a hanghatások is megjelentek bennük. A *bensik* is hasonló szereppel bírtak a filmtörténelemben, mint amilyen szerepet betöltött az *etoki* a világtörténelemben, ugyanis komoly hatásai voltak a filmekre.⁴¹ Az *etoki* művész gyakran felülmúlta a mutatott képek iránti érdeklődést, akár csak a *bensi* a filmek esetében. Az *etoki* során nem volt semmilyen forgatókönyv, csupán a kép, így az előadó szinte teljesen szabadon adhatott elő. Ez a *bensinél* is hasonlóképpen működött, hiszen hiába volt forgatókönyv, nem volt nagy kötöttsége, szabadon improvizálhatott mellette.

A *bensi* létrejöttéhez egy további és meglehetősen nyilvánvaló előzményt

³² DYM (2000), 517-518.

³³ YEH (2018), 57.

³⁴ DYM (2000), 517-518.

³⁵ ANDERSON (1988), 15.

³⁶ YEH (2018), 55.

³⁷ PALMER (2006), 29.

³⁸ YEH (2018), 56.

³⁹ DYM (2000), 517-518.

⁴⁰ ANDERSON (1988), 14.

⁴¹ DYM (2000), 517-518.

kínálnak a japán színház különböző klasszikus formái.⁴² Számptalan filmkritikus rámutatott arra, hogy a *bensi* előadásmódja a japán történetmesélés hagyományára vezethető vissza, amely több ősi előadásformában létezett és létezik a mai napig. Ilyen színházi forma többek között a *kabuki* (歌舞伎), a *bunraku* (文楽), a *rakugo* (落語) és a *nó* (能). Ezekben az úgynevezett vegyes színházakban jelen vannak a szónokok, akik fenntartják az emberek figyelmét, közben egy-egy énekes vagy énekes csoport az előadás vokális elbeszélését adja elő.⁴⁴ A verbális művészetek hosszú időre visszanyúló hagyománya mindig is fontos szerepet játszott a japán kultúrában.⁴⁵ Elmondhatjuk tehát, hogy a *bensi* kialakulására jelentős hatással volt a japán tradicionális színház is.⁴⁶

A *kabuki* a feudális Tokugava-korból származik. Japánban mindig is nagy népszerűségnek örvendett, így a legkorábbi japán játékfilmek nem meglepő módon híres *kabuki* darabok változatai voltak. Ez volt az a színházi forma, ahol a húszas évekig minden női szerepet hivatásos nőimitátorok, úgynevezett *onnagaták* (女形) játszottak. Egy *kabuki* előadás során a színpad szélén áll egy személy, aki elmeséli a cselekményt a közönségnek.⁴⁷ Érezhető az erős párhuzam azzal kapcsolatban, hogy a *bensi* létrejötté szempontjából ez a műfaj is az inspirációk közé sorolható.

A hagyományos bábszínház, amelyet ma *bunrakunak* neveznek sok hasonlóságot mutat a *bensivel*. A *bunrakuban* szereplő bábok néma műalkotások, akárcsak a film a *bensi* esetében.⁴⁸ A bábszínházban a bábokkal mesélnek el egy történetet. A főszínpadtól elkülönülve ül egy vagy több olyan személy, akik lehetnek: szavalók, narrátorok, énekesek vagy mesélők is. Valamint mellettük ül még egy zenész is, a színpadon pedig a bábosok zsinórok nélkül mozgatják a nagyméretű bábokat.⁴⁹ Ahogy a *bunrakuban* állnak ezek az előadók a színpad mellett, úgy áll a *bensi* a filmvászon mellett. Ezek, a főszínpadtól elkülönülő előadók azok, akiket a *bensi* megtestesít, ugyanis a *bunrakuban* ők azok a résztvevők, akik elmesélik a színpadon megjelenő drámát és előadják a párbeszédet.⁵⁰ Habár hozzájuk hasonlítják a *bensit*, azonban művészete mégis különbözött ezektől a narrátoroktól abban, hogy számára nem volt kényszer a forgatókönyv szövegének teljes követése.⁵¹ A *bunrakuban* ugyanis kanonizált szövegből dolgoznak.⁵² A *bensi*, habár forgatókönyvet használt, ahogy korábban is szó volt róla, lehetősége volt az improvizációra,

⁴² ANDERSON (1988), 14-15.

⁴³ KUEI-FEN (2011), 80.

⁴⁴ DYM (2000), 518.

⁴⁵ MASTRANGELO (1995), 207.

⁴⁶ BERNARDI (2001), 32.

⁴⁷ COOK (1996), 828.

⁴⁸ ANDERSON (1988), 15.

⁴⁹ HOFF (1985), 1.

⁵⁰ ANDERSON (1988), 15.

⁵¹ BERNARDI (2001), 33.

⁵² ANDERSON (1988), 15.

sőt, a valóságban el is várták tőle, hogy az előadása során a forgatókönyvet kommentálja és kiegészítse a saját magyarázatával, ezáltal mindig egy megismételhetetlen előadást mutatott be.⁵³ Míg a *bunraku* előadók énekelnek, kántálnak és beszélnek is, addig a *bensi* eszköze csupán a beszédhangja volt.⁵⁴

A harmadik színházi műfaj, amely kapcsolódik a *bensi* előadásának megformálásához az a *rakugo*. A *rakugoban* bár léteznek drámaibb típusú történetek és szellemtörténetek egyaránt, a fő témája mégis általában a komikus elbeszélések. Az ilyen előadások vége mindig valamilyen vicces csattanóval záródik. Gyökerei a 16. századi mesemondókig vezethető vissza, mai formája azonban a 19. században alakult ki.⁵⁵ A mai napig nagy népszerűségnek örvend a műfaj.⁵⁶ A *rakugo* egy hagyományos előadóművészet, amely során egy kimonót viselő szóló előadóművész tartja fent a közönség figyelmét az előadás során, hasonlóan a *bensi*hez, aki a moziteremben teszi ugyanezt. A *rakugo* előadó ennél a hagyományos előadói formánál egy párnán, az úgynevezett *zabutonon* (座布団) ül az egész előadás alatt. A hatáskeltés érdekében a *bensi* különböző eszközöket használt – ahogy ezt később ki is fejtem majd –, ugyanígy a *rakugoban* is léteznek ilyen eszközök, azonban jelentősen korlátozottak ezeknek az eszközöknek a száma. A *rakugo* előadója csupán egy legyezőt és egy törülközőt hívhat segítségül a munkája során.⁵⁷ Bár több történetet adaptáltak írott forrásokból, a *rakugo* mégis a szóbeli művészet egyik formája. Terjedésének alapja a szájhagyomány, amely abban nyilvánul meg, hogy az előadók előadásain keresztül hagyományozták tovább a történeteket. A *rakugo* esetében a mai napig nincsenek írott kézikönyvek, amelyek tartalmazzák az előadás teljes szövegét. Habár egy *bensi*nek volt forgatókönyve, az előadások azonban sosem voltak ugyanolyanok, az előre leírt szövegek nem tükrözték azokat. A *rakugoban* is, ahogy később a *bensiknél* is, létezett mester tanítvány rendszer, ahol szintén szóbeli tanítással adták át a tudást.⁵⁸ Az előadás előtt a *bensi* egy úgynevezett *maeszecut* tartott, amelyről a későbbiekben fogok bővebben írni, ez röviden az előadás előtti magyarázatot jelenti. A *rakugoban* is létezik hasonló, ugyanis mielőtt belekezd az előadó a fő történet elmesélésébe, van, hogy csak néhány szót mond, vagy egy szó-rakoztató rövid történetet mesél el a közönségnek, de az is megesik, hogy a fő történet homályosabb kifejezéseit, bonyolultabb szavait ismerteti. Tehát valamilyen köze kell legyen az adott előadáshoz, akár csak a *bensi maeszecuja* esetében.⁵⁹ Hasonlóság a *bensi* előadásával az is, hogy a mesélőnek meg kell legyen a kellő ügyessége ahhoz, hogy a történetet megfelelő módon adja elő.

⁵³ KINOSHITA (2011), 15.

⁵⁴ ANDERSON (1988), 15.

⁵⁵ HATASA (2012), 201.

⁵⁶ MIYOKO – HEINZ (1981), 417.

⁵⁷ HATASA (2012), 201.

⁵⁸ MIYOKO – HEINZ (1981), 420.

⁵⁹ SWEENEY (1979), 44.

A *rakugon*ál ez a vicces történet miatt szintén nagyon érzékeny dolog, hiszen ha ügyletenül adja elő akkor a történet lényege, a vicces rész nem fog megfelelő módon hatni a közönségre. Akár a *rakugoról*, akár a *bensi* magyarázatáról legyen szó, egyikőjük előadását sem lehet kétszer ugyanúgy bemutatni, bár a végtelenségig sem változtathatják azokat. A *rakugo* esetében a történetek hagyományból eredő mivolta miatt kénytelenek bizonyos elemeket megtartani, például a fő cselekményt vagy a hősök nevét.⁶⁰ A *bensi* is hasonló módon volt ezzel, bár ő sokszor kapott szabadabb kezet a film történetét illetően, bizonyos dolgokat ő sem változtathatott meg azzal kapcsolatban. A *rakugo* előadó számára fontos szerepet játszik az előadás menetének meghatározásában a közönség reakciója.⁶¹ A *bensik* számára is rendkívül fontos volt a nézők reakciója, az emberekből különböző érzelmeket váltottak ki előadásuk során. A gyerekek, de még a felnőttek is sokszor hangosan nevettek, kiabáltak, vagy vadul tapsoltak közben.⁶² A nézők reagáltak arra, amit a *bensi* előadóként tett, ő pedig szintén figyelte őket. A *bensi* előadásai során zenei kíséret is előfordult, nem meglepő módon az egyik ilyen hangszer a *samiszen* volt, amely más hangszerek mellett a *rakugoban* is sokszor támogatja az előadások megfelelő hangulatának kialakítását.⁶³

A hagyományos japán színházi hatások felsorolásához hozzátartozik a *nó* előadói művészet is. Ebben a műfajban a színész egy egyszemélyes drámát ad elő, amely lényegében egy monológ, egy szóló előadás. Maga az előadó az, aki közvetíti az élményt a közönség felé, aki által átéli a történetet, ezért különleges kötelék jön létre a színész és a közönség között.⁶⁴ Hasonló kötelék alakul ki a *bensi* és nézői között. A *nónak* azonban van egy kórusa is, amely magyarázatot ad a színpadon történetekre, kommentárokat fűz az előadás-hoz.⁶⁵ A *bensi* a vásznon történetekre reagál hasonló módon.

Megfigyelhető, hogy ezeknek a hagyományos színházi formáknak az elemei sokszor fedik egymást, több hasonlóság is van köztük.⁶⁶ Így amikor a *bensi* az egyik műfajból átvett valamit akkor már nagy eséllyel elmondható volt, hogy egy másikból is inspirálódott ezáltal. A japán művészeti világban a hangsúly sosem az eredetitől való eltéréseken van, hanem a hagyományok továbbfejlesztésén.⁶⁷ Ez párhuzamba állítható a *bensi* művészetével is, ugyanis a régi hagyományok eszközeit alakította át a filmhez, amely egy új és modern technológia volt akkoriban.

A felsorolt hagyományos színházi formáknál a történet mellőzheti a logikát is, ugyanis az adott előadó feladata, hogy értelmet adjon a darabnak

⁶⁰ MIYOKO – HEINZ (1981), 422-423.

⁶¹ SWEENEY (1979), 44.

⁶² MASATO – TURZYNSKI-AZIMI (1998), 18-19.

⁶³ SWEENEY (1979), 47.

⁶⁴ RICHIE (1965), 77-78.

⁶⁵ RICHIE (1990), 2-3.

⁶⁶ ALLAND (1979), 7.

⁶⁷ ALLAND (1979), 3.

és ezt átadja a közönségnek is.⁶⁸ A *bunrakuban* és a *nóban* az előadók van, hogy szünetet tartanak az előadásaik során annak érdekében, hogy a közönség élvezhesse a csendet és a történet egy-egy pontja még hatásosabb legyen, ezt az eszközt pedig a *bensi* is átvette a saját előadásába. Maga Kurosza Akira hasonlította a *bunraku* bábszínház narrátoraihoz őket, ugyanis szerinte előszeretettel használtak olyan elemeket, amelyeket abban a művészeti ágban az előadók szoktak.⁶⁹ A *kabukiban* a szereplők énekelnek, de a cselekményt a színpad mellett álló személy meséli el. A *bunrakuban* szintén minden, a színpadon szereplő bábnak a színpadon kívüli előadók adják a hangját. A hagyományos japán színházban tehát láthatóan a narrátor a szereplőkön kívül helyezkedik el, akár csak a *bensi* a filmvászon mellett. Ezzel szétválasztják az előadást, de mégis egy egységes egészet eredményez mindkét esetben.⁷⁰ A némafilmek vetítésekor feltételezték, hogy a közönség más médiumok, mint például a *kabuki* és *bunraku* szövegeit és normáit már ismeri.⁷¹ Mindebből levezethető, hogy a japánok miért szerették annyira a *bensiket*. Az oka az, hogy a felsorolt vizuális művészeteket kísérő szóbeli elbeszélés egy hosszú hagyomány része volt, tehát nem kimondottan a mozgóképhez készült, hanem lényegében tovább hagyományozódott.⁷² Emiatt nem is tekintették az emberek a mozgóképet vadonatúj, önálló szórakoztatásnak, hiszen tapasztaltak már hasonlókat.⁷³ Ennek eredményeképpen a néző nem érezte tolaodónak a *bensit*, hanem inkább a fő cselekmény kiegészítőjeként értelmezte.⁷⁴ A *bensik* viszont nem függtek ezektől a korábbi hagyományoktól, hanem sajátos modern felfogásuk szerint, amilyen eszközre szükségük volt, azokat kölcsönvették és adaptálták a saját művészetükbe.⁷⁵

Ahhoz, hogy igazán értsük, mit is takar a *bensi* jelenség, fontos szót ejteni arról, hogy mit jelent a nevük. A *bensi* (弁士) kifejezést leginkább a nem japán nyelvű médiumokban használják, azonban létezik egy másik kifejezés, ami inkább a japánok körében használatos, a *kacuben* (活弁). A *bensi* egy kicsit homályosabb kifejezés, amely szónokot jelent, míg a *kacuben* magát azt a személyt jelöli, aki a mozgóképek mellett adott elő, így ez pontosabb meghatározás.⁷⁶ Létezik azonban egy harmadik kifejezés, amely hosszabb meghatározása a szakmának, a *kacudóbensi* (活動弁士), amely a mozgókép, és a szónok szavakat kombinálja.⁷⁷ Egyéb kifejezéseket is használtak a megnevezésükre, például az *eiga szecumeisa* (映画説明者), ami mozgóképes magyarázót jelent,

⁶⁸ RICHIE (1990), 2-3.

⁶⁹ BERNARDI – OGAWA (2021), 200.

⁷⁰ DYM (2000), 517-518.

⁷¹ KINOSHITA (2011), 23.

⁷² DYM (2000), 519.

⁷³ ANDERSON (1988), 13.

⁷⁴ YOSHIYAMA (1964), 34.

⁷⁵ ANDERSON (1988), 22.

⁷⁶ ANDERSON (1988), 13.

⁷⁷ MIZOGUCHI (2011), 162.

illetve ilyen volt még az *eiga kaiszecusa* (映画解説者), amely mozgóképes kommentátort jelent. Habár egyes források azt írják, hogy a *bensi* kifejezést inkább a nem japán nyelvű médiumok használják, más források szerint maguk az előadók a *kacuben* megnevezést lekicsinylőnek tartották, ebből kifolyólag a *bensit* preferálták inkább.⁷⁸

2. Karrierük kezdete, eszközeik, rendszerük

Az előző fejezetben leírtak alapján kiderül, hogy a *bensi* szakma nem csupán abból a törekvésből jött létre, hogy a nézőknek elmagyarázzák a filmeket, hanem elmondhatjuk, hogy egy természetes kultúrtörténeti fejlődésnek az eredménye.⁷⁹ Több kérdés merül fel azonban ezen felül is, például, hogy vajon mikor kezdték el először ténylegesen alkalmazni őket a némafilm korszakban? Mit is csinál pontosan egy *bensi*? Milyen eszközöket használ a munkája során? Ennek a fejezetnek ezek lesznek a fő kifejtendő kérdései.

Az első kérdés, hogy mikor és hol kezdték el őket alkalmazni. A *bensik* megjelenése a mozgóképek korai korszakának köszönhető.⁸⁰ Valójában már a korábban említett kinetoszkópnál felbéreltek egy *bensit* a gép népszerűsítésére.⁸¹ Ennek oka, hogy Japánban a hagyományos színházban az előadás mechanikája is a szórakoztatás részét képezte és képezi a mai napig, ennél fogva a nézők nem csak a vetített filmek iránt, hanem az azokat létrehozó vetítógép iránt is majdnem ugyan olyan mértékű érdeklődést mutattak.⁸² A feljegyzések szerint az első *bensi*, aki ilyen gépezeteket mutatott be magyarázatával valószínűsíthetően Ueda Hoteiken volt, aki szakmai tapasztalatai miatt már akkor nagy népszerűségnek örvendett. Bár nem megalapozott tény, de sokan őt tekintik az első *bensinek*, a *bensik* atyjának.⁸³ A későbbiekben szót fogok ejteni Uedáról a híres *bensikről* szóló fejezetben. A feljegyzések szerint tehát ez volt az első eset, hogy *bensi* jelent meg a nagyközönség előtt, habár még nem a filmvászon mellett. Nem csak a kinetoszkópot, hanem más egyéb, akkoriban újonnan bemutatott, a mozgóképekkel kapcsolatos technológiát is ismertettek *bensik*.⁸⁴ Tehát a kezdeti időkben magának a filmtechnológiának az alapelveit is elmagyarázták. Értelmezhetjük fejlődésüket ezáltal egy folyamatnak, amely alkalmazkodott és tovább fejlődött az idők során, ugyan úgy, ahogy maga a film is tette.⁸⁵

Eleinte a *bensik* közül sokan politikával foglalkozó férfiak voltak, akik

⁷⁸ BERNARDI – OGAWA (2021), 198.

⁷⁹ BURCH (1976), 32.

⁸⁰ DYM (2000), 509.

⁸¹ DYM (2000), 519

⁸² RICHIE (1990), 2.

⁸³ DYM (2000), 519.

⁸⁴ DYM (2000), 529.

⁸⁵ STANDISH (2005), 99.

a szónoki képességeiket akarták fejleszteni, vagy utcai mutatványosok, akik ezzel a munkával akartak jobb életet teremteni maguknak.⁸⁶ Így a legtöbben nem rendelkeztek előadóművészi háttérrel, habár voltak, akik kiléptek valamely hagyományos művészeti stílus előadói közül és beálltak a *bensik* közé.⁸⁷ Azonban a filmművészet kezdeti időszakában elsősorban inkább különösebb képzés nélkül léptek be a szakmába. Hamarosan azonban átvették a japán művészetekre olyan nagyon jellemző mester-tanítvány rendszert, később pedig kimondottan a *bensik* oktatása céljából jöttek létre iskolák.⁸⁸

Amikor már filmekben dolgoztak, kezdetben azért alkalmazták őket, hogy a filmvászonon megjelenő külföldi egzotikumokat magyarázzák el. A lényeg az volt, hogy egyfajta szórakoztató műsort csináljanak. A későbbiekben azonban kiderült, hogy sokféle különleges képességgel rendelkeznek, amelyek által vonzzák az embereket a filmvetítésekre. Ezzel rátérünk arra a kérdésre, hogy milyen eszközei voltak egy *bensinek*, amikkel megmutatta tehetségét és amivel az emberek között nagy népszerűségegre tett szert. Néhány *bensi* például a műveltségével csalogatta be a nézőket, míg megint mások a költői beszédstílusukkal vonzották az embereket, illetve olyan is akadt, akinek a kellemes hangja miatt jöttek a nézők az előadótermekbe. Természetesen az, hogy mennyire volt népszerű egy *bensi* nagyban függött attól, hogy mennyire tudta kihasználni adottságait. Voltak, akik saját pózokat fejlesztettek ki, jelmezeket használtak és saját beszédstílust alakítottak ki.⁸⁹

Akkoriban egy mozinak, ha fel akarta venni a versenyt a konkurenciával, tartania kellett egy vezető *bensit*, és néhány másikat mellette, valamint tanítványokat is.⁹⁰ Sok jelentősebb mozi általában külön megállapodás alapján alkalmazta a *bensiket*, és az volt az általános, hogy csak abban az egy mozi-ban dolgoznak. Nagyon ritkán, különleges alkalmakkor, esetleg egy film népszerűsítése miatt megesett, hogy a külvárosba utaztak, azonban az általános mégis az volt, hogy a vidéki helyekre viszonylag ismeretlen, sokszor amatőr *bensik* mentek előadni.⁹¹

A *bensi* egyik fontos szerepe – amellett, hogy a külföldi filmeket lefordította a közönség számára – az volt, hogy megfelelt a színházi elvárásoknak. A korábban leírt eredetéből megbizonyosodhattunk róla, hogy a *bensi* előadására erősen hatottak a hagyományos színházi formák, ezért, hogy a közönség vágyait kielégítse, több eszközt is felhasznált azokból. Többek között a *kabukiban* hallható fapapucsok hangját használta az előadása elején, amellyel elérte, hogy a nézők elcsendesedjenek. A *kabukiban* is ez volt a cél, amikor ezt az eszközt alkalmazták.⁹²

⁸⁶ BURCH (1976), 34.

⁸⁷ ANDERSON (1988), 22.

⁸⁸ KUEI-FEN (2011), 91.

⁸⁹ FUJIKI (2006), 71.

⁹⁰ KUEI-FEN (2011), 91.

⁹¹ YOSHIYAMA (1964), 34.

⁹² RICHIE (1990), 3.

Milyen eszközei voltak ezen kívül egy *bensinek* és miként nézett ki egy *bensi* előadás? Ahogy korábban is említettem, a *bensi* 1910 után már forgatókönyv alapján dolgozott, ám nem volt olyan kötött a munkája és improvizálhatott, mondhatni sajátjává tehetette az adott filmet.⁹³ Ráadásul nem csak a forgatókönyvtől, hanem az általuk narrált filmekről is függetlenek voltak. A vetítések előtt egy bizonyos *maeszecut* (前説), vagyis egy előzetes bemutatót, magyarázatot tartottak a közönségnek. Ezekben bemutatták az adott film történetét, vagy a mozgóképeket és azok technikáját ismertették, az előadásukhoz pedig szabadon használhattak vizuális elemeket is mellé.⁹⁴ A lényeg az volt, hogy ezzel felkeltsék a néző érdeklődését és információkat nyújtsanak az előadásról annak tartalmának megértéséhez. A *maeszecu* hagyománya az 1900-as években kezdődött, de a legtöbb moziban az 1920-as évek elejére megszűnt, ugyanis a film elterjedésével egyre kevésbé érezték szükségét maguk a *bensik* is.⁹⁵ A *maeszecu* eltűnése után az előadás során a film azonnal kezdetét vette, így a teremben rögtön sötét lett, ennek következtében a közönség a *bensit* csak a vetítés fényénél vehette szemügyre az előadások során.⁹⁶ Eszközeik közé tartozik még a *nakaszecumei* (中説明), vagy röviden *nakaszecu*, amely párhuzamos elbeszélést jelent és közvetlenül a *maeszecu* után következett.⁹⁷

A *bensi* beszédtechnikáját két általános típusra osztották. Az egyik a *kataru*, amely beszélő hangot jelent, akik ezt használták, azok általában társalgási vagy szónoki hangnemben adtak elő. A másik, amely a ritkább megközelítés, az *utau*, amely szó szerint éneket jelent.⁹⁸

A *bensi* rendszerének egyik érdekessége, hogy kevesebb női *bensi* volt, mint férfi, ráadásul sokszor csak bizonyos fajtájú filmekben hagyták őket játszani, mint a vígjátékok és a rövidfilmek. Bár voltak kivételek és az is megeseett, hogy egy-egy női színész férfit szinkronizált a hanghiányosságai miatt, bár ez ritkán fordult elő.⁹⁹ A férfiak tehát inkább képviselték a *bensi* művészetét, mint a nők. Bármilyen nemű is volt azonban egy *bensi* előadó, szinkronszínészként mindenféle különböző beszédstílust el kellett sajátítaniuk. Például azt, hogy hogyan beszél egy samuráj, vagy egy nemes ember, tudniuk kellett érzékeltetni a különbséget, ha egy fiatal lány, vagy ha egy idős asszony beszélt. Ezen felül gyermekhangot is kellett imitálniuk, de még azt is meg kellett tanulniuk, hogyan szólaltassanak meg állatokat. Egyszóval sokféle tudásra volt szükség ehhez a munkához. Az akkori drámákban például sok, hosszan tartó zokogást bemutató jelenet volt, amikhez szintén ők szolgáltatták a hangot.

⁹³ RICHIE (1990), 4.

⁹⁴ FUJIKI (2006), 71.

⁹⁵ OMORI (2009), 86.

⁹⁶ Kitada (2009), 10.

⁹⁷ OMORI (2009), 76-77.

⁹⁸ ANDERSON (1988), 22.

⁹⁹ MIZOGUCHI (2011), 157-158.

Ezeknél a jelenteknél egy jó *bensi* által a közönség olyannyira át tudta érezni a történetet, hogy ők maguk is sírva fakadtak. Ám ennek a hatásnak az elérésére nem mindegyik *bensi* volt képes, sokan voltak, akik egy-egy műfajban remekeltek inkább, míg a többiben nem voltak olyan ügyesek. Például volt, aki a kosztümös drámákban, azaz a *dzsidaigekikben* (時代劇) remekelt, de volt, aki a *gendaigekikben*, (現代劇) vagyis a kortárs, modern filmekben volt ügyesebb.¹⁰⁰ Itt azonban nem csak az számított, hogy milyen hangi adottságokkal rendelkezik valaki. Az ilyen különböző műfajú filmeknél a magyarázatot is másképp kellett felépíteni, hogy passzoljon az adott alkotáshoz. Létezett két film műfaj, amelyek nagyon hasonlítottak egymásra, az egyik a *csanbara* (チャンバラ) a másik pedig a *matatabimono* (股旅もの). A hasonlóság lényege az volt, hogy mindkét műfaj samurájokat állított a film középpontjába, míg azonban az elsónél nem fejezhetett ki a *bensi* mély érzelmeket, mert a film stílusa nem engedte, a másodiknál már kötelező volt belefoglalnia. Az ilyen jeleneteknél monológyszerű megfogalmazást alkalmaztak, így fejezték ki a szereplők érzelmeit.¹⁰¹ Azok a jelentek pedig segítették őket az érzelmek kifejezésében, ahol a főhős elgondolkodott vagy elmélkedett, ugyanis ezek elegendő hosszúságúak voltak ahhoz, hogy időt adjanak a *bensinek* kifejténi a mélyebb érzelmeket. Tehát maga a film támogatta őket ebben, megfelelő háttérrel adott, hogy jó előadást tudjanak produkálni. Az *Orocsi* című film jó példa erre, ugyanis a készítőik szerették volna a filmben megjelenő karakter érzelmeinek bemutatásával a műveltebb réteget is megfogni, ezért a belső énjének különböző filmes technikákkal való ábrázolása mellett nagy szerepet szántak a *bensi* által megvalósított belső monológoknak is.¹⁰² A dialógusok a szereplők személyiségét és érzéseit képviselték, ami viszont a történet szempontjából szubjektív részt is képez a *bensik* által, tehát a saját karakterekről alkotott gondolataikat tükrözte az előadásuk.¹⁰³ Ennek eredményeképpen nem volt két ugyan olyan előadás sem két *bensi* vonatkozásában, sem egy *bensi* egy adott filmmel bemutatott előadásában.¹⁰⁴

A *bensik* nem követték a színészek ajakmozgását, amikor valamilyen párbeszédet vagy monológot mutató jelenetek voltak a vásznon, tolmácként tekintettek magukra és a nézők is ugyan így vélekedtek róluk. Ezért különböző hangokat használtak annak jelzéséül, hogy éppen melyik karakter beszél. Ennek hátránya az volt, hogy nem mindig lehetett egyértelmű a néző számára, hogy éppen melyik szereplő beszél, ráadásul néha összefojt, amit a *bensi* hozzáfűzött a jelenethez és az, amit szinkronnak szánt.¹⁰⁵ A *bensi* segítette a nézőket a különböző időbeli jelenetek közötti eligazodásban, illetve a vizuális

¹⁰⁰ YOSHIYAMA (1964), 34.

¹⁰¹ STANDISH (2005), 100.

¹⁰² STANDISH (2005), 101-102.

¹⁰³ KOMATSU (1995), 86.

¹⁰⁴ RICHIE (1990), 4.

¹⁰⁵ ANDERSON (1988), 23-24.

elemek megértésében is. Az ő segítségével hamarabb rögzültek a nézők fejében a képekkel egybekötött jelentések.¹⁰⁶ Hozzá tartozott még az előadásához, hogy alkalmanként samiszen is megszólalt háttérzeneként, ám csak nagyon ritkán, különleges alkalmakor alkalmaztak igazi samiszen művészt, legtöbbször fonográfot használtak és azon játszották le a zenét.¹⁰⁷ A *bensi* ezekkel az eszközökkel, ha jól használta őket, akkor képes volt lekötni a közönséget és tetszés szerint manipulálni a hangulatukat.¹⁰⁸

Míg a korábban hozzájuk hasonlított történetmondók az *etoki* esetében többszöri előadás során tökéletesítették darabjaikat, a *bensi* általában egyszer nézett meg egy filmet mielőtt másnap elő kellett adnia róla, ugyanis a következő héten nagy valószínűséggel újabb film következett. Több olyan *bensi* magyarázat maradt fenn, amely arról árulkodik, hogy az előadójuk magas szintű irodalmi tehetség volt. A rajongók pedig úgy ismételték egyes részeit némelyik *bensi* előadásának, mintha csak valamilyen mai dalszöveget mondanának vissza.¹⁰⁹ Sőt, a filmeket hirdető plakátokon gyakran hangsúlyosabban szerepelt a művet kísérő *bensi* neve, mint bármi, vagy bárki más. Ráadásul a film kapcsán a bevételnek is a nagy részét ők kapták meg a státuszuk miatt.¹¹⁰ Jó példa Charlie Chaplin *Aranyláz* című filmjének hirdetése, amelyen az akkori legnépszerűbb *bensi*, Tokugava Muszei nevét nagyobb betűkkel írták, mint a film rendezőjének, vagyis mint magának a film sztárjának, Charlie Chaplinnek a nevét.¹¹¹

Amikor a közönség már készen állt a könnyedebb művek befogadására, akkor gyakoriak voltak az úgynevezett hármás filmes előadások, melyek játékideje elég hosszúnak bizonyult. Általában filmenként egy *bensi* dolgozott, ám ez akkoriban volt általános, amikor a filmek még rövidek voltak. Amikor bevezették az előbb említett hosszabb bemutatási formátumot, akkor az ilyen vetítések alkalmával, a hosszúságuk miatt egyetlen *bensi* használata nem mindig volt lehetséges, ezért az egyik *bensit* félúton lecserélték egy másikra, aki ugyanott folytatta, ahol az előző abbahagyta az előadást.¹¹²

A *bensi* azonban több szempontból átmeneti jelenségnek számított. Az első szempont az, hogy egy *bensi* minden előadása egyedi, ahogy arra már korábban többször is utaltam. Ráadásul időhöz kötött, lényegében csak szóbeli előadás. Habár később voltak hanglemezek, melyeken a népszerű *bensik* előadásai némely pontja szerepelt, a technológia korábbi eszközei nem tudták megörökíteni ezeket, ezért nagyon kevés emlék maradt róluk. Továbbá az előadásaik csak akkor voltak élvezhetőek, ha a vetített filmet nézte mellé valaki, hiszen azzal együtt adta az igazi élményt, ez például otthoni keretek

¹⁰⁶ STANDISH (2005), 104.

¹⁰⁷ YOSHIYAMA (1964), 34.

¹⁰⁸ KUEI-FEN (2011), 86.

¹⁰⁹ ANDERSON (1988), 22-23.

¹¹⁰ RICHIE (1990), 4.

¹¹¹ BERNARDI – OGAWA (2021), 200.

¹¹² ANDERSON (1988), 19.

között lehetetlen volt. Az is fontos szempont, hogy a fogatókönyvek előkészítése és aztán az azokat előadók stílusa ugyan azon film esetében is különbözött. A *bensi* előadásmódja ráadásul az évek elteltével változott, hiszen a körülötte lévő világ, többek között az emberek által használt nyelvezet szintén változott, a filmkészítés nyelvezetével egyetemben. Valamint fontos tényező, hogy a *bensi* előadása az eredetéből adódóan a populáris kultúra része volt és mint olyan, a fogyasztói kultúra részét képezte, ezért sokan eldobhatónak tartották.¹¹³

3. Szerepe a némafilm korszakban

A fejezet fő kérdései, hogy milyen szerepet játszott a *bensi* a némafilm korszakban és hogy miért vált olyan lényegessé jelenléte a filmek szempontjából.

A némafilm korszakban a filmet úgy értelmezték, mint egy vizuális ám mégis univerzális nyelvet, közvetítésére pedig a *bensi* művészete megfelelőnek bizonyult.¹¹⁴ A *bensi* közvetlenül a film megjelenésének eredményeként jött létre, az előadásai a mozi szerves részévé váltak. Azokat az embereket kimondottan vonzotta az előadásuk, akik előszeretettel látogatták a színházakat és néztek valamilyen műfajban hagyományos színházi darabokat.¹¹⁵

A *bensinek* alapvető feladatokat tulajdonítottak: narrátori és szinkronszínészi szerepet, kommentátori szerepet, valamint úgy gondolták, hogy ő a közönség képviselője is egyben.¹¹⁶ Tehát különböző feladatai voltak az előadása során. Narrátorként a cselekményt kellett elmesélnie, szinkronszínészként a karakterek monológjait és párbeszédeit kellett hangilag támogatnia, valamint a színészekkel és a történettel kapcsolatos kommentárokat is adott.¹¹⁷ Többek között el kellett magyaráznia a nyugati szokásokat, az ottani illetant, a történelmi hagyományokat és a kultúra számos olyan részletét, amelyet a japán közönség nem értett.¹¹⁸ Az akkoriban Japánba eljutó némafilmek szinte kivétel nélkül Nyugaton készültek, így többek között például a gyárból távozó munkásokról, birkózó férfiakra, de még csak egyszerűen a város utcáin sétáló emberekről is kellett néhány mondatos magyarázatot adni a filmet nézőknek. Az egyik filmben, a *The Czar's Arrival*-ban például a *bensinek* el kellett magyaráznia, hogy a bevonuló emberek közül az a személy a legmagasabb pozícióban lévő, aki az autóban ül. Mivel Japán nagyon sokáig elzárkózott ország volt és ekkoriban még nem ismerte igazán a külföldi embereket és azok szokásait, így a *bensi* magyarázata ismeretterjesztésnek is minősült.

¹¹³ BERNARDI – OGAWA (2021), 199.

¹¹⁴ BERNARDI – OGAWA (2021), 27.

¹¹⁵ BERNARDI – OGAWA (2021), 199.

¹¹⁶ MIZOGUCHI (2011), 158.

¹¹⁷ BERNARDI – OGAWA (2021), 200.

¹¹⁸ KUEI-FEN (2011), 88-89.

Amikor, már szerepelt idegen nyelvű felirat a filmekben – ha kevés is –, akkor a másik hasonlóan fontos feladata az volt a *bensik*nek, hogy ezeket a feliratokat lefordítsák a nézők számára, tehát alapvető fordítási tevékenységet láttak el.¹¹⁹ Sokan azt mondják, hogy a *bensi* mindenekelőtt fordító volt, aki közvetített a közönség és a film között, megismertette őket az idegen világgal, hogy segítsen nekik tanulni és megérteni ezeket az új vizuális alkotásokat, a néma filmeket.¹²⁰ Bizonyos értelemben a *bensi* abból a különbségből élt, ami a saját és a közönsége tudása között volt. A nézőkben megjelent a tudás iránti vágy, amelyet a *bensi* elégített ki azzal, hogy az idegennek tűnő kép jelentését mutatta be.¹²¹ Ez lényegében megkövetelte, hogy a *bensi* túllépjen a csupán narratív funkcióján és az is a feladata lett, hogy egy filmet értelmezzen és elemezzen, valamint, hogy ezt érthetően át is adja a nézőknek az előadásán keresztül.¹²² Ezek a funkciók lehetővé tették, hogy közvetlenül hasson a nézők érzelmeire, olyannyira, hogyha elég áthatóan adott elő, akkor könnyeket tudott csalni az emberek szemébe, vagy akár dühöt is kiválthatott belőlük. Ezáltal pedig az emberek az előadás részének érezhették magukat.¹²³ Mindezek által hiába voltak a filmek hangnélküliek, a közönség számára mégsem számítottak teljesen némának, hiszen ott voltak a *bensik*, akik a hangot szolgáltatták hozzá.¹²⁴

Kuroszava Akira is elismerte a *bensi* fontosságát és hozzájárulását a film élvezhetőségéhez. Azt mondta, hogy a *bensi* az előadásával és a különböző eszközökkel, amit használt, valamint a vásznon megjelenő események és képek hangulathoz illő bemutatásával nagy szerepük volt abban, hogy az adott film érzelmi részét a közönség nagyobb mértékben át tudja érezni. Úgy gondolta, hogy a *bensik* a művészetük által saját jogon váltak sztárokká az emberek körében és Tokugava Muszei munkásságát hozza fel példaként erre. Valamint megemlíti azt is, hogy bátyja, Kuroszava Heigo, *bensi* művészneve szerint Szuda Teimei is ennek a hivatásnak élt, és egy külvárosi mozi fő narrátora volt.¹²⁵

Magának Tokugava Muszeinek konkrét elképzelései voltak arról, milyen szerepet kell betöltenie egy *bensinek*. Úgy tartotta, hogy elő kell segítenie az új modern világ, ezzel együtt az új művészeti médiumok megismerését, többek között a filmeket. Szerinte az ilyen új médiumok szükségszerűen kényszerítik arra az embert, hogy új nézőpontból tekintsen a világra. A *bensi* volt szerinte az, aki segített a nézőknek ennek a modernitásnak a befogadásában és értelmezésében. Szerinte egy jó *bensi* az akkor még idegennek tűnő filmek

¹¹⁹ DYM (2000), 529.

¹²⁰ KUEI-FEN (2011), 89.

¹²¹ KUEI-FEN (2011), 91.

¹²² ANDERSON (1988), 24-25.

¹²³ YEH (2018), 57-58.

¹²⁴ STANDISH (2005), 98.

¹²⁵ BERNARDI – OGAWA (2021), 200.

világát, annak korlátai ellenére teljesebb élménnyé tudta változtatni az emberek számára. Mégpedig olyannyira, hogy a filmnézők észre sem vették, hogy a vásznon látható jelenetek a *bensi* narrációtól mondhatni függetlenül zajlanak.¹²⁶

Azonban a *bensik* maguk is különféleképpen vélekedtek a saját szerepük-ről, vitatkoztak arról, hogy mi lehet a művészetük elsődleges célja. Az, hogy melyikük mit gondolt erről nagyban befolyásolta a társadalmi státuszokról kialakult kép. Hiszen a tanárokat nagyra tartották, míg a szórakoztatóiparban dolgozókat valamilyen szinten lenézték, mindegy volt, hogy mennyire voltak sikeresek a szakmájukban. Az ilyen nézetek miatt sok *bensi* első sorban tanárként tekintett magára, aki a világról szóló információkat szórakoztató köntösben adja át. Ezt alátámasztotta, hogy a kormánytisztviselők mindig nagyobb képzettséggel rendelkező *bensi* eladókat akartak látni a mozitermekben annak érdekében, hogy a filmeket ne csak magyarázzák, hanem a bennük szereplő erkölcsi tanulságokat is meg tudják tanítani az embereknek. Ennek ellenére azonban több *bensi* szórakoztatóként gondolt magára, számukra fontos volt, hogy a közönség jól szórakozzon, úgy gondolták, hogy ebben lehet mérni egy *bensi* igazi sikerét.¹²⁷ Tovább bizonyítja, hogy mások mennyire gondolták művészetüket tanító jellegűnek, hogy 1917-ben a *bensiket* szociálpedagógiai szintű tanárokhoz hasonlították, illetve egy családfőhöz, aki a saját családját tanítja. Japánban a család egy nagyon fontos fogalom, így ez is rendkívül jelentős kijelentésnek számított. Valamint egy cikkben azt írták, hogy egy *bensi* nagyobb befolyással bír, mint egy iskolai tanár, hiszen több emberhez ér el a hangja. Voltak azonban olyan *bensik*, akik tisztában voltak ezzel a ténnyel és kihasználták a hatalmukat az emberek felett, szándékosan befolyásolni akarták őket a saját nézeteikkel.¹²⁸

A *bensinek* a munkája során a nézők fejével is kellett gondolkodnia, úgy kellett az előadását megtartania, hogy a nézők felismerjék benne a saját érzéseiket, véleményüket.¹²⁹ Ezen felül magának a közönségnek reakcióját is viszonznia kellett valahogy, ezért rögtönöznie is kellett, hogy azonnal meg tudja ezt tenni és megteremthesse a megfelelő hatást. Ez pedig azt eredményezte, ahogy arról már volt szó az előzőekben, hogy egy *bensi* előadás mindig egyedi és megismételhetetlen volt.¹³⁰

Kétségtelen, hogy rendkívüli rajongás vette körbe őket. A mozin kívül is erősítette ezt a rajongói érzést az emberekben, az a kevés számban megjelent esszé, kritika, fénykép vagy illusztráció is, amelyek a *bensivel* voltak kapcsolatosak.¹³¹ Japánban a mai napig előszeretettel készítene a legkülönfélébb

¹²⁶ BERNARDI – OGAWA (2021), 205.

¹²⁷ ANDERSON (1988), 25-26.

¹²⁸ DYM (2000), 529-530.

¹²⁹ ANDERSON (1988), 25-26.

¹³⁰ BERNARDI – OGAWA (2021), 199.

¹³¹ BERNARDI – OGAWA (2021), 206.

dolgokból rangsorokat, így a *bensivel* sem volt ez másképp akkoriban. Felmérték népszerűségüket a munkájukkal kapcsolatban és felállítottak egy rangsort, valamint alkalmanként indulhattak versenyeken is, ahol kis részleteket kellett előadniuk némelyik filmhez, a közönség pedig döntött a teljesítményük felől.¹³²

Úgy tartják, hogy a *bensi* a japán hagyományos művészet akkori megnyilvánulásaként értelmezhető. Azt jelképezi, amit le kellett győznie Japánnak ahhoz, hogy tovább tudjon lépni a modern korba. Ezáltal a *bensi* a külföld beengedése és a hagyományok megőrzése közötti feszültséget ábrázolja. Sokak szerint akkoriban ők jelentették a japán mozi „japánosságát”.¹³³

4. Hatása a filmiparra

A *bensi* művészete közvetlen válaszként jött létre a film, mint új, modern művészeti ágazat megjelenésére, és ezáltal hozzájárult a modernitás fejlődéséhez a műfajban.¹³⁴

A *bensinek* több fontos hatást is tulajdonítottak a filmművészetben. A nyomtatott média, a magazinok, valamint a rádióadások, és a hanglemezek elterjedésében is volt szerepük, ugyanis az ő munkásságukat is népszerűsítették ezek a médiumok.¹³⁵ Általuk egyre nagyobb lett a *bensi* rajongók száma, ezzel egyetemben pedig a mozikedvelők száma is növekedett.¹³⁶ Elősegítették a film, mint művészeti ág meghonosodását és későbbi felemelkedését Japánban azzal, hogy előadásaik által a közönség befogadóképességét alakították azokkal szemben.¹³⁷

Ahogy a némafilm korszak haladt, egyre több film készült Japánban is, a *bensi* narrátorként pedig felolvasta az ezekben szereplő feliratokat, azonban erre egy idő után nem volt szükség, hiszen a lakosság írni-olvasni tudók aránya rendkívül magas volt. Japánban azonban később jelentek meg még maguk a filmcímek is, a párbeszéd feliratai pedig még annál is később. Többen azt állítják, hogy ennek a *bensi* volt a legfőbb oka. Ha mégis használtak feliratokat, akkor az azért volt, hogy a külföldi filmek kifejező eszközeit átvegyék, illetve sokszor arra is irányult, hogy ezáltal korlátozzák magát a *bensit*.

Bár hatalmában állt eltorzítani a színészek, írók és rendezők munkáját, egy tehetséges *bensi* ehelyett nem csak feljavította a művészetüket, hanem el is fedte a hiányosságait. A leírások szerint akkoriban egy filmnek három szerzője volt: rendező, forgatókönyvíró és a *bensi*.¹³⁸ Még amikor a nagy

¹³² ANDERSON (1988), 19.

¹³³ KUEI-FEN (2011), 81-82.

¹³⁴ BERNARDI – OGAWA (2021), 198.

¹³⁵ BERNARDI – OGAWA (2021), 173.

¹³⁶ BERNARDI – OGAWA (2021), 198.

¹³⁷ BERNARDI – OGAWA (2021), 201.

¹³⁸ ANDERSON (1988), 23.

vállalatok, a Nikkacu vagy a Tenkacu elkezdtek filmeket gyártani, egy *bensi* kérhetett változtatásokat a készülő filmben a saját érdekei szerint.¹³⁹ Ez is mutatta, hogy milyen nagy hatással voltak a filmekre is, ugyanis ha nem látta megfelelőnek az alkotást, akkor a rossz melodramát akár komédiává is alakíthatta az eszközeivel.¹⁴⁰ A befolyásuk sokszor akkora volt, hogy ha a kész film valamiért nem passzolt az előadásmódjukhoz, akkor vágásokat vagy akár jelenetek újra forgatását is követelték. Ellene voltak például a flashback használatának, mert az szerintük nem támogatta eléggé az előadásukat. Tehát elmondhatjuk, hogy több esetben a filmek tényleges gyártásába is beleszólhattak. Sokan pont ezen példák miatt úgy tartják, hogy a *bensi* hátráltatta a japán mozi fejlődését.¹⁴¹

Amikor Japán elkezdett saját filmeket gyártani, akkor a korai kritikák csupán a *bensi* előadásának lenyomatainak tartották azokat. Ez nem is kétséges, hiszen a *bensik* hatása a mai napig érződik a japán filmekben. Ez nyilvánul abban, hogy sokszor előfordul bennük, a nem japán néző szemszögéből feleslegesnek tűnő magyarázkodás és érzelem bemutatás a filmekben ahelyett, hogy ezeket inkább valamilyen filmes eszközzel ábrázolják. Valamint a hirtelen és közvetlen kommentárok is a *bensi* lenyomatát mutatják. Ilyen eszközökkel él többek között Kuroszava Akira, az *Élni (Ikiru)* című filmjében.¹⁴²

5. *Bensik más országokban*

Habár a *bensi* Japánban jött létre, nem csak Japánban létezett, hanem más országokban is jelen volt. Néhány helyre Japán által jutott el, volt viszont, ahol tőle függetlenül jött létre egy *bensi*hez hasonló művészet. Megjelent Thaiföldön, Vietnámban, valamint Kínában és Koreában is az ott letelepedett japánok körében. Ezen kívül Hawaii, Észak- és Dél-Amerika keleti és nyugati partvidékeinek városaiban, Kanadától Brazíliáig.¹⁴³ Egyes kutatók szerint 1908 körül Amerikában is voltak, akik a filmeket narrálták és magyarázták. Szintén Amerikában a filmek feliratát olvasták fel narrátorok a vetítések során az olyan bevándorló nézők kedvéért, akik még nem voltak teljesen hozzászokva az angol nyelvhez. Valamint Olaszországban is a kezdeti években létezett hasonló, mint a *bensi*, volt például egy olasz filmes komikus, aki a saját műsorát lefilmezte, majd azt magyarázta és kommentálta a nézőknek. Egyes források szerint Franciaországban és Németországban is munkálkodtak a *bensi*hez hasonló művészek.¹⁴⁴ A különböző országokban megjelent *bensi*-szerű előadók

¹³⁹ KOMATSU (1995), 72-73.

¹⁴⁰ ANDERSON (1988), 25.

¹⁴¹ BURCH (1976), 34.

¹⁴² RICHIE (1990), 4-5.

¹⁴³ BERNARDI – OGAWA (2021), 201.

¹⁴⁴ SHARP – ARNOLD.

kommentálták és bemutatták a filmeket, azonban idővel a legtöbb országban eltűntek.¹⁴⁵ Ebben a fejezetben főleg azokra az országokra koncentrálok, amelyekbe a japánok által jutott el a *bensi*, valamint arra, hogy az ott élő emberekre milyen hatással voltak.

Koreába a Japán gyarmatosítás által kerültek be *bensik*, őket ott a koreaiak *pjonszának* hívták. Nem tudni pontosan mikor mutatták be Koreában az első mozgóképet, de valószínűleg 1896 és 1900 között, ugyanis 1900 körül már elterjedté vált a mozgóképek vetítése, melyeknek óriási népszerűsége volt az országban.¹⁴⁶ Bár konkrét dátum nincs, amely meghatározná, de a *pjonsza* szakma valószínűleg 1907-ben kezdődhetett, a koreai filmszínházak létrehozásával egy időben.¹⁴⁷ A szülői *The Soul Supreme Entertainment Theater* volt az első, amely csak a filmvetítésekre koncentrált, és abban szintén ők voltak az elsők, hogy rendszeresen *pjonszák*at alkalmazzanak.¹⁴⁸ Léteztek olyan mozik, ahol csak japán, olyan, ahol csak koreai, illetve olyan is akadt, ahol mind a kettő nézőtípust várták az előadásokra. Az utóbbiak azonban előkelőbbnek számítottak, ugyanis biztosítani tudták a filmekhez a japán narrációt és a koreai *pjonsza* előadást is.¹⁴⁹

A külföldi filmeket kísérő *pjonsza* a *bensi*hez hasonlóan közvetítőként működött a koreai közönség számára a külföldi filmek vetítésénél.¹⁵⁰ A koreai közönség, a japánéhoz hasonlóan, nem igazán ismerte a külföldi kultúrát, ezért volt fontos kapocs számukra a *pjonsza*.¹⁵¹ Itt is úgy tartották, hogy tanári funkciókkal is rendelkezett, ráadásul nagy tekintélye miatt saját magyarázataival a film narratíváját is tudta alakítani. Később, miután már készültek Koreában is filmek, akkor már nem csak külföldi, hanem hazai filmeket is narráltak.¹⁵²

Koreában a kezdeti időkben a külföldi és a japán vállalkozók kezében volt a filmtechnológia, ezért olyan környezetben zajlott a filmnézés, melyet könnyen ellenőrizni tudtak. Ezekből a szabályokból adódóan a koreai munkásosztály nem fejthette ki szabadon a véleményét.¹⁵³ Sok mozi közönsége viszont szinte csak belőlük állt, ráadásul számukra, a tanító jellegű felül más fontos szerepe is volt a filmes narrátoroknak. A *pjonszák* művészi szabadságukkal társadalomkritikát fogalmazhattak meg, vagy akár hazafias érzelmeket fűzhetek a látszólag ártalmatlan filmhez, és bár ezzel nem oldották meg a gyarmatosítás vagy az akkori társadalmi különbségek problémáját, mégis az emberek számára vígaszt nyújthatott az előadásuk.¹⁵⁴ A *pjonsza* elbeszélése

¹⁴⁵ KITADA (2009), 10.

¹⁴⁶ MALIANGKAY (2011), 7-9.

¹⁴⁷ JEONG (2018), 32-33.

¹⁴⁸ MALIANGKAY (2011), 13.

¹⁴⁹ MALIANGKAY (2011), 16.

¹⁵⁰ JEONG (2018), 26.

¹⁵¹ JEONG (2018), 32-33.

¹⁵² JEONG (2018), 26-27.

¹⁵³ MALIANGKAY (2011), 4.

¹⁵⁴ MALIANGKAY (2011), 22.

a közönség közös koreai nemzeti tudatát élesztette fel, valamint ösztönözte őket, hogy a japán elnyomás és cenzúra ellenére képesek legyenek visszaszerezni a koreai identitásukat.¹⁵⁵ Így ez egy olyan mozgalommá nőtte ki magát, amely a gyarmatosítók felé az ellenállás részét képezte.¹⁵⁶ A Japánok azonban tisztában voltak a tömegmédiá erőteljes hatásával és azzal, hogy az ideológiai üzeneteket könnyű ezen keresztül közvetíteni, ezért cenzúrázták a mozit Koreában, hogy a *pjonszák* ne közvetíthessenek az embereknek japán ellenes vagy forradalmi eszméket. A rendőrkapitányságok helyi hatáskörben tartatták be a szabályokat és ellenőrizték a filmek bemutatását, terjesztését. A japán példát tovább követve itt is vizsgáztatták a *pjonszák*kat, ahogyan a *bensit* is, hasonlóan ellenőrző és irányító célból.¹⁵⁷

Koreában természetesen a külföldi filmek körébe tartoztak a japán eredetű alkotások is, amelyek által meg akarták ismertetni a koreaiakkal a japán kultúrát.¹⁵⁸ Ez szorosan kapcsolódott ahhoz a Japán kultúrpolitikához, amely a koreaiak a japán kultúrába való asszimilálását tűzte ki célul.¹⁵⁹ Voltak azonban filmek, amelyeket további ellenállás céljából, szánt szándékkal meghatározott *pjonsza* előadókkal hirdettek ezzel jelezvén, hogy arra a filmre csak koreai közönséget várnak. Később, amikor alább hagyott a koreaiak érdeklődése a filmek iránt, ennek ellenére továbbra is sokan jártak moziba, csupán a *pjonszák* előadása miatt.¹⁶⁰

A következő ország Tajvan, ahova átkerült Japánból a *bensi* intézménye, melyet a koreaiakhoz hasonlóan szintén az elnyomás rendszere ellen használtak.¹⁶¹ Ahogy Koreában is, itt is az anyanyelvükön kicsit másképp nevezték, mégpedig *benzinek*.¹⁶² Tajvanon a *bensi* már egész korán, az 1900-as években megjelent a japán üzletemberek által behozott némafilmek segítségével. Azért is tudott ilyen hamar népszerűvé válni, mert a tajvani mesemondás hagyománya hasonlított a *bensi* előadására.¹⁶³ Japán hatására itt is kialakult egy *bensi*-kultúra, amely hasonlóan népszerű volt, mint anyaországában.

Ami másképp működött a *bensivel* kapcsolatban Tajvanon, az az ottani nyelvnek, vagyis inkább nyelveknek volt köszönhető. A gyarmatosítás alatt a Japánok japán nyelvet tanítottak az iskolákban, de az sosem lett általánosan használt a tajvani emberek által. Ráadásul a Japán gyarmatosítás előtt Tajvanon nem létezett közös nyelv, utána is a déli *min* fő nyelvjárást kezdték el tajvani nyelvnek hívni. A filmvetítéseken azonban a *bensi* kommentárjai nem korlátozódtak csupán erre a nyelvjárásra. A filmélményt a tajvani emberek

¹⁵⁵ JEONG (2018), 26-27.

¹⁵⁶ JEONG (2018), 36-37.

¹⁵⁷ Yecies és Shim 76-69.

¹⁵⁸ JEONG (2018), 49.

¹⁵⁹ JEONG (2018), 39.

¹⁶⁰ MALIANGKAY (2011), 13-14.

¹⁶¹ KUEI-FEN (2011), 82.

¹⁶² YEH (2018), 54.

¹⁶³ KUEI-FEN (2011), 82.

számára több dolog határozta meg. Tajvanon a hasonló származású emberek általában közel éltek egymáshoz és egy közösséget alkottak, amelynél sokat számított a közös ősök eredete, a családnévek és a dialektusok is. Ez pedig befolyásolta a filmválasztást, de a *bensi* által használt nyelvet is.¹⁶⁴ A *bensinek* sokszor váltogatni kellett emiatt a dialektusok között.¹⁶⁵ A rendőrség, akik a gyarmatokért feleltek, bár néha beszéltek a különböző nyelvjárásokról valamennyit, de ahhoz ez kevés volt, hogy megértsék az ezeken a nyelveken elmondott szarkazmust, vagy szójátékokat, szókapcsolatokat, a *bensi* művésze pedig többek között ezeken alapult. Így a *bensi* munkája során ki tudta használni a nyelvek biztosította lehetőségeket, ahogy Koreához hasonlóan, a megszállók ellen hangolja a közönséget.¹⁶⁶ Az is megesett, hogy magukat a rendőröket gúnyolta ki egy *bensi* némelyik előadásában, azok viszont ebből semmit sem értettek. Az ilyen nyelvi akadályok azonban azt eredményezték, hogy a rendőrök sokszor cenzúrázták a filmeket a közönség reakciói alapján, például, ha tapsoltak, éljeneztek, vagy ha csak nagyon izgatottnak tűnt a közönség, a rendőrök arra következtetésre jutottak, hogy a *bensi* narrációja valószínűleg Japán ellenes érzelmeket próbál közvetíteni. Ezek a következtetések azonban gyakran vitték tévútra a rendőröket, ezért nem tudták bizonyítani az elképzelésüket, ennek következtében pedig néha elnézést kellett kérniük a vádaskodások miatt.¹⁶⁷

Természetesen a filmélménynek volt egy szórakoztató része is emellett a politikai rész mellett. A *bensi* kultúra behozatalát Tajvanra Takamacu Tojodzsiró munkájának tekintik. Takamacu bár nem *bensi* volt, de kiváló szónokként volt ismert, emellett pedig erősen baloldali eszméket vallott. Szónoklatokat adott elő, segítette a tajvani infrastruktúrát, valamint a filmes és színházi szórakoztatást megalapozni az országban. Több régi színházat is felújított, ráadásul tőle tanulták ki a tajvani *bensik* a szakmát.¹⁶⁸ Ezeknek a fejlesztéseknek és magának a *bensi* előadásának is a célja a tajvani írástudatlanok tanítása volt, így a vetített filmek gyakran voltak oktatási célúak.¹⁶⁹

Japán az általa gyarmatosított területeken, például Koreában is, segítette a helyi filmipar fejlődését, egyedül Tajvanon nem támogatták a fejlődést. Bizonyítja ezt, hogy a Japán megszállás ötven éve alatt Tajvanon összesen tizenhat film készült, amiből csupán kettőt készítettek Tajvaniak. Ez azért történhetett így, mert Tajvant a japánok Japán részének tekintették, ezáltal úgy értelmezték, hogy nincs szüksége az országnak arra, hogy saját filmeket készítsen.¹⁷⁰ Ilyen körülmények között a *bensi* nagyon fontos volt a tajvaniak

¹⁶⁴ SHU-MEI (2022), 2-3.

¹⁶⁵ SHU-MEI (2022), 5.

¹⁶⁶ SHU-MEI (2022), 2-3.

¹⁶⁷ SHU-MEI (2022), 8.

¹⁶⁸ SHU-MEI (2022), 3-4.

¹⁶⁹ SHU-MEI (2022), 5.

¹⁷⁰ KUEI-FEN (2011), 82-83.

számára, hiszen a szó volt akkoriban az egyetlen eszköz, amellyel részt tudtak venni a filmes térben.¹⁷¹ Tajvanon a *bensik* egész sokáig, 1945-ig jelen voltak, túlélve a némafilmek megszűnését.¹⁷²

A Japánból származó *bensik* többek között Los Angelesbe is eljutottak, ugyanis ott nyílt meg a Fuji-kan nevű mozi, amely foglalkoztatta őket. Annak érdekében, hogy még többen térjenek be, a mozi híres *bensiket* is hozott Japánból, hogy ott dolgozzanak és hirdetéseiben is gyakran jelentek meg a narrátorok képei ugyan ebből a célból. Habár nehéz volt a japán-amerikai közönségnek szóló filmek bemutatása, de a vetítések különlegessége a rátermett *bensivel* karöltve korlátozott, mégis jól működő piacot teremtett a mozi számára. Amikor Amerikában, 1927-ben megjelentek a hangosfilmek, akkoriban a Fuji-kan még mindig némafilmeket játszott, hiszen a Japánból importált filmek között még csak azok szerepeltek. Emiatt egészen 1935-ig vetítettek némafilmeket, ám közben 1932-ben már elkezdett hangos filmeket is bemutatni a mozi, viszont a Fuji-kanban a hangos filmeket is *bensik* kísérték.¹⁷³ A *bensik* művészetükkel bárhol is jelentek meg, bármilyen nyelven is beszéltek a közönséghez, az összetett előadásaik révén a filmek elterjedését segítették globálisan és kulturális közvetítőként hozzájárultak maguknak a filmes technikáknak különböző formai fejlődésének a terjedéséhez.¹⁷⁴

6. Hanyatlása és utóélete

A külföldi filmek hatására sokan egyre inkább akadálynak látták Japánban a *bensit* a filmek művészi kifejezése szempontjából. A filmkészítők közül sokan mozogtak a nyugati filmes technikák határain belül, ám ezzel szemben álltak azok, akik új technikákat akartak kipróbálni. Az utóbbiak azonban azért sem találtak sokáig támogatásra, mert ezek az újítások nagy költségeket jelentettek a stúdióknak, ráadásul az emberek még mindig a *bensik*nek köszönhetően jártak a mozikba, az ilyen új technológiák pedig nem voltak velük kompatibilisek, ugyanis az ezekkel készült filmekhez nehezen igazították volna hozzá a narrációjukat a *bensik*.¹⁷⁵

Az 1910-es évek végén és az 1920-as évek elején Japánban a filmek drasztikus átalakuláson mentek keresztül, amit a *Tiszta Film Mozgalomnak* (純映画劇運動) hívtak. Ez az értelmiségiek azon törekvése volt, hogy felszabadítsák a japán mozit az olyan hagyományos színházi elemektől, mint például a *bensi*. Ekkoriban kezdtek átalakulni az emberek moziba járási szokásai, már nem főleg a *bensik* miatt mentek, mint korábban. Inkább azért látogatták

¹⁷¹ KUEI-FEN (2011), 87.

¹⁷² SHU-MEI (2022), 2.

¹⁷³ OGIHARA (1990), 85-87.

¹⁷⁴ BERNARDI – OGAWA (2021), 201.

¹⁷⁵ STANDISH (2005), 105-106.

a mozikat, hogy elmerüljenek egy fiktív világban, ahol a sztárok most már a filmvászonon láthatóak, ugyanis akkor tájt a *bensik*nél már népszerűbbek lettek a filmekben játszó színészek.¹⁷⁶ A Mozgalom követői azt gondolták, hogy a *bensi* az akadály a annak, hogy Japán végre a nyugati filmes térbe léphessen. Céljuk az volt, hogy egy önálló japán mozi hozzanak létre, amelyben a film a központi elem és az azon szereplő képeken és a szövegeken van a hangsúly.¹⁷⁷ A *Tiszta Film Mozgalom* egyik fő alakja Tanizaki Dzsuniciró író, film forgatókönyvíró volt.¹⁷⁸ Egy kiadott esszéjében arról írt, hogy mi a gond a hazai filmipari termékekkel. A fejlődés útjában főleg a színházból örökölt, vagy azzal összefüggő kereskedelmi gyakorlatokat látta, ezek eltüntetését szorgalmazta.¹⁷⁹ Azokat hibáztatta, akik beleegyeztek olyan forgatókönyvek készítésébe, amelyek inkább igazodnak a *bensi* igényeihez, mintsem a színészekéhez.¹⁸⁰ Habár annak ellenére, hogy Tanizaki akadályt látott a *bensik*ben, nem kívánta az azonnali eltörlésüket, hanem azt javasolta, hogy mértékkel használják a képességeiket az előadásaik során. Ez alatt leginkább azt értette, hogy ne nyúljanak bele a film történetébe és cselekményébe. Nem akarta, hogy olyan dolgokat tűzdeljenek a filmhez, ami szerinte felesleges és félrevezető lehet a nézők számára a történet szempontjából. Lényegében úgy tekintett rájuk, mint egy háttérzenére, ami csak támogatja a filmet, de nem több annál.¹⁸¹ Tehát elmondható, hogy magukat a japánokat aggasztotta a *bensi* hatása az emberekre és a filmekre nézve is.¹⁸² Az 1910-es években a reformerek a feliratok és egyéb olyan filmes eszközök használatát szorgalmazták, amelyekről úgy gondolták, segítenek ellehetetleníteni a *bensik* szerepét a vetítésekben. Az 1920-as évek elejére pedig a feliratok rendszeressé válásával még erősebben tekintettek úgy a *bensire*, mint egy eltávolítandó elemre. A filmkészítőket azzal rágalmozták, hogy felelőtlenek, amikor olyan filmet készítenek, amit a nézők nem képesek egyedül megérteni és ezért rá kell bízniuk a *bensi* magyarázatára.¹⁸³

1917 júliusában ellenőrzési rendeletet hoztak létre a mozgóképes vetítésekkel kapcsolatban. A szabályok többsége nem is igazán a film tartalmára, hanem inkább annak formájára vonatkozott, a filmvetítés folyamatával voltak kapcsolatosak. Így a *bensit* is sok szabályozás érintett, főleg, hogy ezzel együtt bevezettek egy *bensi* engedélyezési rendszert is. Ebben az engedélyezési rendszerben egy *bensinek* be kellett mutatni személyes előzményeit a munkásságára vonatkozóan a fővárosi rendőrségen. A későbbiekben pedig, miután további szigorításokat vezettek be, írásbeli vizsgát is kellett tenniük

¹⁷⁶ GEROW (2008), 8-9.

¹⁷⁷ KUEI-FEN (2011), 87.

¹⁷⁸ BOSCARO - CHAMBERS (szerk.) (1998), 75.

¹⁷⁹ BOSCARO - CHAMBERS (szerk.) (1998), 78.

¹⁸⁰ BARNARDI (2001), 201.

¹⁸¹ BARNARDI (2001), 202-203.

¹⁸² SHARP - ARNOLD.

¹⁸³ GEROW (2008), 62-63.

amikor először kértek engedélyt, illetve amikor három év után kötelezően meg kellett újítaniuk azt. A vizsgában többek között szerepeltek közmondások, helységnevek, amiket tudniuk kellett. Még az Oktatási Minisztérium is érdeklődött ez iránt és 1921-ben támogatta az első Motion Picture Benshi tanfolyam létrehozását.¹⁸⁴ Itt már arra ösztönözték a *bensiket*, hogy tanítóként viselkedjenek a munkájuk során, ezzel pedig az volt a cél a rendőrség részéről, hogy olyan *bensiket* képezzenek, akik nem veszélyeztetik a közerkölcsöt és akik nem térnek el a film cselekményétől. Végeredményben azt akarták elérni, hogy visszafogottabban végezzék a munkájukat. Ezt természetesen a *Tiszta Film Mozgalom* is támogatta, hiszen úgy gondolták, hogy így a *bensiket* előbb utóbb el lehet tüntetni a filmek mellől.¹⁸⁵ Ezek a szabályok és ellenőrzések azonban nem bizonyultak elég alaposnak és a szabványosításról alkotott tervek sem valósultak meg hosszú távon. Voltak olyan prefektúrák, amelyek teljes mértékben ignorálták ezeket az előírásokat.¹⁸⁶

A hangosfilmek megjelenésével bár veszélybe került a *bensi* munkája, eleinte nehéz volt őket lecserélni, ugyanis a hangosfilmek még mindig drágább befektetésnek bizonyultak, majd háromszor annyiba kerültek, mint a némafilmek.¹⁸⁷ Ezért a filmeket eleinte csak zenei hangsávval mutatták be és nem minden párbeszédnek adtak hangot. Ez azonban fokozatosan változott és egyre növekedett a hangos filmek száma.¹⁸⁸ Amikor pedig D. W. Griffith 1916-ban készített többrészes filmjét, a *Türelmetlenséget* (*Intolerance*) vetítették a japán mozik, akkor ez a *bensik* számára egyértelmű jelzést adott arra, hogy a későbbiekben nehéz dolguk lesz, ha a munkájukat folytatni akarják. Több gond is volt a filmmel a *bensi* szempontjából, például a filmekben megjelenő párbeszéd feliratokra az autonómiájukra gyakorolt fenyegetésként tekintettek.

Tanizakin kívül Kaerijama Norimasza filmrendező szintén ellene volt a *bensi* munkájának, ugyanis azt volt a meglátása, hogy a mozgóképeknél a színész arckifejezésén keresztül kell a nézőknek az érzéseket átadni. Nem gondolta megfelelőnek, hogy olyan filmek készülnek, melyeket *bensi* narráció nélkül nem is értene meg a közönség. Így az elsők között volt, aki nagy erőbedobással támogatta a hazai filmipar reformját.¹⁸⁹ Az ő gondolataival vette igazán kezdetét a korábban említett *Tiszta Film Mozgalom*.¹⁹⁰

A hangosfilmek megjelenése és a hang fokozatos bevezetése csökkentette a *bensi* filmre gyakorolt befolyását a film csendjének megszűnésével párhuzamosan.¹⁹¹ Mindezek ellenére még a hangos film bevezetése után jó

¹⁸⁴ Masato - Turzynski-Azimi (1998), 14-16.

¹⁸⁵ Masato - Turzynski-Azimi (1998), 18.

¹⁸⁶ BERNARDI – OGAWA (2021), 201.

¹⁸⁷ BERNARDI – OGAWA (2021), 216.

¹⁸⁸ BERNARDI – OGAWA (2021), 217.

¹⁸⁹ STANDISH (2005), 15-16.

¹⁹⁰ WADA-MARCIANO (2008), 114.

¹⁹¹ BERNARDI – OGAWA (2021), 217.

ideig dolgoztak *bensik*, bár egyre kevesebben és sokuknak más munka után kellett nézniük. Tokugava Muszei például később szerepelt rádióműsorokban más *bensivel* együtt, bemutatták szóbeli képességeiket a *mandan* nevezetű komikus előadói stílus keretein belül. Ebben a műsorban különböző szavak értelmét magyarázták el.¹⁹² A *mandan* mellett Muszei mesemondást és élő irodalmi felolvasást is tartott a rádióműsorban.¹⁹³ Megpróbálkozott fikciós történetek írásával is, az első ilyen az *Obetai buruburu dzsiken (Az Obetai gyilkossági ügy)* címet viselte. Ebbe a történetbe Muszei a *bensi* előadás eszközeit illesztette bele, mint például a *maeszecut*, *nakaszcucut*, valamint belevitte a *mandan* elemeit is. Illetve ezeken kívül felkérték egy neologizmus szótár szerzőjének is. A *bensiket* divatos frázisok terjesztőinek és megalkotóinak tekintették, Muszei ráadásul különösen kifinomult nyelvi tudatossággal és készséggel rendelkezett, így nem volt meglepő, hogy őt választották.¹⁹⁴ Nem ez volt azonban az átlag, Muszei kivételnek számított az egyre kevésbé népszerű *bensik* körében.

Mivel nem csak férfi *bensik* voltak, ezért a felméréseket sokszor lebontották női és férfi *bensik* számának meghatározására is. A nyilvántartási adatok szerint 1926-ban 7264 férfi és 312 női *bensi* volt országszerte.¹⁹⁵ A hangos filmek bevezetése után, 1927-ben még 6818 *bensi* volt az országban összesen, akik engedéllyel rendelkeztek a mesterség gyakorlására.¹⁹⁶ 1929-ben a számuk tovább csökkent, 1201 férfi és 15 női *bensi* működött.¹⁹⁷ 1940-ben pedig már mindössze 1295-en voltak, többnyire munkanélküliek.¹⁹⁸

Általánosan elfogadott tény, hogy Japánban a némafilmről a hangosfilmre való átállás jóval később történt meg például az Egyesült Államokhoz vagy a fontosabb európai filmgyártó országokhoz képest. Ennek egyik oka az volt, hogy a japán vállalatoknak akkoriban még nem volt elegendő pénzük arra, hogy hangosfilmek gyártására áttérjenek. A másik oka a *bensi* narrációja volt, amely sok ember számára a moziba járás lényege volt, hangosfilmek pedig az ő előadásait fenyegette.¹⁹⁹ Az átmenet során, amikor a feliratos filmek váltak általánossá a mozikban, akkortájt jelentek meg a japán nyelvű szinkronos változatok, amelyek közül az elsőhöz egy *bensiét*, a későbbiekben pedig már több *bensi* kommentárját alkalmazták a filmekben.²⁰⁰ Mizogucsi Kendzsi, Japán egyik híres rendezője több hangosfilmet is készített *bensi* narrációval. Ezzel még egy ideig tovább élhetett a művészetük, ha nem is személyes előadásként.²⁰¹

¹⁹² OMORI (2009), 78.

¹⁹³ OMORI (2009), 85.

¹⁹⁴ OMORI (2009), 76-77.

¹⁹⁵ BERNARDI – OGAWA (2021), 211.

¹⁹⁶ COOK (1996), 829.

¹⁹⁷ BERNARDI – OGAWA (2021), 211.

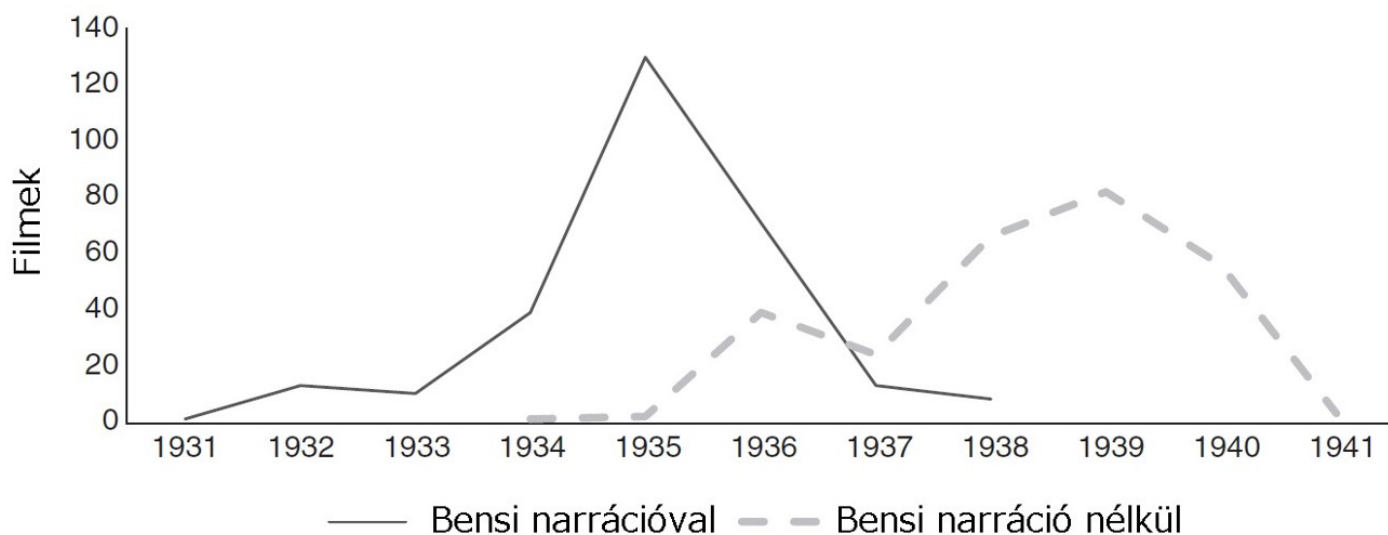
¹⁹⁸ COOK (1996), 829.

¹⁹⁹ KOMATSU (2005), 368.

²⁰⁰ KITADA (2009), 15.

²⁰¹ BERNARDI – OGAWA (2021), 224.

Az 1. ábrán látható diagram azt mutatja, hogy 1931 és 1941 között hogyan alakult azoknak a filmeknek az aránya, amelyeknél alkalmaztak *bensi* narrációt és amelyeknél nem. Leolvasható, hogy 1935 környékén volt egy nagyobb kiugrás, ahol majdnem 140 filmnél nem volt *bensi* narráció, azonban ennek száma gyorsan lejjebb esett. Valamint az is látható az ábrán, hogy a narrációval vetített filmek száma 1935-től fokozatosan nőtt, majd 1939-től csökkenő tendenciát mutatott.²⁰²



(Forrás: BERNARDI – OGAWA (2021), 222.)

Mindezek ellenére a *bensik* eltűnése végül nem csak azért következett be, mert megjelentek a hangosfilmek. Mivel az egyik fő feladata a fordítás volt, ezért közre játszott a szakma leáldozásában az is, hogy erre a tevékenységre már nem volt szükség.²⁰³ A hangos filmekre való teljes átállás csak 1938-ban történt meg.²⁰⁴ Ez azonban nem váltotta fel teljesen a némafilmeket Japánban, a *bensik* munkája csak fokozatosan lett egyre kevésbé szükséges és közkedvelt.²⁰⁵ A mozik többségében sokáig kísérték még a némafilmeket, nélkülük csak kevés helyen, eleinte heti egyszer tartottak vetítéseket, később azonban fokozatosan nőtt ezeknek az eseteknek a száma. 1931-ben a mozikban mondhatni kaotikus volt a helyzet, ugyanis a különböző féle előadások egymás mellett léteztek.²⁰⁶ Nagyjából 1964-ig még sok *bensi* lépett fel a némafilmek különböző vetítésein.²⁰⁷ Még az 1970-es években is voltak néhányan, akik némafilmek nyilvános vetítésein előadást tartottak.²⁰⁸

²⁰² BERNARDI – OGAWA (2021), 222.

²⁰³ KUEI-FEN (2011), 91.

²⁰⁴ MIZOGUCHI (2011), 155.

²⁰⁵ SCHMIDT - WALLE - MANNENS (szerk.) (2022), 224.

²⁰⁶ KITADA (2009), 13.

²⁰⁷ MIZOGUCHI (2011), 155.

²⁰⁸ BERNARDI – OGAWA (2021), 336.

A *bensi* előadásának, mivel történelme meglehetősen rövid időszakot ölel fel, habár voltak rá törekvések, nem volt ideje arra, hogy szabványossá váljon, emiatt azonban hagyományos előadóművészetnek sem tekintik.²⁰⁹ Ennek ellenére művészete sosem tűnt el teljesen, Japánban még ma is lehet *bensi* előadásokat élvezni, akár videokazetták felvételein, akár élőben különleges közvetítések során, ugyanis létezik Japánban még néhány ma is aktívan dolgozó *bensi*.²¹⁰ Vannak különböző megrendezett filmvetítések, amelyek még napjainkban is megtekinthetők.²¹¹ 2019-ben egy film is készült *Katsuben!* címmel, amelynek angolul a *Talking the Pictures* címet adták. A film műfaja szerint vígjáték, azonban korhűen mutatja be az akkori Japánt és a *bensik* munkájának lényegét, igazi tisztelgés a némafilmek és a *bensik* felé.²¹² Valamint elvétve találni olyan japán oldalakat, amelyek elmagyarázzák, mi is az a *bensi*, illetve ismertetnek néhány olyan programot, amelyek velük kapcsolatosak.²¹³

Mindezek alapján elmondható, hogy a *bensi* a japán filmtörténelemben nem csak a némafilm korszakában létezett, hanem különböző átalakulások révén még ma is él művészete.²¹⁴



Katsuben! c. film reklámja

²⁰⁹ BERNARDI – OGAWA (2021), 200.

²¹⁰ BARNARDI (2001), 308.

²¹¹ Kutatásom során találtam néhány weboldalt, amelyen olyan eseményekre hívják meg az embereket, ahol a némafilmeket *bensi* kommentárral vetítik. Ezen a linken egy némafilm vetítésre szóló meghívó látható, a filmeket pedig egy női *bensi*, Haruki kísérte: <https://fukuimetro.jp/blog-entry-493.html> Letöltés dátuma: 2023.06.20.

²¹² <https://film.japansociety.org/film/talking-the-pictures/> Letöltés dátuma: 2023.06.20.

²¹³ Például a <https://katsuben.com/> Letöltés dátuma: 2023.06.20.

²¹⁴ KITADA (2009), 18.

Híres némafilmek és Bensik

1. Némafilmek (Kiss, A Page of Madness)

Mivel a *bensi* munkája szorosan kapcsolódott a némafilmhez, hiszen enélkül nem is létezhetett volna, így fontosnak éreztem, hogy néhány példát is megemlítsek konkrét némafilmekkel kapcsolatban.

Az első némafilm, amelyet bemutatok bár nem japán, de nagyon lényeges a japán némafilm korszak szempontjából. 1896-ban készült el a *Csók* (*Kiss*) című film, és az elsők között volt, amit Japánban bemutattak 1897 vége felé. A film a világ első filmes csókjelenetét mutatta be, azonban nem volt hosszú, csupán egy 1 perces műről van szó, amiben a csók jelenet többször ismétlődik meg. Ami érdekes a *bensik* szempontjából, hogy már itt szerepelt az egyikük a filmvászon mellett, ráadásul nagy szerepe volt a film bemutatásakor. A hatóságok nem örültek a mű bemutatásának, megbotránkoztatónak tartották annak tartalma miatt, azonban Ueda Hoteiken megmentette a filmet attól, hogy leállítsák a vetítését. Mégpedig azzal, hogy azt mondta, Amerikában így üdvözlik egymást az emberek és ez ugyan azt jelenti, mintha Japánban megveregetné két ember egymás vállát. Ezzel meggyőzte a rendőröket és lejátszhatták a filmet, amely nem sokkal később Japán első sikerfilmje lett.²¹⁵

A másik híres némafilm már a japán filmművészet egy jelentős alkotása: a Kinugasza Teinoszuke által, az 1920-as évek közepén készített *Kurutta ippedzsi* (*狂った一頁, A Page of Madness*) című film. A mű egy elmegyógyintézetben játszódik, és egy tragikus történetet mesél el egy tengerészről, aki az őrületbe kergette a feleségét, aztán lányáról megfélemedkezve elhagyta a családját. Később néhány év múlva visszatér szülővárosába és akkor szembesül vele, hogy a felesége elmegyógyintézetbe került. Gondnokként kezd el dolgozni az intézményben, hogy megbocsátást nyerhessen, ám azért is aggódik, hogy a felesége ne tegye tönkre az időközben felnőtt lánya életét.²¹⁶

Voltak, akik a filmet kiemelkedő alkotásnak tartották, avantgárd művészetnek, voltak azonban, akik egy átlagos történettel rendelkező műnek, amiben semmi különleges nem található.²¹⁷ Ennek ellenére, az *A Page of Madness* egy remekműnek számít a legtöbb nem japán számára a filmművészetben.²¹⁸ Egyenrangúként kezelték a külföldi filmekkel.²¹⁹ Ennek oka, hogy komoly vitákat indított el a mű több területen, ugyanis egy olyan korban készült, amelyet a filmes jelentés meghatározásával, a filmek formájával és a modern létben elfoglalt helyével kapcsolatos megosztottság jellemezett. Erről az ellentmondásos

²¹⁵ DYM (2000), 520-521.

²¹⁶ GEROW (2008), 1-2.

²¹⁷ GEROW (2008), 3.

²¹⁸ GEROW (2008), 1.

²¹⁹ GEROW (2008), 46.

helyzetről is szól a film, arról a helyzetről mesél, amibe a japán filmművészek kerültek a hollywoodi film és az európai modernizmus által uralt filmes világban.²²⁰

Egyes történészek tévesen azt állították, hogy *bensi* narráció nélkül mutatták be a filmet.²²¹ Némafilm révén azonban ennek a filmnek a magyarázóira is használták őket a mozik. Az *A Page of Madness* esetében a forgalmazók által biztosított forgatókönyvek segítségével magyarázta és narrálta a filmet egy *bensi*. A narrációban nem látszott meg a fennmaradt adatok alapján, hogy ez a film különlegesebb lett volna, mint a többi, ennek ellenére a *bensi* munkája volt az, amely kritikai diskurzusokat és vitákat indított el a filmről és annak tartalmáról.²²² Ez valószínűleg annak is köszönhető, hogy kizárólag az egyik leghíresebb és legjobbnak tartott *bensi*, a már dolgozatomban sokat emlegetett Tokugava Muszei narrálhatta a filmet.²²³ Azt mondták, hogy ez egy művészfilm és hogy az emberek nem fogják megérteni a mondanivalóját.²²⁴ Tokugava azonban képes volt úgy dolgozni, hogy feldobta Kinugasza filmjének hangulatát, közben a közönségnek megfelelő szabadságot is hagyott, hogy a történetet értelmezni tudják.²²⁵ Ez a film tehát fontos a *bensik* szempontjából is, hiszen ekkoriban már megjelentek azok a törekvések, amelyek el akarták távolítani a filmvászon mellől őket, ám mégis ilyen fontos műveknél alkalmazták Tokugavát, mint amilyen az *A Page of Madness* is volt.

2. *Bensik (Ueda Hoteiken, Tokugava Muszei, Szavato Midori)*

Az első *bensi*, akit rendkívül jelentősnek tartanak a szakma szempontjából, akiről már korábban is szó volt, Ueda Hoteiken. Ő volt az, aki elsőként működött közre *bensiként* a kinoszkópok melletti magyarázáshoz. Valamint, ahogy a híres némafilmeknél említettem nagyon fontos szerepet játszott az első Japánba érkező némafilmnél, a *Kiss*-nél. Ha ő nem nyugtatja meg a kedélyeket, akkor nem válhat ez a film az első némafilmes sikerfilmmé Japánban. Ueda pályafutása során az egyik legnépszerűbb *bensi* volt a maga idejében, több *bensit* is kinevelt a szakmának. Ennek ellenére nem dolgozott olyan hosszú ideig, ugyanis egy idő után elhagyta a pályát. Elmondása szerint egy családtagja megbetegedése miatt nem tudott megfelelő mértékben a munkájára koncentrálni és úgy érezte, *bensiként* kezdett rosszabbul teljesíteni, ezért felelősségtudatból hagyta ott a szakmát.²²⁶ Ueda azonban egy nagyon fontos mérföldkő volt a *bensik* művészetében.

²²⁰ GEROW (2008), 6.

²²¹ GEROW (2008), 52-53.

²²² GEROW (2008), 5-6.

²²³ GEROW (2008), 46.

²²⁴ GEROW (2008), 61.

²²⁵ GEROW (2008), 53.

²²⁶ DYM (2000), 520-521.



Ueda Hoteiken



Tokugawa Muszei

A következő híres *bensi*, aki nagyon nagy népszerűségnek örvendett Tokugawa Muszei, akiről már szintén volt szó az eddigiekben. Fukuhara Tosio néven született, és Tokugawa Muszei néven vált híressé *bensiként*. A Muszei név szó szerinti fordítása álomhang, nem véletlenül volt ez a neve, ugyanis ő volt a korszak leghíresebb előadója.²²⁷ 1913-ban kezdte *bensiként* a pályafutását és nagyban hozzájárult a „*bensi* aranykoraként” ismertté vált időszakhoz az 1920-as évek második felében.²²⁸ Elmondható ugyanis, hogy Tokugawa Muszei által változott meg a *bensik* előadói státusza, az ő munkája indította el őket az igazi siker útján, ő általa ismerték el hivatalosan, mint szakmát.²²⁹ *Bensiként* arra törekedett, hogy új eszközöket, ezáltal új előadást hozzon létre, amely a modern világ változásával összhangban képes működni.²³⁰ Az előadásaiban különböző stílusokat vegyített, ismert volt arról, hogy modernebb és köznyelvi stílust használt, volt azonban, hogy keverte az erősen költői vagy a hagyományosabb stílus elemeivel.²³¹

²²⁷ BERNARDI – OGAWA (2021), 201-202.

²²⁸ OMORI (2009), 84.

²²⁹ FUJIKI (2006), 68-69.

²³⁰ BERNARDI – OGAWA (2021), 205.

²³¹ BERNARDI – OGAWA (2021), 210.

Egy korábbi fejezetben már volt szó róla, hogy Muszei a *bensi* lét közben és után is tudott érvényesülni, azonban a *bensi* művészete hozta meg számára eleinte az igazi ismertséget, abból tudott építkezni később. Így 1927-re már nem csak sztár *bensinek* számított, hanem multimédiás előadóként ismerték el.²³² Lényegében az ő vezetésével indult el egy új mozgalom a *bensi* előadásával kapcsolatban, amelyben a külföldi filmek magas színvonalú narrálását hangsúlyozta és ebben támogatta őt több, hasonló elveket valló narrátor társa.²³³ Így nem ő volt az egyetlen, akit erősen foglalkoztatott és inspirált a modern technológia fejlődése és annak hatása a különböző művészeti ágazatokra, hagyományokra.²³⁴ Ezen kívül pedig a különböző változtatással a *bensi* előadásával kapcsolatban tartotta a lépést a változó világgal és továbbra is népszerű tudott maradni. Többek között ő volt, aki a korábban említett *maeszecu* elhagyását kezdeményezte.²³⁵ Az előadói stílusához tartozott, hogy ritkán használt túlzó kifejezéseket és meglehetősen halkán beszélt, csak akkor emelte fel a hangját, ha valamilyen jelenet megkövetelte azt, ezzel előadását a film szerves részévé igyekezett tenni. Egy esszéjében további útmutatásokat írt arról, hogy szerinte hogyan lehet jó *bensivé* válni.²³⁶

Abból is látszik, hogy erős hatással volt az emberekre, hogy míg a némafilm rajongók a *bensik* előadását sokszor inkább vulgárisnak tartották, mint művészetnek, Muszei ezt a nézetet képes volt megváltoztatni. Ezáltal nem csak a középosztálybeliek kedvelték meg ezt a műfajt, hanem a felsőosztálybeli közönség is mondhatni rajongott Muszei előadásaiért.²³⁷ Amikor rádióban olvasott fel különböző irodalmi szövegeket, akkor azokat szóbeli elbeszéléssé alakította át, amikor pedig történetet írt, akkor a saját szóbeli elbeszéléseit formálta irodalmi szöveggé.²³⁸ Később a munkásságát televíziós szereplésekkel is gyarapította, mellyel egy újabb médiumba lépett át a rajongói nagy örömeire.²³⁹

Utolsóként egy rendkívül fontos személyt mutatok be, Szavato Midorit, aki egy ma is élő *bensi*, 1973-ban debütált.²⁴⁰ Úgy nyilatkozott, hogy habár Sunszui Macudát – akit az „utolsó *bensiként*” ismertek – tartja tanárának, igazából leckéket sosem kapott tőle, hanem főként saját magát képezte. Megpróbált minden olyat megtanulni, ami hasznosnak tűnt a *bensi* művészetéhez. Többek között járt műsorvezetői iskolába, tanfolyamokat végzett el, amik például a nyilvános beszédéről és a helyes hasi légzésről szóltak. Inspirálódott különböző színházi darabokból és felolvasó estekből.²⁴¹ Habár más források

²³² OMORI (2009), 85.

²³³ BERNARDI – OGAWA (2021), 200.

²³⁴ BERNARDI – OGAWA (2021), 203.

²³⁵ OMORI (2009), 86.

²³⁶ OMORI (2009), 89-90.

²³⁷ BERNARDI – OGAWA (2021), 204.

²³⁸ OMORI (2009), 89-90.

²³⁹ BERNARDI – OGAWA (2021), 202.

²⁴⁰ MIZOGUCHI (2011), 155.

²⁴¹ MIZOGUCHI (2011), 156-157.

azt írták, hogy a *bensik* körében létezett mester-tanítvány rendszer, Szavato szerint nem volt ilyen, ezért nem is tekintette Sunsuzi Macudát igazi mesterének, mert nem olyan értelemben segítette az ő fejlődését, mint ahogy például egy kabuki tanoncnál szokás.²⁴²

Számos helyszínen lépett már fel, köztük több, Japánon kívüli országban is, és több száz japán és nemzetközi némafilmet narrált.²⁴³ Ezen kívül külföldön és Japán szerte filmfesztiválokra vett részt. Japánban a Tokiói Nemzetközi Filmfesztiválon 1987-ben, külföldön 1990-ben, az egyik legrégebbi és legnagyobb némafilmfesztiválon, az Olaszországban megrendezett Pordenone Silent Film fesztiválon narrálta az ott lejátszott japán némafilmeket.²⁴⁴ Televíziós közvetítésekhez is hozzájárult *bensi* kommentárjaival, például D. W. Griffith egyik híres művének, az Egy nemzet születésének 1991-es közvetítése az ő eredeti magyarázatát tartalmazza.²⁴⁵ Szóbeli kommentárjai rendszeresen kísérik a némafilmek vetítéseit az NHK tévécsatornáin.²⁴⁶ Elmondhatjuk, hogy ő az utóbbi évek legaktívabb *bensije*.²⁴⁷



Szavato Midori - munka közben

Összefoglalás, konklúzió

A bevezetésben megfogalmazott gondolatok szerint a dolgozatom fő célja az volt, hogy bebizonyítsam, hogy a *bensi* művészete ismeretlensége ellenére mennyire jelentős szerepet játszott a némafilm korszakban mind a filmekre, mind az emberekre nézve.

Ennek bemutatására vissza kellett mennem egészen addig a pontig, amikor Japán a sok éves elzárkózás után megnyitotta kapuit a világ felé. Ezután érkezhettek be az országba azok a találmányok, amelyek később a némafilmek létrehozását tették lehetővé és amelyek által a *bensi* művészete is megszülethetett.

Úgy gondolom, dolgozatom alapját adja az a kifejtés, amelyben a *bensi* lehetséges, illetve kutatók által megnevezett elődeit ismertetem. Ezeknek a művészeti ágaknak a felsorolása és kifejtése nagyon jól mutatja, hogy a *bensi* miért vált gyorsan népszerűvé az emberek körében. Azért, mert lényegében folytatta a korábbi színházi formáknak a hagyományát a saját művészetén keresztül. Így, habár a mozgóképeket bemutató szerkezetek újak voltak, a nézők hamar hozzászórtak az új technológiához, hiszen a *bensinek* hála kényelemben érezhették magukat a filmek vetítése közben, művészete által ő biztosította a színházakból jól ismert légkört. Ezért jártak inkább az emberek a *bensi* előadása miatt a mozikba, mintsem a filmek megtekintéséért. A *bensik* is tisztában voltak ezzel, ezért több dolgot is kölcsönöztek a hagyományos előadói művészetekből, hogy minél jobb előadást tudjanak biztosítani a közönség számára. Ám időközben saját eszközöket is kialakítottak és ezek, illetve a korábbi művészetekből átvett dolgok végül a *bensi* védjegyévé váltak. Ide tartozott többek között a *maeszecu*, a *nakaszecu*, de maga az előadás-módjuk is, vagy ahogy szinkronizálták a párbeszédet a filmekben. Ezzel a sokféle tudással nyerték el az emberek rajongását.

Előadásaik során azonban nem csak szórakoztatták, hanem elmondhatjuk, hogy tanították és ezáltal befolyásolták is az embereket. Emiatt sokan tanárként tekintettek rájuk, sőt, sok *bensi* önmagára is így tekintett, és bár voltak, akik ténylegesen csak szórakoztatni akartak, ennek ellenére a legtöbb *bensi* felelősséget érzett a munkája iránt. Ennek köszönhetően pedig kialakult az egyik legfontosabb társadalmi szerepük, a tanítás. Mivel már eredetileg is arra használták őket, hogy elmagyarázzák valamilyen szerkezet működését így nem meglepő, hogy a külföldről érkező filmek értelmét is ők mondták el az embereknek. Ezáltal fordítói szerepet is betöltöttek, amely a japán emberek Nyugathoz fűződő viszonyát, az ott élő emberekről kialakult képet nagyban befolyásolni tudta, ez azonban nem csak az emberekre, hanem a filmekre is hatással volt.

Amikor a *bensi* szakma aranykorát élte, akkor az előadók beleszólhattak a filmek vetítésébe is azért, hogy az ő előadásukhoz igazítsák azt, ebből látszott,

hogy a *bensi* elsőbbséget élvezett a filmekkel szemben. Úgy narrálhatott egy filmet, ahogy szerette volna, ezáltal akár egy teljesen más történetet is adhatt neki, mint amit a készítő eredetileg szánt a filmnek, mindezek által pedig a filmművészetre is hatással volt. Ha a *bensik* nincsenek, akkor Japán valószínűleg kevésbé fogadja jól a hangos filmek megérkezését. Hatásuk a későbbi filmekben is tovább élt, az előadásaik során használt eszközök és stílusok felhasználásra kerültek az utánuk készült filmekben.

Érdekes tény, hogy nem csak Japánban létezett a *bensi*, hanem átkerült többek között Koreába és Tajvanra is, ahol lényegében a japánok általi gyarmatosítás ellen fordították az őket hallgató embereket. Ez egy fontos részlete annak, hogy milyen hatással voltak az emberekre és ezáltal a társadalomra is, és hogy mennyire jelentős szerepük volt.

Mindezek ellenére azonban a művészetüknek volt hátránya is, hiszen előbb-utóbb, amikor a filmre egyre jobban külön művészeti ágként kezdték tekinteni, sokan úgy gondolták, hogy az eddig hasznosnak gondolt *bensik* inkább akadályt jelentenek a filmművészet fejlődése szempontjából. Több filmkészítő tiltakozott ellenük és létrejött egy mozgalom is azért, hogy a filmeket megszabadítsák többek között a *bensiktől*. Habár akadálynak tekintették, mégis azt gondolom, hogy a *bensi* volt az egyik oka annak, hogy a filmipar fejlődni tudott, hiszen ha nincs legyőzendő cél, akkor nem biztos, hogy ilyen mértékben haladt volna a fejlődés. Nem csupán a Tiszta Film mozgalom és a Japánban *bensi* ellen tiltakozó emberek miatt történt meg a szakma hanyatlása, hanem az is közrejátszott, hogy az egész világ változóban volt, egyre jobban a modernitás felé haladt és a *bensi* művészete is áldozatul esett ennek a folyamatnak.

A máig is híres némafilmek azonban, amelyek a *bensik*hez kapcsolódnak bizonyítják, hogy volt ilyen művészet és hogy maradandó is volt sok szempontból. A híres *bensik* közül pedig Tokugava Muszei volt, akinek neve szinte egybeforrt a *bensi* művészetével. Rendkívül sokat tett azért, hogy a szakma fejlődése megtörténjen és fent tudjon maradni olyan sokáig. Művészetével pedig szerencsére a *bensik* leáldozása után is tudott érvényesülni és valamilyen szinten tovább vinni az eredeti szakmáját.

A bevezetésemben az is fontos tényező volt, hogy a *bensi* mennyire ismeretlen téma jelenleg. Ezt bizonyítja, hogy a kutatásom során észrevettem, hogy sok forrás ugyanazokra az írásokra utal vissza, főleg Jeffrey A. Dym *Bensi and the Introduction of Motion Pictures to Japan*, Joseph L. Anderson *Spoken in Silent in the Japanese Cinema* és Joanne Barnardi *Writing in Light* című könyvekre. Valamint japán nyelvű forrást a korábban felsorolt oldalakon, egy tanulmányon, illetve magán a *Katsuben!* című film kivételével nem tudtam felhasználni. Akármennyire is foglalkoznak manapság is Japánban a *bensi* művészetével, olyan összefoglaló művet, amely a történetüket a maga teljességében bemutatná, nem találtam. Ebből pedig kiderült számomra, hogy ezzel

a témakörrel kapcsolatban nincs olyan sok forrás, amely ténylegesen csak a *bensik* művészetére koncentrálna, hiába voltak véleményem szerint igazán jelentős karakterei a némafilm korszaknak.

A bevezetésben azt állítottam, hogy a *bensi* nem igazán ismert sem külföldön, sem Japánban. Ezzel kapcsolatban a kutatásom során több olyan oldalt is találtam, ahol a különböző *bensi* által kísért némafilm-vetítésekre és programokra hívják fel a figyelmet, készült egy film is a témával kapcsolatban, illetve bemutattam Szavato Modiro-t is, aki egy ma is élő és dolgozó *bensi*. Mindezek ismeretében is úgy gondolom azonban, hogy sajnos túl kevesen hallottak még erről a művészetről, ez pedig azt jelenti, hogy valószínűleg kevesen is vannak, akik kutatnak utána, ezért mindenképpen egy, a jövőben is kutatható témának gondolom a *bensi* művészetét.

Felhasznált szakirodalom

- ALLAND, A. „The Construction of Reality and Unreality in Japanese Theatre.” In *The Drama Review: TDR* 23 (1979/2), 3-10.
- ANDERSON, J. L. „Spoken Silent in the Japanese Cinema, Essay on the Necessity of Katsuben.” In *Journal of Film and Video* 40 (1988/1), 13-33.
- ANDREW, D. „Announcing the End of the Film Era.” In *Cultural Critique* (2017), 263-285.
- BARNARDI, J. *Writing in Light*. Detroit: Wayne State University Press, 2001.
- BERNARDI, J. és OGAWA, S. T. (szerk.) *Routledge Handbook of Japanese Cinema*. New York: Taylor & Francis Group, 2021.
- BERNARDI, J. „Norimasa Kaeriyama and „The Glory of Life”.” In *Film History* 9, (1997/4), 365-376.
- BOSCARO, A. és CHAMBERS, H. A. (Szerk.) *A Tanizaki Feast: The International Symposium in Venice*. Hely nélkül: University of Michigan Press, U of M Center for Japanese Studies, 1998.
- BURCH, N. „To the Distant Observer: Towards a Theory of Japanese Film.” In *October* 1 (1976), 32-46.
- COOK, D. A. *A History of Narrative Film*. New York: Norton & Company, 1996.
- DYM, J. A. „Benshi and the Introduction of Motion Pictures to Japan.” In *Monumenta Nipponica* 55 (2000/4), 509-536.
- FUJIKI, H. „Benshi as Stars: The Irony of the Popularity and Respectability of Voice Performers in Japanese Cinema.” In *Cinema Journal* 45 (2006/2), 68-84.
- GEROW, A. *A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*. Ann Arbor: The University of Michigan, 2008.
- GEROW, A. *Visions of Japanese Modernity: Articulations of Cinema, Nation, and Spectatorship, 1895-1925*. Hely nélkül: University of California Press, 2010.

- HATASA, K. „Integrating „Rakugo” and „Kobanashi” In Japanese Language Classes at Different Levels.” In *Japanese Language and Literature* 46, 1 (2012/1), 201-215.
- HOFF, F. „Killing the Self: How the Narrator Acts.” In *Asian Theatre Journal* 2 (1985/1), 1-27.
- JEONG, A. „How the Pyōnsa Stole the Show: The Performance of the Korean Silent Film Narrators.” In *Journalism & Culture Research* (2018), 25-54.
- KINOSHITA, C. „The Benshi Track: Mizoguchi Kenji’s „The Downfall of Osen” and the Sound Transition.” In *Cinema Journal* 50 (2011/3), 1-25.
- KITADA, R. 北田, 理恵. „Tōkī jidai no benshi トーキー時代の弁士.” In *Eiga kenkyū 映画研究* 4 (2009), 4-21.
- KOMATSU, H. „From Natural Colour to the Pure Motion Picture Drama: The Meaning of Tenkatsu Company in the 1910s of Japanese Film History.” In *Film History* 7 (1995/1), 69-86.
- KOMATSU, H. „The Foundation of Modernism: Japanese Cinema in the Year 1927.” In *Film History* 17 (2005/2/3), 363-375.
- KUEI-FEN, C. The Question of Translation on Taiwanese Colonial Cinematic Space.” In *The Journal of Asian Studies* 70 (2011/1), 77-79.
- MALIANGKAY, R. „Dirt, Noise, and Naughtiness: Cinema and the Working Class During Korea’s Silent Film Era.” In *Asian Ethnology* 70 (2011/1), 1-31.
- MASATO, H. és TURZYNSKI-AZIMI, A. „The Origins of Censorship: Police and Motion Pictures in the Taisho Period.” In *Review of Japanese Culture and Society* 10 (1998), 14-23.
- MASTRANGELO, M. „Japanese Storytelling: A View on the Art of „Kodan.” The Performances and the Experience of a Woman Storyteller.” In *Rivista degli studi orientali* 69 (1995/1/2), 207-217.
- MIYOKO, S. és HEINZ, M. „Rakugo: Popular Narrative Art of The Grotesque.” In *Harvard Journal of Asiatic Studies* 41 (1981/2), 417-459.
- MIZOGUCHI, A. „Gender and the Art of Benshi: In Dialogue with Midori Sawato.” In *Camera Obscura* 78 26 (2011/3), 155-165.
- NELSON, L. „A Discursive History of Early Japanese Cinema”. In *Discourse* 34 (2012/1), 149-152.
- OGIHARA, J. „The Exhibition of Films for Japanese Americans in Los Angeles during the Silent Film Era.” In *Film History* 4 (1990/2), 81-87.
- OMORI, K. „Narrating the detective: nansensu, silent film benshi performances and Tokugawa Musei’s absurdist detective fiction.” In *Japan Forum* 21 (2009/1), 75-93.
- PALMER, S. B. „Projecting the Gaze: The Magic Lantern, Cultural Discipline, and Vilette.” In *Victorian Review* 32 (2006/1), 18-40.
- RICHIE, D. *Japanese Cinema: An Introduction*. Hong Kong: Oxford University Press, 1990.
- RICHIE, D. „Notes on the Noh.” In *The Hudson Review* 18 (1965/1), 70-80.
- SCHMIDT, J. és WALLE, W. V. és MENNENS, E. (szerk.) *Japan’s Book Donation to the University of Louvain: Japanese Cultural Identity and Modernity in the 1920s*. Hely nélkül: Leuven University Press, 2022.

- SHARP, J. és ARNOLD, M. <http://www.midnighteye.com/features/forgotten-fragments-an-introduction-to-japanese-silent-cinema/> Letöltés dátuma: 2023. 06. 20.
- SHU-MEI, L. „Borders in the film viweing space: Benshi and linguistic territorialization in colonial Taiwan, 1926-1933.” In Journal of Chinese Cinemas 16 (2022/1), 1-15.
- STANDISH, I. „Mediators of Modernity: „Photo-interpreters” In Japanese Silent Cinema.”In Oral Tradition 20 (2005/1), 93-110.
- SWEENEY, A. „Rakugo Professional Japanese Storytelling.” In Asian Folklore Studies 38 (1979/1), 25-80.
- VERMEIR, K. „The Magic of the Magic Lantern (1660-1700): On Analogical Demonstration and the Visualization of the Invisible.” In The British Journal for the HHistory of Science 38 (2005/2), 127-159.
- WADA-MARCIANO, M. Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s. Honolulu: University of Hawai’i Press, 2008.
- YECIES, B. és SHIM A. „Lost Memories of Korean Cinema: Film Policies During Japanese Colonial Rule, 1919-1937.” In Asian Cinema 14 (2003/2), 75-90.
- YOSHIYAMA, T. „The Benshi.” In Film Comment 2 (1964/2) 34-36.
- YEH, Y. E. (szerk.) Early Film Culture in Hong Kong, Taiwan and Republican China: Kaleidoscopic Histories. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2018.



Kurutta ippeji (A Page of madness)



*Otowa Nobuko, Shindo nőalakjainak megformálója.
(A Hiroshima gyermekei c. Shindo filmből)*

Mészáros Édua*

Shindo Kaneto nőalakjai - Egy feleség színeváltozásai

I. Bevezetés

Hosszú évek óta érdeklődöm a női karakterek reprezentációja iránt a művészetekben, így kézenfekvő volt számomra, hogy ezzel a kérdéskörrel kívánok foglalkozni. Egy olyan filmrendezőt kerestem, aki szereti a kihívásokat és nőközpontú a művészete. Egy olyan rendezőt, aki új perspektívát hoz a filmvásznonra és egyedi megoldásokat alkalmaz mindennapi témák esetében is. Miyazaki Hayao szavai indítottak el a kutatási témám felé:

„Sok filmemben láthatóak erős női egyéniségek – bátor, önálló lányok, akik egy percig sem haboznak, hogy a tettek mezejére lépjenek és küzdjenek azokért a dolgokért, amelyekben teljes szívükkel hisznek. Meglehet, szükségük lesz egy barátira, egy támogatóra – de sosem egy megmentőre. Bármely nő pont ugyanolyan alkalmas, hogy hős legyen, mint bármely férfi.”¹

Szakedolgozatomat egy japán filmrendező, Shindō Kaneto nőalakjai köré építem, aki előszeretettel helyez nőket az előtérbe, teszi őket főszereplőkké. Ennek egy feltételezhető oka, amit Hidasi Judit is megfogalmaz, hogy a rendező kedvelt témája az egyszerű emberek „emberfeletti erőfeszítései”.² Ezt hogyan is mutathatná be jobban, ha nem egy olyan karakter által, aki alapvetően alávetett státuszról indul? A japán patriarchális rendszerben egy nő előrelépése és karakterfejlődése sajátos körülményeiből adódóan jóval szembetűnőbb, mint egy férfié. Természetesen Shindō ugyanúgy dolgozik mind a két nemmel és konfliktusaikkal.

Dolgozatom felvetése viszont némileg eltér Hidasi állításától. Shindō szerintem sokkal inkább a szexualitásra épít, ebből gyökereztet minden emberi konfliktust. Egy interjújában beszél arról, hogy lényegében a szex az élet szimbóluma, a túlélés felé mutató alapvető vágy kifejeződése. „Az gondolom, hogy az emberi létezés gyújtópontja a szexualitásban van” – mondja Shindō

* Mészáros Édua a Károli Gáspár Református Egyetem, Keleti nyelvek- és kultúrák BA szakán készítette el szakedolgozatát, amelynek szerkesztett változatát adjuk közre. A szövegközi ábrák a lapszám utólagos kiegészítései.

¹ Bose, (<https://faroutmagazine.co.uk/hayao-miyazaki-studio-ghibli-life-career-films>, saját fordítás, letöltés: 2023.06.26.)

² HIDASI, 65.

1975-ben a Joan Mellennek adott interjújában.³ Így egyik hipotézisem is ezt a freudi hozzáállást veszi alapul: Shindō teljes életművét ez az alapvető emberi ösztön határozza meg.

Másrészt egy átfogó összefüggést vélek felfedezni filmjeiben. Shindō nőalakjai között észrevehető egyfajta párhuzam, karakterei egymással összehasonlíthatóak, ütköztethetőek és tulajdonképpen megtestesítenek egy-egy archetípust. Ha figyelembe vesszük a rendező azon állítását, hogy a szexuális ösztön képzi az emberi motiváció alapját, akkor arra a következtetethetünk, hogy feleségalakjai számára is meghatározó erő lesz, ezáltal az elfojtott vagy megélt szexualitásuk és annak milyensége határozza meg a film konfliktusát és atmoszféráját. Ez a második felvetés az első hipotézisemből ered, így lényegében a szakdolgozatomban Shindō művészi ábrázolásmódjával foglalkozom a feleségek jelleme, kapcsolatai és vágyai szemszögéből, hogy alátámasszam, tényleg megtestesítenek egy önmagukon túlmutató női képet.

A szexualitás, mint olyan, jelezheti az értékek meglétét és hiányát, a rendező előszeretettel játszik ennek egyensúlyával. Másrészt, mivel alapvető szükséglet és hajtóerő, így az emberi konfliktusok kiindulópontjaként is funkcionál, amit Shindō kiterjeszt a társadalom egészére is. Mindemellett nem feledkezhetünk meg a munkásságát mélyen átszövő, folyamatosan visszatérő motívumról, az emlékezésről sem. Legelső és utolsó filmje is önéletrajzi ihletésű,⁴ ami a múlt megörökítésének egy formája.

Kiválasztottam Shindō 6 filmjét, amelyekben különböző női karaktereket ismerhetünk meg és összeköthetőek vagy éppen ellentétbe állíthatóak egymással. Így ezeket a filmeket fogom elemezni, keresve a rendezőnél visszatérő motívumokat, a női alakok tudatos kifejezését. A választás tehát nem véletlenszerű, az alkotásokon átívelő feleségképekkel foglalkozom. Mivel a házasság és a válás kérdésköre is érinti a szakdolgozatom tematikáját, így foglalkozni fogok a japánok házassághoz való hozzáállásával a filmekben szereplő feleségek társadalmi szerepét és egymáshoz való kapcsolódását szem előtt tartva. A *Rekviem egy feleségért* kapcsán áttekintést adok a házasság és háztartásbeliség témakörtében, mivel a későbbi nőalakok megértéséhez elengedhetetlen ezek ismerete. A *Fémkoronában* a szereplők által konkrétan vitatott téma a válás kérdése és, mivel az egymástól való elválás is visszatérő elem, így említést teszek a válás japán társadalmi megítéléséről.

A *Rekviem egy feleségért* (Aisai Monogatari, 1952) Shindō első feleségének állít emléket. Otowa Nobuko, a rendező későbbi harmadik felesége, egy olyan nőt játszik, aki helyt áll a japán konvencionális környezetben, mindazonáltal karakterének megvannak újító, individualista vonásai. Otowa szinte minden Shindō filmben - többnyire főszerepben-, bukkan fel, így különösen érdekfeszítő megfigyelni, hogy egyetlen színésznő által alakított különböző

³ FARKAS, 2012, 47.

⁴ Illetve az 1986-os *Lombtalan fa* (落葉樹 Rakuyōju) c. film is, amelyet azonban a dolgozatomban nem tárgyalok

feleségképek hogyan érvényesülnek.

Az *Anya* (Haha, 1963) egy gyermekét egyedül nevelő asszony szenvedéseit örökíti meg, akinek életét még saját édesanyja is megkeseríti. A generációs traumák leküzdése és az önmegvalósítás mindinkább előtérbe kerül, mialatt feje felett Damoklész kardjaként lebeg fia halálos betegsége és elkerülhetetlen sorsa.

Az *Onibaba* (1964) már egy merőben más történet, a hátszágban ragadt asszonyok foggal-körömmel küzdenek a túlélésért, kicsiny világuk önkényuralkodóiként. Ám a két nő között kialakult törekeny egyensúly könnyedén felborul, amikor a fiatalabb szeretőt talál. Innentől az irigység szörnye fokozatosan átveszi az uralmat a főszereplő felett, mígnem a helyzet visszafordíthatatlanná válik: képtelen többé levetni magáról a rút maszkot.

A *Fémkorona* (Kanawa, 1972) a megcsalt és elhagyott asszony, mint bosszúszomjas démon története, aki bármit feláldoz annak érdekében, hogy örületbe kergesse férjét és a másik nőt. Miért érezte szükségesnek Shindō a cenzúra ilyen aprólékos kikerülését, hogy egy már-már pornográf filmmel közelítse meg a megcsalás és a bosszú témáját?

Az *Ének* (Sanka, 1972) egy elkényeztetett vak kisasszony története, akit nem mindennapizeneitehetséggel áldottak meg, ám rosszindulatú hajlamait sem rejti véka alá. Hatalomvágyát szolgáján, későbbi tanítványán és szeretőjén éli ki és követhetjük végig kapcsolatuk kibontakozását egy cseléd szemein keresztül.

Végezetül Shindō utolsó filmjével és életművének tudatos lezárásával, a *Képeslappal* (Ichimai no hagaki, 2010) foglalkozom. A főszereplő, Tomoko nemcsak elveszíti mindkét férjét a háború miatt, de hamarosan anyósát és apósát is eltemeti. Magára marad, mígnem felbukkan Shindō alteregója, aki vel a porrá égett ház romjai között új életet kezdenek.

II. Shindō Kaneto életútja

Shindō Kaneto 1912-ben született Hiroshimában. Szülővárosa nagy hatással volt későbbi művészetére, főként amiatt, hogy a második világháborúban atombomba-találat érte. Így a nemzeti traumában személyesen is érintett volt, bár azon a végzetes augusztusi napon maga Shindō nem tartózkodott a városban. Egyrészt egy teljes filmet szentelt a témának, a *Hiroshima gyermekeit*, másrészt a város helyszínül szolgált az *Anyá* című filmjének. Az atombomba kérdéskörét is állandóan feszegeti, ám mindezt többnyire kifinomult utalásokkal teszi. Az *Onibabában* (1964) a főszereplőre szorul egy álarc, majd mikor sikerül leszednie magáról, az arca eltorzul, akárcsak a sugárfertőzöttek arca. Illetve Az *5-ös számú Szerencsesárkány hajó* (Dai go fukuryūmaru, 1959) a Bikini-atollnál végzett titkos amerikai atombomba-kísérletről és annak civil áldozatairól szól.

A rendező családja még gyerekkorában szegényedett el,⁵ a bátyja gondoskodott róla, így ő is hamar munkába állt, hogy anyagilag függetlenné válhasson, ezzel levéve a terhet testvére válláról.⁶ Már fiatalon érdeklődött a filmművészet iránt és Yamanaka Sadao filmjei indították el a filmiparba vezető úton.⁷ Eredetileg rendezőasszisztensi munkát keresett Kiotóban, de hamar ráébredt, hogy a szakma túltelített. Rendezés helyett technikai feladatokat vállalt, filmzalagokat mosott és a filmek előhívásával foglalkozott. Idővel a filmkészítés több szeletébe is belekóstolhatott, mint például a storyborad készítés vagy a díszlettervezés. A műszaki részlegnek mindig elküldték a filmek forgatókönyvét, mellyel általában nem sokat foglalkoztak, sőt a háború alatt WC-papírként újrahasznosították. Shindō ezeket az „újrahasználásra” ítélt forgatókönyveket kezdte tanulmányozni, és hamarosan eljutott odáig, hogy bár a rendezői karrier elérhetetlen számára, forgatókönyvíró még lehet belőle.⁸

1944-ben megkapta a behívóját, de életkora miatt nem fegyveres szolgálati feladatkörbe került.⁹ Utolsó filmjében ezt az időszakot dolgozza fel. Csakúgy, mint a *Képeslap* férfi főszereplője, Keita, egyike a szerencsés sorsú húzás túlélőinek. Shindōval is ugyanez esett meg. Amikor a narai bázison végeztek a munkálataikkal, az ott dolgozó 100 embert véletlenszerű húzás alapján küldték tovább a következő szolgálati helyszínre. Shindōt egész életében foglalkoztatta, miért pont ő élhette túl. Miért tartozott azon kevesek közé, akik hazatérhettek a háborúból?¹⁰

A háború végeztével is elszántan fejlesztette magát, visszatért a *Shōchiku* Stúdióhoz,¹¹ ahol azonban nem bontakozhatott ki igazán. Ezt az időszakot örökíti meg első filmjében. Magabiztosságán komoly csorbát ejtett, hogy Mizoguchi Kenji éles, negatív kritikával illette filmjeit: „Te csak forgatókönyveket írsz, nem drámákat!”¹² Ebben a helyzetben a felesége volt az, aki kiállt mellette és folyamatosan biztatta a tovább lépésre. Autodidakta módon sajátította el a filmművészet minden fortélyát, majd eldöntötte, hogy elkészíti első, saját filmjét. 1950-ben alapította meg Yoshimura Közaburōval és Tonoyama Taijival a *Kindai Eiga Kyōkai*t, azaz a *Modern Filmek Egyesületét*, egy független produkciós céget.¹³

A *Hiroshima gyermekeit* (Genbaku no ko, 1952) a JTU (Japan Teachers Union, Japán Tanárok Egyesülete) felkérésre készítette,¹⁴ de a várt Amerika-ellenes

⁵ Ennek történetét nagyon érzékletesen meséli el Shindō a *Lombtalan fa* c. alkotásban.

⁶ KŌYAMA, 26.

⁷ Uo.

⁸ Uó. 27.

⁹ FARKAS, 2012, 47.

¹⁰ Uo.

¹¹ KŌYAMA, 28.

¹² Uó. 29.

¹³ Uó. 30.

¹⁴ Watanabe, (<https://www.criterion.com/current/posts/5583-a-tale-of-two-hiroshimas>, leltetés: 2023.06.26.)

propaganda helyett a nemzeti trauma feldolgozására ösztökéli nézőit, egyben emléket állít Hiroshimának a kisemberek sorsán keresztül. A film Osada Arata azonos című sikerkönyvének adaptációja (*Genbaku no ko*, 原爆の子). 1953-ban bemutatták a Cannes-i filmfesztiválon.¹⁵

A *Kopár sziget* készítésekor a stúdió anyagi mélyponton járt,¹⁶ nagy adóságot halmoztak fel: talán pont a kicsiny költségkeret tett még csodálatosabb költeménnyé az alkotást. A stáb és a színészek ténylegesen a szigeten éltek, illetve a helyiek szállásolták el őket a szárazföldön, így a saját bőrükön tapasztalhatták meg ezt az életstílust. A látványvilágra még nagyobb hangsúlyt fektet a zene és a beszéd hiánya. A néző képtelen levenni a szemét a képsorokról, a történet úgy hullámszik, mint a szigetet körülvevő tenger. A második Moszkvai Nemzetközi Filmfesztiválon a *Tiszta égbolt* című filmmel osztozott a nagydíjon.

Utolsó filmjét 98 évesen rendezte és a művet nézve közel sem érezzük azt, hogy egy közel egy évszázadot megélt férfi filmjét látjuk. Mint már említettem, az önéletrajzi ihletésű *Képeslap* méltó lezárása életművének. Képes volt aktualizálni és előhozni egy olyan témát, mint a háborús túlélők büntudata és a hátra maradtak élete. Még utoljára szeretett volna tanítani nekünk valamit. Átadni valamilyen örökérvényű értéket, amire filmjein keresztül végig törekedett: az élet soha nem állhat meg. Nem kapaszkodhatunk múltó ábrándokba, nem kapaszkodhatunk szellemekbe és romokba. A hamuból új élet növekszik, s ahogyan a természet képes a megújulásra, úgy az embernek is kötelessége élni, ha már megadatott neki az a szerencse, hogy élhet.

III. Feleségképek

3.1 Első film – Rekviem egy feleségért (*Aisai Monogatari*, 1951)

3.1.1. Egy filmrendező születése

A rendező elmondása alapján a *Rekviem egy feleségért* 30%-ban kitalált, de 70%-ban igaz történet¹⁷, így kulcsfontosságú megismerni a film elkészülésének előzményeit. Shindō, felesége halála után elhatározta, hogy emléket állít társának, aki mindvégig hűségesen kitartott mellette a nehéz időkben. A forgatókönyv megírása után azonban már tudta, hogy képtelen lenne kezei közül kiadni a munkát. Ezt a filmet csak ő rendezheti meg, hiszen a saját érzéseiről fog szólni. Valaki más interpretációjában nem lenne hiteles. Mivel mély érzésekkel kötődik a történethez, nem hagyhatja másra a megvalósítását. Ha csak ezt az egy filmet is, de meg akarta rendezni, ehhez viszont hosszú

¹⁵ FARKAS, „Sindó...”, 179.

¹⁶ KŌYAMA, 34.

¹⁷ KŌYAMA, 30.

és nehéz út vezetett. Felettesei és munkatársai ellene voltak a dolognak, még azután is, hogy megszerezte a célja eléréséhez elengedhetetlen rendezőasz-szisztensi engedélyt. Végül, a Daiei Filmstúdió elnöke, Nagata Masaichinél talált szimpátiára és kapott zöld utat a filmre. Nagata a háború alatt szintén sokat küzdött filmrendezőként, így tulajdonképpen az ő történetét is elmeséli az *Aisai Monogatari*.¹⁸

Főszereplőnk, Numazaki Keita (kezdő forgatókönyvíró és Shindō alte-regója), éppen az apától kéri meg a lánya kezét. A történet címszereplője, Ishikawa Takako ezalatt édesanyját kérleli, hogy enyhítse meg az édesapját, hogy hozzámelessen a szeretett férfihoz. Ishikawa úr hajthatatlan, mi több, a család költözni készül egy másik városba a családfő munkahelyi áthelye-zése miatt. Takako azonban megszökik otthonról, hogy összeházasodhasson Keitával. 1942-ben Japán belép a második világháborúba, ezzel azonban a filmipar lehetőségei igencsak leszűkülnek. Mindenki a háborúra fókuszál, így a stúdiók kevés állami támogatást kapnak. A leépítésektől rettegve Numazaki otthagyná karrierjét, hogy eltarthassa feleségét, azonban az asszony a foly-tatásra biztatja. A nő lassan lebetegszik, és hamarosan kiderül, hogy tu-berkulózisban szenved. Numazakit végül elismerik a szakmában, de a sikert Takako halála követi.

3.1.2. Házasság és háztartásbeliség a II. világháború utáni Japánban

Ahhoz, hogy megértsük az összefüggést a szakdolgozatomban később tár-gyalt feleségalakok között, illetve, hogy értelmezhessük helyzetüket, elen-gedhetetlen a japán házasság intézményének vizsgálata és a társadalmuk bizonyos szintű ismerete, valamint a háztartásbeliség témájának körüljárása.

Az *omia*i egy ma is létező gyakorlat Japánban, habár a háború után folyamatosan veszített „népszerűségéből”, ahogy a szigetországban lassan meggyökerezett a nyugati gondolkodásmód, ennek ellenére a mai napig meg-határozó módja a párok ismerkedésének.¹⁹ A *miai kekkon*²⁰ lényegében el-rendezett házasság. A konfuciánus tanok elvetik, hogy a nők és a férfiak vegyüljenek egymás között, így a fiataloknak nem igazán volt lehetőségük ismerkedésre.²¹ A házasság főként családi ügy volt,²² így természetesen a családfők és a szülők a feladatukként tartották számon, hogy összehozzák a párt. Ez az egy, vagy több találkozó a *miai* vagy *omia*i, amit ha a kanjik alap-ján szemlélünk meg, láthatjuk, hogy a szó szerinti jelentése valami olyasmi: ismerkedés házassági célból; egymás megtekintése. Manapság erre alakultak

¹⁸ Kōyama, 30.

¹⁹ SUGIMOTO, 187.

²⁰ 見合い結婚

²¹ TANAKA, 12.

²² Uo.

meg olyan házasságközvetítő ügynökségek, ahol hivatásos kerítők keresnek az adott egyénnek párt.

A II. világháború után az individualizmus szerepe egyre inkább növekedett, ezzel párhuzamosan vált népszerűbbé a *ren'ai kekkon*²³, azaz a szerelmi házasság.^{24;25} Az 1947-es japán alkotmány alapján a házasság kölcsönös beleegyezés alapján valósulhat meg, ezzel együtt kimondja a nemek egyenlőségét.²⁶ Mi sem mutatja jobban, hogy a felső vezetés a szerelmi házasságok létrejöttét támogatja, mint az, hogy Heisei császár maga is szerelemből házasodott. 1958-ban, az akkor még Akihito hercegként ismert férfi, és Shōda Michiko varázslatos megismerkedése töltötte meg a magazinok oldalait, és az akkoriban elterjedő televíziós média is ezt közvetítette.²⁷ Egy egyszerű lányból is válhat hercegnő,²⁸ ehhez a csodához nem kellett más, mint hogy egy herceg szerelembe essen. Ideje levetni az ősi szokásokat, hogy Japánból modern, vezető ország lehessen.²⁹

Láthatjuk, hogy a háborús korszak gyökeres változásokat hozott Japánba, azonban Numazakiék házassága a negyvenes évek környékén még különösnek számított. Valószínűleg ezért sem nyertek támogatást a szülők oldaláról. Mindemellett érthető módon, Ishikawa úr nem akarta, hogy a lánya egy bizonytalan jövőjű művész mellett élje le az életét. Természetes, hogy anyagi biztonságot akartak a lányuknak, olyan párt, aki társadalmilag méltó hozzá; ami Numazakiról közel sem mondható el. Kikövetkeztethetjük, hogy Ishikawáék tehetősebb család, az apa sikeres lehet a maga területén, hiszen áthelyezik felelősebb pozícióba. Ezzel szemben Takakora a feltörekvő rendező mellet nélkülözés vár. Később derül csak fény arra, hogy az édesanya folyamatosan anyagilag támogatta a fiatal párt.

Elsőre különös lehet egy ilyen, a férje karrierje mellett végletekig elköteleződő nőt látni. Ahhoz, hogy jobban megértsük a helyzetét, a japán nők helyzetét kell jobban megértenünk. Ahogy tanulmányában Tamanoi kimondja: „Továbbá, a japán házasság intézménye nem egy férfi és egy nő romantikus egyesülése, hanem egy társadalmilag megbecsült női karrier, amelyben a nők megvalósíthatják önmagukat.”³⁰ Ebből az aspektusból értelmezhető Takako kitartása. Neki ez a munkája.

Numazaki minden zökkenőnél az életben bezárkózik, életstílusa melankolikus – ahogy talán ez egy művészhez illik is. Amint visszautasítják munkáját, feladná forgatókönyvírói ambícióit és „rendes” állást keresne.

²³ 恋愛結婚

²⁴ TANAKA, 12.

²⁵ SUGIMOTO, 187.

²⁶ TANAKA, 12.

²⁷ UÓ. 13.

²⁸ Shōda Michiko a japán történelem első közrendi származású császárnője. Igaz, családja gazdag, de édesapja így is csak egyszerű lisztgyáros volt.

²⁹ TANAKA, 13.

³⁰ TAMANOI, 19. (saját fordítás)

Persze, mindezt keserű szájjal adja elő, nem érezteti a tényleges tette-készséget. Sem küzdeni nem akar, sem igazán mást csinálni, mint a filmiparban dolgozni. Felesége rendíthetetlen mosollyal, mintha mi sem történt volna, hajtja tovább, előre férjét. Nem hagyja, hogy mártírszerepbe süllyedjen. Hiszen, a férje sikere az ő sikere is. Nőként Takako csak álmodhat önálló karierről, de férjén keresztül olyan dolgokat vihet véghez, amire egyedül nem lenne képes.

Az asszony a háztartás birodalmának önkényuralkodója, így sok nő nem is a szerelmet, mint inkább a jóléti életszínvonalat keresi jövőbelijében.³¹ Jóllehet a feleség otthon autonóm vezető, egyben erőteljesen függ a férjétől.³² A férj keresete és státusza nélkül jóval nehezebb élettel kellene szembenéznie. Azaz az önmegvalósításon felül Takakonak alapvető érdeke, hogy a férjét megbecsüljék az emberek és képes legyen eltartani a családjukat.

Érdeemes megfigyelni a kapcsolati dinamikájukat. Egy jelenetben Numazaki hazatérve a szoba közepére veti le a ruháit, felesége szedi fel utána és helyezi a szennyesbe a ruhadarabokat. Mindezt rendkívül kritikusan szemlélhetjük: Numazaki egy nemtörődöm férj, állandó hangulatingadozásai mellett minden felelősséget Takakora nyom. A feszültséget, ami önnön tehetetlenségéből ered, a feleségére hárítja. „[...] a japán férj azt akarja, hogy felesége egy stabil, állandó pont legyen, anélkül, hogy túl nagy befolyással rendelkezne, akár csak a levegő. Ugyanakkor, a nő, mint a víz és a levegő, elengedhetetlen a férfi túléléséhez.”³³ Takako csendben serénykedik, ugyanakkor körültekintően irányítja és ösztönzi férjét. Áhítattal és teljes odaadással fordul felé, igyekszik minden igényét kielégíteni és akkor is motiválja, amikor a férfi feladná.

A fent említett jelenet folytatása, hogy Takako hirtelen sírva fakad, hiszen éppen az előbb tudta meg, hogy a férjét főnöke visszafogadta a kegyei-be. A nő igyekszik palástolni megkönnyebbülését: még a végén Numazaki azt hinné, nem hitt benne. Természetes, hogy ott volt benne a félelem, férje lehetséges bukása kapcsán, de ezt az érzést mélyen elnyomta magában, hogy kétségeivel ne rombolja tovább az amúgy is mélyponton található férfit. Nem sértette meg férfiúi becsületét.

„Megállapíthatjuk [...], hogy az amerikai párok szerint egy jó házastársi kapcsolat, irányítás nélküli együttműködés [...]. A japánok házassághoz való megközelítése szeparáció, ahol a hatalmat, mind a férj, mind a feleség gyakorolja, ám különböző területeken.”³⁴ Ha nem vagyunk jártasak a japán gondolkodásmódban, elcsodálkozhatunk párkapcsolati dinamikájukon. Valóban, Takako önfeláldozása adja a kapcsolat alapkövét és Numazaki ezzel szemben rendkívül önzően viselkedik. Shindō mégsem arra összpontosítja a figyelmet, milyen ember is az alteregója. Hiszen ott van az ágyhoz

³¹ TANAKA, 17.

³² SUGIMOTO, 179-180.

³³ TANAKA, 19.

³⁴ TANAKA, 22. (saját fordítás)

kötött Takako mellett. Olyasfajta befolyást nyert a férfi felett, hogy az vakon követi minden utasítását. Megvalósul a szeparáció, de a nő irányítja a férfi döntéseit is, így a hatalom teljes egészében a nőhöz kerül.

3.1.3. Egy asszony szeretete

Az általános kép tehát az, hogy egy nőnek szüksége van egy férfira, hogy elfogadott társadalmi pozíciója legyen. Meglehető, egy másik filmrendező ezt sugallta volna, vagy teljes mértékben a férfi szempontját láthatnánk csak. Esetleg a háborús helyzetre terelődnek a hangsúly. De nem ez a helyzet: Shindō azt akarta, hogy eltemetett feleségét az ő szemén keresztül ismerjük meg. Ragaszkodott ahhoz, hogy ő rendezze a filmet, jelentősége volt annak, hogy nem ruházta át a feladatok egy tapasztaltabb, sikeresebb emberre. A szeretetén keresztül akarta megmutatni a történetet. Ilyen asszony volt: erős, lelkiismeretes, tettere kész és talpraesett. Mindent azért tett, mert meglátta, mire volt szüksége a férjének és csakis jót akart neki. Az énközpontúság láthatóan hiányzott a nőből.

Miután Numazaki forgatókönyvét visszadobják, feladja. Takako elmegy a vezetőséghez könyörögni, hogy adjanak a férjének még egy lehetőséget: hadd maradjon még egy évig fizetés nélkül. Ez idő alatt gyakorolhat, majd az év lejártá után tegyék őt újra próbára. A stúdió végül beleegyezik, de az asszony nem árulja el, mit is tett. Csupán megkéri férjét, hogy adjon magának még egy esélyt és menjen vissza Sakaguchiékhoz. Ezzel a diplomatikus megoldással nem csak alternatívát talált a helyzetük megoldására, de a férfi büszkeségét sem rombolta le. Innen láthatjuk, hogy Takako mosolya mögött egy körültekintő nőt találhatunk, aki finoman és elegánsan kezel bármilyen szituációt.

Takako a tökéletes háziasszony, feleség archetípusa. Teljes mértékben érezhető Shindō iránta való mély tisztelete. Mégis, nem haladhatunk el az árnyoldalak megemlítése nélkül. Vajon tényleg normális ez a fajta, szinte krisztusi áldozatkészség? Nem egy keresztyénrendező filmjét látjuk, mégis ez a fajta szelíd odaadás az, amit Jézus is tanít. „Aki megüti jobb arcodat, annak tarts oda a másikat is!” (Mt 5,39) Ez jutott eszembe azonnal, amikor Numazaki ráförméd Takakora. A nő éppen valamilyen meleg ruhadarabot kötöget, köhög. A férj a betegséget az állandó munkára fogja, válaszul a nő annyit mond: *de hát nem játszhatok egész álló nap.* A levegő egy pillanat alatt fagy meg. Nagy hibát követett el. Numazaki most úgy érzi, semmibe veszik erőfeszítéseit: hiába tanulmányoz egész álló nap forgatókönyveket, olvas drámákat. Hiába tanul. A nő intézi a ház körüli teendőket, gondoskodik kettejükéről. Ráadásul a férfi nem képes eltartani a feleségét, kénytelen az anyósa kegyelemkenyerén élni. Most pedig ezzel a kijelentésével kifejezte a férje gondolatai mélyén

megbúvó aggályokat: ő nem hasznos, tulajdonképpen nem csinál semmit.

„Még nem telt el egy év! Ki mondta, hogy nem fog sikerülni?” – kapja ki a nő kezéből a kézimunkát és vágja a sarokba. Takako rögtön visszakozik, bocsánatért esdekel. A férfi feldúltan távozik, hogy házon kívül duzzoghasson, az asszony pedig elkezd visszafejteni a kötését. Még ő alázkodik meg, csak mert a férje képtelen feldolgozni eredménytelenségét? Takako túlságosan szereti ezt az embert ahhoz, hogy valaha megsértse, most mégis akaratlanul megtette. Egyszerűen a nő felülemelkedik, nem kicsinyeskedik, hozzáállása abszolút altruista.

Visszatérve férj és feleség kapcsolatára, a helyzet jóval árnyaltabb. Halálos ágyán Takako utolsó kérése, hogy átnézhesse a fényképalbumot. Láthatjuk a pár boldog emlékeit – innen bizonyosodhatunk meg arról, hogy Takako számára minden a szerelemért történt. Minden szenvedés, minden küzdelem és erőfeszítés, amint társáért tett, bármiféle önös érdek nélkül teszi. Kapcsolatuk egyértelműen szerelmi és intim, a szexualitás nem jelenik meg a filmben, de a szeretet annál inkább.

Talán egészen szívtelennek érezhetjük Numazakit, amikor Takako vért hány. Hiába hívja fel őt a szomszéd asszony, hogy siessen haza feleségéhez, ő bent marad egy megbeszélésen. „Nem, minden rendben”- mondja az aggódó munkatársaknak. Miért nem rohan haza? De már jól tudjuk: Takako nagyot csalódott volna férjében, ha hazamegy és nem az álmaiért küzd minden percben.

Numazaki sem egy szenvtelen, önző ember. Valóban egocentrikusként határozom meg, de a korszellem tekintetében csak egy átlagos férfi. Neki nem feladata az érzésekkel törődni, mégis, művészként elvárható, hogy képessé váljon több perspektívát meglátni. Pontosan ez volt, ami hiányzott belőle: az igazán mély érzések. Felesége lassan lebetegszik, azzal párhuzamosan érzékenyedik ő is a világ felé az ultimátumként kapott év alatt. Ahogyan az évszakok váltják egymást, követhetjük Numazaki változását. Kivirágzik a lelke, képes lesz úgy értékelni feleségét, ahogyan azt megérdemli.

3.1.4. Egy szeretett asszony története

Shindō lelke nyílt ki ezekre az érzékeny részletekre, amelyeket megjelenít a számunkra. Míg a feleség élete folyamatosan a halál felé közelít, a férfi karrierje felfelé ível. Ahogyan Krisztusban megbocsátásra és újjászületésre lelnek a keresztények, lel új életre Numazaki Takako halálában. Az asszony halála okozta katarzisz ösztönözte a következő 60 év termékeny munkájára. Igen kifejező így a mű eredeti címe: egy szeretett asszony története. Hiszen a hála és az iránta való sosem múló szeretet sugárzik át a *Rekviem egy feleségért* minden egyes képkockájáról.

Az emlékezés Shindō művészetét szervesen átható motívum. Egyfelől, célja feldolgozni a múlt érzelmeit, traumáit, másfelől képkockákban rögzíti mindazt, ami talán örökre elveszett.³⁵ Emellett filmje mementóként szolgál, útmutatóként a jövőre nézve, hogy mindig önmagához hű lehessen. Shindōt azért köszönhetjük a világhírű filmrendezők soraiban, mert eltökélte magát, hogy méltó módon emlékezik meg feleségéről. Megingathatatlan védelmezőjéről, pártfogójáról és segítőtársáról, a mindig állhatatos feleségéről. Az igaz szerelem képes áthidalni bármilyen szakadékot, sőt az idő és tér távlatait, hiszen a Rekviem egy feleségért a mai napig megérinti a nézők lelkét. Egy nagy alkotót köszönhetünk ennek az asszonynak.

3.2 Az Anya (Haha, 1963)

Az *Any*a bármely nő története lehetne, mégis megvannak az egyedi vonatkozásai. A helyszín Hiroshima, főszereplőnk Tamiko, kinek kisfiát agydaganattal diagnosztizálták. A fia műtétjét végül harmadik férje, Tajima finanszírozza, mialatt a nő öccse is igyekszik „visszafizetni” mindazt a gondoskodás, amit gyerekkoruk alatt iránta tanúsított. Végül Haru rossz társaságba keveredik és meghal. A kisfiú műtétje sem sikeres, a gyermeket is eltemetik, de új élet növekszik Tamiko szíve alatt.

Tamiko elsőre egy szívtelen nőnek tűnhet, mást sem kíván, csak, hogy megszabadulhasson a problémáitól, azaz a gyermekétől, akit sohasem akart. Mindezt tetézi még minden lében kanál édesanyja, Yoshie is. Az asszony sohasem elégedett semmivel, folyamatosan kötekedik lányával. Hamarosan érthetővé válik, hogy miért ilyen megkeseredett a fiatalasszony élete: két férjet vesztett el, a második házasság gyümölcse Toshio. A 20. században még nem lehetett egyedülálló nőként megállni a világban, ezt Yoshie is kimondja. Nem egyszerű tehát az élete, kimerült, minek következtében állandó migrén gyötri.

A film kezdő képsoraiból azonnal megismerhetjük pontos helyzetét a szexualitás terén. A kórházban egy párt figyel az ablakból, akik a szomszédos szobában csókolóznak. Tamiko boldogtalan nő, talán sosem volt része szerelemben, mindig csak a kötelességeinek élt: felnevelte öccsét, most a fiáról gondoskodik. A nyomdai jelentésként következtethetünk arra, hogy az intimitást, a szeretkezést sosem tapasztalta. Számára a házasság csupán társadalmi elvárás, feladata az utódnemzés és, hogy megadja a kényelmet a férfinak. Egyhangú gondolatait hallhatjuk: *„Tegnap este vele voltam. Nem volt benne élvezet... mindkét férjemmel ugyanolyan volt.”*³⁶ A felszín alatt lappangó szexuális feszültség egy jellegzetes Shindō-motívum és alapvető konfliktusát adja a lejjebb tárgyalt *Onibabának*.

³⁵ FARKAS, 2017, 143.

³⁶ Saját fordítás

Nyilvánvalóan a rendező a tabuként kezelt és mélyen elfojtott szexuális energiával egy mélyebb problémára hívja fel a figyelmet: a társadalom elfojtott szexualitására. Míg egyesek egészségtelen módon élik ki vágyaikat, addig mások semmiféle kiteljesedést nem nyernek el. Előbbire jó példa Haru esete, aki végül megöli a vágyott asszony párját, mivel nem lehetnek egymáséi és a nő mást választott. Utóbbira jó példa Yoshie, Tamiko édesanyja, aki a felgyülemlett indulatait a körülötte élőkön vezeti le.

Yoshie maga a megtettesült ellenszenv. Mosolyogni soha nem látjuk, egy megkeseredett és elhagyott asszonyt ismerhetünk meg benne, aki folyamatosan egzecírozgatja és kritizálja a körülötte élőket. Az egyik pillanatban még gyűlöli volt férjét, nem hajlandó meglátogatni halálos ágyán, de amint meghal, siratja. Folyamatosan perel a fiával is, amiért otthagya az iskolát, de amint ő is elhunyt, teátrálisan zokog. Bár ott van a lánya, mégis azt mondja „nem maradt már senkim”. Folyamatosan változtatja álláspontját, érzelmileg instabil, alakoskodik, emellett zsugori is, hiszen sajnálja a támogatást megszorult lányától. Mintha tényleg csak az lenne egyetlen célja, hogy folyamatosan hibáztassa a többi embert. Viselkedése kiváló ellensúly Tajima nagylelkűsége és jósága mellé, vagy Tamiko kitartásához.

A férfi szereplőket megvizsgálva láthatjuk, hogy Tajima teljes odaadással áll ki új felesége mellett, láthatóan a kezdetektől szereti, hiszen eleve szerelemből kéri meg a kezét az édesanyjától. Kisegíti Toshio műtétjénél is, de Tamiko számára mégis teher a férfi. Nem kedveli őt, szeretkezni pedig kifejezetten nem szeretne vele, mindez csak egyike a háztartásbeli élet terheinek. Azonban lassan megváltozik a viszonyuk. A fordulópont akkor következik be, amikor kiderül, hogy a gyermeket nem sikerült megmenteni a műtéttel. Tajima nem haragszik meg feleségére, nem is hagyja cserben, sőt azt mondja, a pénz nem számít, hiszen mindketten egészséges felnőttek, akik képesek újra megkeresni az elköltött összeget. Folyamatosan biztos pontként áll a nő mellett, új dolgokra motiválja, például megtanítja autót vezetni. Szilárd elköteleződése végül a nőt is érzelmi kifejezésre sarkallja. Mikor édesanyja arról kérdezőgeti, mikor hagyja el a férfit (most, hogy többé nincs rá szüksége anyagilag, hiszen a fia halott), a nő megmondja: nem hagyja el a férfit és továbbra is vele fog élni. Gyereket szül neki, aminek gondolata boldoggá és teljessé teszi őt.

Az egyik kulcsszó, mely Tamiko kezdeti sztoikus viselkedését magyarázza, egy japán kifejezés, a *gaman*.³⁷ A buddhista eredetű szó lényege, hogy az egyén méltósággal és türelemmel viseli sorsát, akár az elviselhetetlennek tűnő megpróbáltatásokat is. Az anyák rendíthetetlen erővel küzdenek gyermekeikért, ugyanezt láthatjuk kibontakozni Tamiko esetében is. Ahogyan két-ségbeesetten igyekszik a kórházba kisfiával, akinek állapota hirtelen romlott meg. Ez az a töréspont, ahol elájul, hiszen lehetetlen elviselni mindezt a nagy

³⁷ 我慢, HIDASI, 69.

mennyiségű aggodalmat és stresszt. A fia meg fog halni, de ő maga is csak egy egyszerű ember.

Ez az a Shindō film, amelynél kiemelném, hogy férfi karakterei ugyanúgy kiemelkedő akaratú szereplők: mindig tettekre készek, hogy szeretteikért minden követ megmozgassanak. Igaz ugyan, hogy a férfiak az aktív, cselekvő erők, de a gyújtópontban mégis Tamiko áll, mint hajtóerő. Tajima együtt szenved mostohafiával és új feleségével, szeretete irántuk arra ösztönzi, hogy sorsközösséget vállaljon velük. Haru, bár nem találja helyét a világban, viszont egyetlen célja, hogy nővéréről gondoskodhasson és ezért bármire képes.

Az *Anyában* végigkövethetjük egy édesanya színeváltozását: ahogyan a hirosimai Atombomba-dóm állva maradt a kegyetlen pusztítással szemben, úgy marad meg Tamiko is az élet kihívásai ellenében. Ahogyan a japán nép képes a megújulásra és a múltból erőt merítve új utakon járni, úgy képes a főszereplő is újjászületni. Gyermek elvesztése az atombomba ártatlan áldozatainak szimbóluma lehet, akik nem tehettek semmit a bekövetkező végzet ellen. Viszont azok, akik megmaradtak mégis tehetnek valamit: élhetnek. Tamikóban is feléled a remény, bár gyásza igen mély, az elkeseredést maga mögött hagyva a jövőbe tekint és lelkiekben is megújul. Megállapodik Tajima mellett és idővel talán a boldogságot és a szeretetet is képes lesz elfogadni.

3.3 Onibaba (1964)

A történet pontos ideje ismeretlen, valahol a középkori Japán háborús éveiben járunk. Mocsaras vidéken játszódik a film, a magas nád közé tévedt szamurájokra komoly fenyegetés vár: anyós (Otowa Nobuko) és menyje (Yoshimura Jitsuko) megöli, majd kifosztja ezeket a férfiakat, hogy értékeiket élelemre cseréljék. Egy napon egy régi ismerős bukkan fel, Hachi, aki beszámol az asszony fiának, Kichinek a haláláról. Az immár özvegy fiatalasszony hamarosan kapcsolatba kezd Hachival, ami köré az anyós féltékenysége von baljós árnyakat.

A film egyik szembetűnő sajátossága, hogy a női karaktereknek nincsenek nevei, ahogyan az őket körülvevő világban sem volt. Férfiak uralta, háborús világ ez, ahol egyszerű ösztönök vezérlik az embert, s ezek a nők már-már állati módon vadásznak a mindennapi betevőre. Más körülmények között az ilyen viselkedést elítélné a civilizált társadalom, de az anarchia uralta életben a gyilkosság válik egyetlen túlélési lehetőséggé.

A túlélés és a szexualitás az *Onibaba* építőkövei, két, egymáshoz szervesen kötődő motívum Shindō filmművészetében. Ebben a szélsőséges élethelyzetben a fiatalasszony társra lel, és a mindennapi feszültségből az intimitás megélése útján szabadul ki. Az élete tartalommal telik meg a háborús vidék peremén, de így háború dúl a két nő között is. Az idős asszonyban fellobbanó

féltékenység kibontakozását túlpontossággal vitte vászonra a filmrendező.

Otowa egy fásult, gyanakvó, önös érdekektől vezérelt nőt játszik. Nem bízik senkiben, egyedül talán a menyében, de Hachival való kapcsolatát hátra szúrászként éli meg. Különös viselkedését eleinte Kichi elvesztésének tekintetjük. Bár gyászolja fiát, az irigység az, ami menyé ellen fordítja: nem azért gyűlöli meg a nőt, mert az nem gyászol, hanem azért, mert a nő helyében akar lenni. Így irigysége és hiúsága jóval erősebb, mint a köztük lévő kötelék. Nem nevezhető ez családnak, szeretetnek pedig semmiképp. Szövetségük pusztán az öncélú túlélés érdekében maradhatott fenn. Egy feudális szokásokból született kapcsolat áll közöttük, mely Hachi felbukkanásával bomlani kezd. Az idős asszony is vágyik a szabadságra, ugyanúgy megvan benne az élni akarás. Vágyik arra, hogy kilépjen egysíkú kereteiből és újra „normális” életet élhessen.

Az anyós irigy, mert nem fiatal már, szépsége is múlóban, kiváltképp ebben az elállatiasodott élethelyzetben. Ezt tetézi, hogy a férfiban láthatóan fel sem merült, hogy az asszonyra lehetséges partnerként tekintsen. Egyértelműen hiányzik a vonzalom. Mindezen érzések mögött bújik meg alattomosan a félelem: nem csak magára marad, de magányos és boldogtalan lesz ebben a kiutak nélküli nádasban.

Yoshimura karaktere egy életrevaló nő, aki anyósa irányítása alatt él. Hachi megjelenésével azonban az erőviszonyok felborulnak és a fiatalasszony lázadni kezd. Éjszakánként titokban kiszökik a házból és a férfihoz fut, hogy együtt lehessenek. Talán pont az érzelemmentes életmód következménye, hogy olyan szenvedélyesen esnek minden alkalommal egymásnak. Szexualitása a háború árnyékában bontakozik ki, ezzel együtt ő maga is kivirágzik. Így már nem csak az evés és az alvás, mint alapvető életfeltétel teszi ki az életét, hanem a fizikai vágyait is megéli. Mivel a gyilkolás a mindennapjaik részévé vált, hirtelen felüldítő, hogy a romlás mellett a teremtés is megjelenik az életében. Egy nőben ott a teremtő erő, az új élet. A remény megalkotása csúcsosodik ki a kapcsolatukban, ami nem feltétlenül egy közös gyermekben jelenik meg, sokkal inkább, abban, hogy ők maguk lélekben újulnak meg. Kapcsolatuk mégis ösztöni szinten marad, valódi érzelmi kapcsolódásra nem következtethetünk.

Az összefogás és az emberi értékek hiányának (az élet tisztelete helyett vérbosszú és túlélési ösztönök) következménye, hogy az öregasszony balsorsa jut. Bár a lezárás nyitva hagyja a történet befejezését, következtetéseket így is levonhatunk. Véleményem szerint az idős asszony természetéből és korából adódóan már nem képes a változásra és beleesik a gödörbe. Ha mégsem hal meg, sebhelyét méltósággal viseli és a nádas rémlényeként él tovább, küzdve mindennap az életéért.

Megállapíthatjuk, hogy az *Onibaba* a nők által uralt hátország világát mutatja be, ahol a harcos férfiak kiszolgáltatottak az élet-halál harcot vívó,

bosszúszomjas nőknek. A bosszú itt már-már csak ürügy, hiszen hiába oltanak ki életeket: halottaik nem térnek vissza a sírból. Ezek a magas rangú samurájok pedig mind az elnyomott nők áldozataivá válnak és egyszerű tömegsírban, egy gödörben végzik. Áldozati státuszuk támadásra kényszeríti őket, így agresszorokká válnak, ahelyett, hogy a háború mártírjaiként halnának meg.

Ebben a kifordult világban kiéleződő konfliktus híven tükrözi Shindō finom ábrázolásmódját, melyhez előszeretettel használt eszköze a táj. Nappal a nád sötétsége és az ég világossága alkot erős kontrasztot, mely meglátásom szerint a lélek mélyén megbúvó elfojtott feszültséget hivatott kifejezni, és mindazon érzelmeket, melyeket az éberem töltött órákban a szereplők elrejtenek egymás elől. Éjjel mindezek tükörképét láthatjuk, a világ kifordul önmagából: a nádas világos színpadán kiteljesedik minden elnyomott érzelem és konfliktus. A kétszemélyes háború egy történet szerelemről és vágyakról történelmi idősíkra helyezve. A nők elfojtott szexualitása kivetíthető a társadalom elfojtott szexualitására, mely teremtő erő helyett pusztítóvá, öncélúvá és a gyilkossággal értelmetlenné válik. A nádas állandósága így nem csak az élet körforgásának és a konfliktusoknak, de a társadalmi anarchiának is allegóriájává válik.

3.4 Fémkorona – a megcsalt feleség démona

3.4.1. *Kanawa* (1972) – a film

A feleség (Otowa Nobuko) féltékeny, mert férje (Kanze Hideo) elhagyta egy másik nőért (Meg Flower). Az asszony ezért egy szentélyhez siet, az istenekhez imádkozik, hogy erőt kölcsönözzenek neki bosszúja beteljesítéséért. A fiatal nő lakásán így folyamatosan cseng a telefon, de soha senki nem szól bele. A szüntelen csengés elől menekülve egy vidéki hotelben szállnak meg, de a démoni asszonytól sehol nem lelhetnek menedékre. Itt csúcsosodik ki a történet, már-már sikerül örületbe kergetnie áldozatait, amikor hirtelen elhagyja természetfeletti ereje. Ugyanakkor, ami késik, nem múlik: „*Kivárok egy kedvező alkalomig*”³⁸ – olvassuk a feliratot.

A film két világszinten játszódik: egyrészt láthatjuk a valós világ eseményeit, melybe a transzcendens világ képei vegyülnek, ahogyan ez egy nő darabra is jellemző (A *nō színházról* részben erről bővebben szó esik). A jelen és látomás párhuzamába szövődnek bele az eredeti nő előadás képsorai, mely megteremti a film sajátos atmoszféráját. Vajon miért volt szükség egy ilyen ősi történet már-már pornográf újragondolására?

³⁸ 時節を待つべしや (saját fordítás)

3.4.2. A nō színházról

Mivel a *Kanawa* c. film egy nō darab alapján készült, illetve a bevágott jelenetek által szervesen kötődik a nō színházhoz, szükségszerűvé válik, hogy jobban megismerjük ezt a színháztípust.

A nō mondhatni a japán opera,³⁹ ahol a szereplők éneklés helyett kántálnak. Kialakulását Kanami és Zeami (apa és fia) munkásságához kötik. Előbbi a 14. század végén, utóbbi a 15. század elején tevékenykedett.⁴⁰ Mivel főként Zeami munkái maradtak fenn, így tekinthetjük őt a nō ősatyjának.⁴¹ Feltehetőleg ekkoriban a nō, mint kifejezés, önmagában még nem volt használatos. A műfaj elődje nem más, mint a *sarugaku-nō* (*sangaku*, *sarugaku*) és a *dengaku-nō* (*dengaku*), míg a nōt egy zenés-táncos színháztípusra alkalmazták. A sarugakut szentélyeknél játszották különböző ünnepségeken, míg a dengaku tulajdonképpen az aratási rítusokból kialakult, vidéki, népi színház volt.⁴² E két műfaj a köznép körében vált népszerűvé, majd szorította ki lassan az arisztokrata réteg által preferált *bugakut*.⁴³ Az Edo-korban a bakufu a különböző szertartások és rendezvények hivatalos színháteként avanszálta a nōt, így ebben az időszakban rögzültek a műfaj jellegzetességei.⁴⁴

A nō egyik sajátossága, hogy két világszinten játszódik: a *mugen-nō* (káprázat nō) és a *genzai-nō* (jelen idejű nō) egymásra folyamatosan hat, a két szint szorosán összefonódik.⁴⁵ A valós történet tehát a genzai-nō szintjén történik, minden más csupán látomás, a természetfeletti része. A nō darabok főszereplője a *shite*, akit sokszor egy kísérő, a *shite-tsure* (shite-kísérő) követ. A *waki* a shitével ellentétben álló ember, rendszerint a földi világhoz tartozó személy, akit a *waki-tsure* (waki-kísérő) követ.⁴⁶ A waki a jelen idejű események részese, akinek a shite (gyakran szintén földi ember) keresztezi az útját. Sűrűn előfordul, hogy a shite a káprázat-nōban transzcendens lényvé alakul, például démonná, vagy meghal és szellemként tér vissza.⁴⁷ A nō színészek kizárólag férfiak lehetnek, így természetesen a női szereplőket is ők játsszák.

A Tokugawa-korban egy nō előadást jellemzően öt egységre bontottak: isten, harcos, asszony (parókás darab), őrült és démon típusú játékokra.⁴⁸ Voltaképp ez alapján kategorizáljuk a nō-darabokat. A nōban az idő és a tér rendkívül rugalmas, eszköztára és díszlete minimalista. A japánokra olyannyira

³⁹ KOKOBU, 25.

⁴⁰ UÓ. 33.

⁴¹ SZÉKELY, 81.

⁴² ISHII, 44-45.

⁴³ KOKOBU, 33.

⁴⁴ UÓ. 34.

⁴⁵ DURÓ, 16.

⁴⁶ UÓ. 13-14.

⁴⁷ UÓ. 16.

⁴⁸ Uo.

jellemző sejtetés a cél, így egy nyugati néző számára akár unalmas is lehet a darabok kifinomult vizuális megjelenítése és stilizáltsága.⁴⁹ *A jel fontosabb, mint az üzenet*, állítja Jan Kott.⁵⁰ Az előadás végtelenül szertartásos, a kimért mozdulatok kötöttek, a zenei aláfestés ritmikus és narratív, az ének recitatív.⁵¹

A nő maszkos dráma, bár tulajdonképpen csak a főszereplő visel álarcot, melyet *omoté*nek (arcok) neveznek. Az *omoték* besorolása igen összetett, Kokobu a következő nagy csoportokat nevezi meg: öregember, öregasszony, nő, férfi, vak, istenség (shintō vagy buddhista) és démon. A maszk jelentősége azonban jócskán túlmutat egy adott szerepkörön: a ráeső fény és árny játéka, minden apró mozzanata megkülönböztető erővel és tartalommal bír.⁵²

3.4.3. *Kanawa* – a nő darab

Az eredeti mű ismerete elengedhetetlen a filmváltozat megértéséhez. A szövegkönyv ingyenesen elérhető olvasható és nyomtatható változatban a the-noh.com oldalán japánul és angol fordításban. Így ezt a verziót veszem alapul.

Az előadás első felében egy szerzetes álmod lát, mely szerint az ökör órájában egy asszony érkezik a Kibune szentélyhez. A shite meg is érkezik az adott időben, a pap pedig közli vele az isteni kinyilatkoztatást: ha vörös kimonót ölt, arcát vörös púderrel vonja be és a fejére háromágú vaskoronát helyez, akkor a szívében lakozó haraggal elégtételt vehet volt férje hűtlensége okán. A jóslat hallatán a nő fokozatosan átváltozik, démonná válik és mennydörgések kíséretében bosszút esküszik. Ez alapján láthatjuk, hogy a *Kanawa* az örült típusú nók közé tartozik.

Az előadás második felében megtudjuk, hogy a volt férj rémálmoktól szenved, s kora leghatalmasabb mágikus erővel rendelkező mesteréhez, Abe no Seimeihez fordul segítségért. Itt megtudja, hogy ő és új felesége az éj folyamán meg fognak halni, de egy rituálé keretében még megmenthető az életük. Bábuakat készít, melyek a volt feleséget és az új párt reprezentálják, majd mikor megjelenik a démonasszony, kiűzi őt. Az asszony ennek ellenére sikeresen megveri a bábuakat és mialatt eltűnik, még egyszer megígéri, hogy visszatér megvalósítani megtorlását.

3.4.4. Összevetés

A filmben nincsenek nevek, a szereplők lényegében archetípusok és egyszerű érzelmek irányítják őket: az asszonyt a bosszú, a férfit a félelem. Megtudjuk,

⁴⁹ KOKOBU, 89.

⁵⁰ KOTT, 31.

⁵¹ DURÓ, 13.

⁵² KOKOBU, 28.

hogy férj és feleség kapcsolata szerelemből kötöttség, ám 15 évnyi házasság után megcsalásba fulladt. A névtelenség hozzájárul a történet állandóságához és egyetemességéhez, hiszen bármelyik korban, bárkivel megeshetnek ezek az események. A korosodó férfinél kapuzárás pánik lép fel és egy fiatalabb nőt választ, akivel kiélheti ösztönös vágyait, de idővel a kapcsolatuk elmélyül és közli a nővel, hogy szándékai komolyak. Éppen ezért lép fel felesége ellen és fordul egy mágushoz segítségért, hogy kiderítse, milyen átok jár a nyomukban. Láthatóan a másik nő nem hisz a kuruzslásban, valódi tetteket, férfias kiállást várna el az embertől, akin egyre inkább eluralkodik a pánik. Valamilyen transzcendens megoldástól várja a feloldozást, mintsem, hogy vállalja a tetteivel járó következményeket és a sarkára álljon. Ezáltal még több időt és lehetőséget ad az asszonynak, hogy az örületbe kergethesse őket.

Jóllehet a feleséget megcsalták és elhagyták, mégsem hajlandó elválni a férjétől, a rendőrségen folytatott diskurzus pedig külön felhívja a figyelmünket a válások növekvő számára, valamint az értékek változására Japánban. Érdekes korszakot kapunk így, hiszen a *Kanawa* esete egyáltalán nem egyedülálló a szigetországban. Az *Aisai Monogatari*nál már tárgyalt szerelmi házasság a második világháború után vált egyre népszerűbbé, és ezzel párhuzamosan növekedett a válások száma is a nyugathoz felzárkózó Japánban, igaz a fejlett országokhoz képest a válások aránya még mindig igen alacsony.⁵³ Ennek több indoka is lehet, egyrészt a legtöbb nő anyagilag függ a párjától és nem rendelkeznek kedvező munkavállalási viszonyokkal, kiváltképp, ha gyermekeiket is egyedül kénytelenek nevelni, mint az *Anyu* esetében.⁵⁴ Másrészt nagy súllyal bír ebben a kérdéskörben a társadalmi stigmatizáció, melyet a *koseki*⁵⁵ rendszere csak még inkább megszilárdít.⁵⁶

A férfi a válás mellett erősködik, az asszony rendületlenül, konokon hajtogatja, mennyire szereti még mindig őt és nem ír alá semmiféle papírt. A feszült hangulatot itt a humor oldja fel, már-már nevetséges az egész jelenet, ahogyan a férj kétségbeesetten iszkol a nő elől, aki mégsem tágít mellőle. Érezhetjük kapcsolatuk egyenlőtlenségét, hiszen a nő ostromló ereje még mindig befolyásolja a férfit, aki menekülésre és izolációra kényszerül.

A férfi rendőrségnél tett látogatását komikus töréspontként definiálom, itt derül ki, hogy a mellékszereplők összejátszanak a feleséggel – szó szerint, hiszen láthatjuk, ahogyan a rendőr és Otowa baseball labdát passzolnak egymásnak. Egy 3 méter hosszú panaszlevél került a hatóság kezébe, megcáfolva a férj úriember mivoltát, melyet pedig olyannyira igyekszik bizonyítani a külvilág felé. Ez jelenet valóban a film közepén található, választóvonal a történéseknél: a színdarab második felvonása következik.

⁵³ SUGIMOTO, 167.

⁵⁴ *Uo*.

⁵⁵ *Uó*.163. *koseki*: önkormányzatoknál vezetett családi nyilvántartás, melyben minden fontos életeseményt rögzítenek (pl. születés, házasság, válás)

⁵⁶ *Uó*. 168.

A hotel dolgozói szintúgy a nő bábjai és egészen úgy is viselkednek, mint a madzagokkal irányított bábuk. Meg és Kanze nem menekülhetnek a bosszú elől, de hiába sejtik, hogy a hívások az épületen belülről érkeznek, az ott dolgozók folyamatosan biztosítják őket arról, hogy ők az egyedüli vendégek. A személyzet fehérre mázolt arca és kíséreties mosolya hozzájárul a rémálomszerű jelenetek megteremtéséhez, a bosszú beteljesedni látszik, a feleség szellemalakja mindenhol felbukkan. Ám, ahogyan a színdarabban is, a démonúzás átmeneti sikerrel jár: a napkeltével a végtelennek tűnő, lidércnyomásos éj is véget ér. Meglehet, a köd eloszlik, ami késik, nem múlik. A bejezés nyitott, a lezárást a néző fantáziájára bízva, vajon sikerül-e beteljesíteni a bosszút? Van értelme egyáltalán, ha mindhárman csak pórul járnak a végére?

3.4.5. Összegzés

A *Kanawában* Shindō több fontos, aktuális társadalmi kérdéssel foglalkozik, melyeket ismét az egyén szexualitására és párkapcsolataira vezet vissza, akárcsak az *Onibaba* esetében. Emellett több párhuzam is vonható a két film között. Otowa mindkét esetben a féltékenység miatt eszét vesztett asszonyt játssza, akinek arcára démoni maszk szorul. Mindkét nő saját akaratából vállalja a metamorfózist és válik áldozatból agresszorrá, mely egy erőteljes válaszreakció az őket ért sérelmekre és kényszerű (társadalmi) helyzetükre. Az *Onibabában* a nő arcára nem is akármilyen álarc kerül: a *hannya* (平型般若, hiragata-hannya). Ennek eredete a Kamakura-korra⁵⁷ vezethető vissza, a kifejezés pedig buddhista eredetű, a valós világ természetébe való betekintést jelenti.⁵⁸ Gyakorlatilag tükörként funkcionál a nézők felé: ilyen az emberi természet és erre képes a bosszúvágy nem csak az egyén életében, de a társadalom egészében is komoly konfliktusok forrása.

A férfi puhány, gyenge, életerejét a szexualitás útján próbálja meg viszszyerni. A rendőrrel folytatott beszélgetés pedig ráerősít az értékek eltolódására: míg a biztos úr kiáll a hagyományos értékek mellett, azaz az elköteleződés egy életre szól és nem méltó elhagyni egy házasságot, addig a férfi csak a saját igazát hajtogatja. Shindō a megcsalást az emberi értékek hiányaként tünteti fel, mely egyben feljogosítja az asszonyt a bosszúra, hiszen az istenek is kiálltak mellette és célja érdekében természetfeletti hatalommal ruházzák fel.

A feleség metamorfózisa kerül a fókuszba, hiszen még egy nagyhatalmú mágus is csak ideiglenesen tudja megfékezni a haragvó démont. Egy egyszerű, hétköznapi nőt saját indulatai lenyűgöző hatalomhoz juttatják. Hogyan is lehetséges ez? Benke Attila tanulmányában foglalkozik az *egyéni girikkel*,

⁵⁷ A Kamakura-kor 1185-1333-ig tartott.

⁵⁸ elérés: the-noh.com (letöltés: 2023.06.26.)

melyek közé a vérbosszú is tartozik.⁵⁹ A nō darab egy olyan korban játszódik, amikor a sérelmek megtorlása nem csak az ember joga, de kötelessége is volt. Shakespeare *Hamlet*-je szintén dilemma elé kerül: végezz-e édesapja gyilkosával, vagy az élet nagyobb értékkel bír, mint az öncélú bosszú? De, míg Hamlet szenvedő áldozat, aki végül a saját életével fizet erkölcsi feladásáért, addig Shindō démona a féktelen harag ikonjává válik. Meglehető, a bosszú csak részleges sikerrel jár, mégsem kapunk egyértelmű lezárást: Shindō sejtelmes, hátborzongató befejezést ad, a filmnéző az elnyújtott képsoron szembe néz a *namanari*⁶⁰ maszkot viselő nō színésszel.

A démonasszony és Onibaba is névtelenségbe burkolózik, saját koruk áldozataivá, majd helyzetükből kitörni vágyó rémekké válnak, hogy a harag és a féltékenység halhatatlan archetípusaiként ma is emlékeztessenek minket emberi mivoltunkra.

3.5 Az ének (*Sanka* 1972)

Tanizaki Junichirō regényadaptációja⁶¹ gyönyörű himnusz egy kíméletlen mesterről és odaadó tanítványáról, zenéről, tiltott és eltitkolt szerelemről, egy leűnt világról. A történet nagyjából a 19. század közepén játszódik, egy olyan zárt világban, amit ma már nem is tudunk elképzelni. Shunkin a vak koto⁶² és shamisen⁶³ művész egy rendkívül rátarti és büszke, fiatal nő. Szolgája Sasuke, egy végtelenül jólelkű férfi, aki istennőként tiszteli mesterét. A film narrátora nem más, mint a már idős Teru (Otowa Nobuko), aki az egyik legrégebben a családnál dolgozó cseléd volt. Maga Shindō Kaneto alakítja a riportert, aki igyekszik feltárni a művésznő igaz történetét. Előkerül egy életrajz, amit Sasuke írt harmadik személyben, de elfogultsága okán nem hiteles történetmesélő. A könyvecskével és némi vesztegetéssel sikerül rávenni a kotnyeles cselédet, hogy elmondja a valós eseményeket.

Shunkin kiemelkedő tehetség volt fiatalkorától. Tehetős családja miatt a kezdetektől kivételezett helyzetben volt, amire rásegített a zenei táalentuma miatti megkülönböztetés. Féltő gonddal, hagyományos úrilánynak nevelték, akinek bőre szinte már betegesen hófehér. Soha nem végzett fizikai munkát, életét a művészetnek szentelte. Így teljes mértékben érthető a nő kiállhatatlan természete, hiszen nem csak elkényeztették, de soha senki sem próbált meg neki ellenszegülni.

⁵⁹ BENKE, 121.

⁶⁰ Namanari (生成) maszk: „Ez a maszk egy élő nő szellemét ábrázolja, aki tele van haraggal és bosszúsággal, miután férje elhagyta. Művészien, gazdagon ábrázolja az érzelmektől túlcsonduló nő állapotát.” elérés: the-noh.com (saját fordítás, letöltés:2023.06.26.)

⁶¹ Tanizaki Junichirō: 春琴抄 (Shunkin története, 1933)

⁶² koto: japán pengetős hangszer, japán citera

⁶³ shamisen: három húrú japán lant

Sasuke egyszerű származású fiú, feltehetőleg ez is egy oka lehet a Shunkin iránti mélységes csodálatának. Számára egy ilyen előkelő, szépségesen elegáns lány társasága olyan, mintha egy királynőt, vagy még inkább, egy istennőt szolgálna. Utóbbi kifejezés azért is pontosabb, hiszen gyakorlatilag vallásos áhítattal figyeli és követi őt. Ugyanakkor Shunkin nagyon is közülnk való földi halandó. Shindō külön gonddal emeli ki emberi részeit: a férfi feladata elkísérni a toalettre és gondoskodni arról, hogy a nő egy pillanatra se piszkítsa be kezeit.

Nem csak fizikai értelemben, a szükségletek szintjén mutatkozik meg halandósága. A művésznő személyisége éppúgy emberi mivoltáról tanúskodik, ha keresztyén perspektívából szemléljük meg. Lobbanékonyasága, macacssága, önzősége mind bizonyítékként szolgál. Ellenben, ahány nép, annyi istenség. A görögök istenei (és sok más kultúráéi is) antropomorfak. Ebből a szemszögből Shunkin szélsőséges tulajdonságai roppant mód illenek egy magát természetfeletti lénynek gondoló személyhez, avagy egy rosszindulatú *kami*hoz.⁶⁴

Másik női szereplőnk a már jól ismert Otowa, azaz itt Teru, a cseléd. Személyes véleményem szerint a színésznőhöz kifejezetten illenek a fortélyos női szerepek. Mindig tisztelettudó a feljebbvalóival szemben, csendes, amikor szükség van rá. Mindemellett kíváncsi, valahogy folyamatosan úgy intézi ügyeit, hogy a legjobbkor a legjobb helyen lehessen és kihallgasson fontos párbeszédet. Sok Shindō karakterrel ellentétben nem fojtja el szexualitását, hanem megéli, sőt több vasat is tart a tűzben. Voltaképpen a tökéletes szolgálólány, hiszen megmarad a háttérben, mégis mindig kéznél van, ha szükség van rá.

Az *Ének* ismét egy művészi pontossággal megalkotott film. Ahogy telik az idő, értjük meg, hogy Sasuke elkötelezettsége nem ismer határokat. Eljut arra a pontra, ahol már kétségbe esik, ha Shunkin megtagadja szolgálatait és nem engedi valamiben segíteni neki. Amikor kiderül, hogy a férfi titokban shamisenen tanul, a nő kiáll mellette és a család jóváhagyásával tanítványává fogadja. Azt gondolhatnánk, ebben végre megmutatkozik jóakarata, azonban hamar rádöbbenünk: az egész eset célja csupán az volt, hogy Sasukét még inkább magához láncolja. Így, hogy a tanítványává lett, a férfi egy nő által teljes mértékben alávetett pozícióba került, minden idejét és tettét birtokolja. Shunkin ebben a helyzetben kiélheti irányítási vágyát, megmutathatja dominanciáját, ami öncélú individualizmusából fakad.

Ezt a tanítvány-mester viszonyt színesíti kapcsolatuk szexuális vonulata. Kiderül a nőről, hogy gyermeket vár, s bár titkolja az apa kilétét, a tényállás egyértelmű. Később láthatjuk őket szeretkezni, amit egy meglepő fordulatként definiálnék Shindō művészetében. A rendező filmjeiben megjelenő szexualitás túlnyomó részt nyers és ösztönös, valahogy hiányzik belőle az érzékiség

⁶⁴ 神像, természetfeletti lény

és az intimitás. A *Sanka* esetében viszont bensőséges pillanatoknak lehetünk tanúi, ami erős kontraszt nem csak a két szereplő kapcsolatának milyenségét tekintve, de a teljes Shindō életművet figyelembe véve. A magyarázatot abban találtam meg, hogy bár kötődésük többnyire formális, mivel mindketten vakok és művészek, a lelkük is kapcsolódni tud. Shindō más szereplőivel elmentésben ők nem egyszerű emberek.

Shunkin és Sasuke kapcsolata groteszk, mégis a maga nemében gyönyörű, mégsem haladhatunk el a legmegbotránkoztatóbb fordulat felett, ami viszonyukban gyökeres változást hozott. A nőt egy éjszaka forró vízzel önti le egy betörő, így mesés szép arca egy életre elcsúful. Ettől a naptól kezdve kendőbe burkolózik, és nem mutatkozik többé emberek előtt. Mi több, még Sasuke előtt is szégyelli sebhelyét. Ez a viselkedése vezeti el a férfit iszonyatos tettéhez: kiszúrja saját szemét. Vakmerő cselekedetével viszont eléri, hogy a nő ismét visszafogadja kegyeibe, sőt kötelékük ettől a pillanattól fogva egyre kiegyensúlyozottabbá válik. Bár a tanár-diák felállás nem szűnik meg közöttük, közösen viselt sorsuk összeköti őket. Így, hogy a férfi is elveszítette szemvilágát, végre egyenrangú társakká válhatnak. Azt mondanám, alapjában véve a férfi mindig is vak volt Shunkin rosszindulatára, sorsa pedig elkerülhetetlen, sőt szükséges volt az egyensúly kialakulása érdekében.

3.6 Utolsó film – *Képeslap a múltból (Ichimai no hagaki, 2010)*

Shindō utolsó filmje egy újabb önéletrajzi ihletésű alkotás, mellyel keretbe foglalja saját munkásságát. A második világháborút, valamint az azt követő időszakot megörökítő *Képeslap* az egyszerű emberek életéből merít és hozza el számunkra, a 21. századba a rendező örökérvényű tanításait.

A kezdő képsorokban Morikawa megmutatja Keitának a feleségétől kapott képeslapot, melyben a nő kifejezi, mennyire hiányzik neki a férje. Mindketten egyszerű katonák, így a halál bármikor utolérheti őket. Megígérteti hát barátjával, hogy ha elesne a harcokban, keresse fel a feleségét. Ez idő alatt Tomoko szülőkkel és sógorával él és háziasszonyként gondoskodik a családról. Férje halálával a család ráveszi, hogy teljesítse asszonyi kötelességeit és házasodjon újra Morikawa öccsével, tehát szüljön egy utódot, aki tovább viszi a család nevét. Ám a második frigy nem hosszú életű: a férfi megkapja a behívóját és szintén elesik a háborúban. Az apóst hamarosan szívroham viszi el, míg az anyós önkéntesleg végez magával, így a kétszeresen özvegy asszony magára marad, míg egy napon fel nem bukkan Keita, aki felforgatja monoton és magányos életét.

Keita Shindō alteregója: egyedül a szerencsén múlt, hogy túlélte a háborút. Egy sorshúzással dőlt el 100 katona sorsa, így, míg egyesek a frontvonalra kerültek, Shindōt a Takarazuka színház rendfenntartásához rendelték.⁶⁵

⁶⁵ FARKAS, 2012, 48.

Csupán ennek a szerencsés véletlennek köszönheti életét. Valószínű, hogy lelkiismerete is szerepet játszott abban, hogy visszaforduljon ehhez az időszakhoz és feldolgozza saját tapasztalatait, a túlélők büntudatát és az újrakezdést megelőző szenvedést.

Tomoko szerelemből házasodott és minden jel arra utal, hogy boldogan élték le az együtt töltött 16 évet, az érzelmeik egymás iránt nem csökkentek. Ez ismét egy reflexió Shindō első feleségével való kapcsolatára, igaz számukra csak négy év jutott, de a frigyből szintúgy nem született utód, mint a filmbeli pár esetében is.⁶⁶ Így Tomoko első házassága tekinthető egy utalásnak a *Rekviem egy feleségért* című alkotásra. A második házasság kényszerűségből születik, melyre szintén akad példa Shindō életművében, a már fentebb tárgyalt *Anyában*. Közjátéknak tekinthető Keita és Kichigoro tusakodása, melynek kiváltó oka maga az asszony volt, hiszen Kichigoro feltett szándéka elvenni őt és férfiúi büszkeségét sértette a nő kegyeibe furakodó jövevény. A férfias versengést Tomoko elégedetten szemléli a háttérből, majd a hátán viszi be a házba sérült, de győztes Keitát. A nő vonzalma innentől egyértelművé válik, bár a gyász, a régi beidegződések és a makacsság még beárnyékolja jövőbeni kapcsolatukat.

Az újrakezdéshez először fel kell égetni mindent maguk mögött, nem lehet a múlt romjain ücsörögni örökké. A *Képeslap* Shindō gyönyörű ars poetica az élet folytonosságáról, a munka és a kitartás értékéről, szerelemről és szeretetről. A ház leégése katartikus élmény, Tomoko élete ismét egyensúlyba kerül, már nem csak csendben tűri balsorát, hanem magához veszi az irányítást és saját világának Évajaként teremtő, eszményi nőalakká változik. Továbbá nem csak egy követendő példakép ő: Tomoko Japán allegóriája, az atombomba-katasztrófa és az elvesztett világháború utáni nemzet szimbóluma.

IV. Konklúzió

Shindō Kaneto egy kétségkívül termékeny forgatókönyvíró és rendező volt, hosszú élete alatt számtalanszor ragadta meg a lehetőséget, hogy maradandót és korszerűt alkosson. Az emlékezés bár központi téma, a nosztalgia helyett a hangsúly sokkal inkább a tanulásra helyeződik, a jel és a mondanivaló mérvadó. Szakdolgozatomban életműve esszenciáját ragadtam meg, az élni akarás és az élni tanítás mindent átható motívumait, melyek origója a rendező értelmezésében a szexualitásban ragadható meg. A Feleségképek pontban tárgyalt filmeket összegezve tehát megállapíthatjuk, hogy első hipotézisem igaznak bizonyult: A szexualitás és libidó meghatározza Shindō Kaneto filmjeinek konfliktusát és atmoszféráját.

A rendező művészetének centrumában meghatározó női individuumok

⁶⁶ KŌYAMA, 26.

állnak, akiket két csoportra osztok: *embereszmény* és *femme fatale*. Előbbi csoportba tartozik Takako, Tamiko és Tomoko, akikről elmondható, hogy eleget tesznek asszonyi kötelességeiknek és a konvencionális japán rendszerben is megállják a helyüket. Az ideális nőalakot a következő konfuciánus eredetű, gyakran idézett mondás foglalja össze a legjobban: *jó feleség és bölcs anya*.⁶⁷ Láthatjuk, ahogyan Takako a férje legfőbb támaszává és motivációs erejévé válik. Tamikor bármire képes gyermeke életéért, belső vívódásai csak még inkább kiemelik odaadását és kötelességtudatát, hiszen harmadik házasságában is törekszik arra, hogy férjéről gondoskodjon. Tomoko mindvégig példaértékű háziasszony, aki szenvedései közepette sem adja fel életét és kitartása végül megtérül, hiszen ő maga válik ethosszá, kicsiny világának újjászülető és teremtő istennőjévé, az új Évává.

A *femme fatale* sorból némileg kilóg Shunkin karaktere, akit szánt szándékkal választottam szakdolgozatomba. Míg az Otowa által alakított két boszszúszomjas démon több hasonlóságot is mutat, addig a vak művésznő csak egy egyszerű, maliciózus ember. Egyrészt Otowa karakterei csak a természetfeletti világszinten változnak át, másrészt mindhárom nő a végzet asszonyaként jellemezhető. Mindhárman sebhelyet viselnek töretlen (igaz, a *Kanawa* réme nem rendelkezik látható sérüléssel, de egyértelműen összetört a szíve, és az autója is), sikerük sem töretlen, de egyikük sem adja fel. Shunkin mindvégig ugyanaz az egocentrikus személy marad, átváltozása sem feltűnő: miután megtörténik a baleset, végleg elfordul a világtól és a művészetnek szenteli életét. Ahogyan Takako változásra készítette férjét, úgy veszi rá a művésznő Sasukét az átalakulásra, ami egyben belépőt jelent számára a szellemi világba. Ebben a kicsavarodott világban az értékek is megváltoznak, furcsa partneri kapcsolatok köttetnek és az emberi értékek elvesznek. Az elfojtott és eltitkolt szexualitás okozta feszültség rosszindulatban és a lelkekben dúló háborúban teljesedik ki, mely kivetíthető a társadalom egészére és annak konfliktusaira is.

Érdekességként megjegyezném a tárgyalt filmek nőneveit: Takako, Tamiko, két névtelen asszony, a szintén Otowa alakított Teru, valamint Tomoko. Mintha Shindō szándékosan adott volna összezsengő neveket asszonyalakjainak. Ráadásul az első és az utolsó film így keretet alkot, hiszen mindkét férfi főszereplő és egyben alteregójának neve Keita.

Az alcímből visszaköszön a kifejezés: egy feleség színeváltozásai. Amellett, hogy Shindō filmjei idővel színesek lettek, nőalakjainak alapvető lételeme a metamorfózis. Míg az első feleség halála a rendező szívét formálja át, Tamiko fia halála okán újul meg. Ezek az átváltozások vezetnek Tomoko katarziséhoz, melyhez elengedhetetlen a pusztító tűz, s mint főnix, születik újjá hamvaiból és mondhatni teremtő istennővé, a termékenység szimbólumává válik. Velük szemben sorakoznak a démonasszonyok, akik utat engednek

⁶⁷ TANAKA, 19:良妻賢母 (ryōsai kenbo)

a szívükben tomboló, mérgező érzelmeknek és transzcendentális erőre tesznek szert, mivel képtelenek szabadon megélni elfojtott szexualitásukat. Mindezeket figyelembe véve megállapítható, hogy második hipotézisem is igaznak bizonyult, azaz Shindō Kaneto filmjeiben szereplő feleségek megtestesítenek egy önmagukon túlmutató női képet, metamorfózisuk kohéziós erőként szolgál.

Shindō Kaneto férfiként közelíti meg ezeket az asszonyokat és nem egészen értek egyet azon állításával, hogy az emberi létezésünk és motivációnk a szexualitásból eredne, ezekre az ontológiai kérdésekre máshol keresném a választ, azonban véleményem a szakdolgozat szempontjából teljességgel irreleváns. Kétségtelen azonban, hogy a rendező filmművészete újra meg újra a szexualitást járja körbe és a közel 60 évnyi rendezés során kialakult művészete gazdagon ábrázolja a különböző nőalakokat. Árnyalt, finomra hangolt személyiségek lépnek a filmvászonra és Takakonak köszönhetően mi is, újra meg újra megélhetjük a katarzist, megismerhetjük ezeket az eszményi és démoni karaktereket.

V. Felhasznált szakirodalom

BENKE Attila: „Az elnyomott visszatérése”. FARKAS György és LÁZÁR KOVÁCS Ákos (szerk.) *Hirosima gyermeke. Tanulmányok Sindó Kaneto filmművészetéről*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2017, 115-136.

BOSE Swapnil Dhruv: „Hayao Miyazaki: The life and lasting influence of the Studio Ghibli auteur-animator” Far Out Magazine (elérés: <https://faroutmagazine.co.uk/hayao-miyazaki-studio-ghibli-life-career-films>, letöltés dátuma:2021.04.09.)

DURÓ Győző (szerk.): *Nó-drámák*. Budapest: Orpheusz Könyvkiadó, 1994, 7-29.

FARKAS György: „Életbölcesség Képeslapra írva: Sindó Kaneto életműve az utolsó alkotás tükrében”. *Filmszem*, 2012. (2.évf.) 1.sz. 46-50.old.

FARKAS György: „A túlélés lehetőségei, az emlékezés szigetei”. FARKAS György és LÁZÁR KOVÁCS Ákos (szerk.) *Hirosima gyermeke. Tanulmányok Sindó Kaneto filmművészetéről*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2017, 138-153.

FARKAS György: „Sindó Kaneto filmjei”. FARKAS György és LÁZÁR KOVÁCS Ákos (szerk.) *Hirosima gyermeke. Tanulmányok Sindó Kaneto filmművészetéről*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2017, 173-224.

HIDASÍ Judit: „Értékválság, gender és társadalmi változások Sindó ábrázolásában”. FARKAS György és LÁZÁR KOVÁCS Ákos (szerk.) *Hirosima gyermeke. Tanulmányok Sindó Kaneto filmművészetéről*. Budapest: Gondolat Kiadó, 2017, 65-77.

ISHII, Mikiko: „The Noh Theater: Mirror, Mask, and Madness”. *Comparative Drama*, 1994. (28.évf.) 1.sz. 43-66.old. (elérés: <https://www.jstor.org/stable/41153680>, letöltés dátuma: 2022.11.14.)

KOKUBU, Tamocu: *A japán színház*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1984.

KOYAMA, Seijiró: „Interjú Sindó Kanetoval”. ford. Farkas, Gy. *Filmszem*, 2012. (2.évf.) 1.sz. 26-40.old. (letöltés dátuma: 2022.10.23.)

KOTT, Jan: „A nóról és a jelekről” *Színház*, 1974. (7.évf.) 12.sz. 29-32. old. (letöltés dátuma: 2022.10.20.)

SHARP, Jasper: „*Kenji Mizoguchi: 10 essential films*” (elérés: <https://www.bfi.org.uk/lists/kenji-mizoguchi-10-essential-films>, letöltés dátuma: 2022.11.02.)

SUGIMOTO, Yoshio. *An Introduction to Japanese Society*. Port Melbourne: Cambridge University Press, 42014.

SZÉKELY György „*A japán nó*”. SZÉKELY György: *Színjátéktípusok leírása és elemzése*, Színháztudomány Intézet, Budapest, 1963, 81-85. old.

TAMANOI Asano, Mariko: „*Women’s Voices: Their Critique of the Anthropology of Japan*”. *Annual Review of Anthropology*, 1990. (19.évf.) 17-37.old. (elérés: <https://www.jstor.org/stable/2155957> letöltés dátuma: 2022.10.16.)

TANAKA, Yukiko: *Contemporary Portraits of Japanese Women*. Westport: Praeger Publishers, 1995.

WATANABE, Kazu: „*A Tale of Two Hiroshimas*” (elérés: <https://www.criterion.com/current/posts/5583-a-tale-of-two-hiroshimas>, letöltés dátuma: 2022.04.16.)

Online források:

A Kanawa teljes szöveggönyve ingyenesen elérhető eredeti japán változatban és angol fordításban:

https://www.the-noh.com/en/plays/data/program_026.html

A Noh maszkokról:

https://the-noh.com/sub/jp/index.php?mode=db&action=e_index&class_id=1

VI. Filmográfia

A filmográfiában kizárólag a tárgyalt 6 filmet tüntetem fel. A listát a filmekben szereplő, eredeti stáblista alapján készítettem, valamint Farkas György és Lázár Kovács Ákos *Hirosima gyermeke: Tanulmányok Shindó Kaneto filmművészetéről* című tanulmánykötetükben megjelent jegyzék alapján ellenőriztem.

Rekviem egy feleségért (愛妻物語, Aisai Monogatari, 1951)



Gyártó: Daiei Filmstúdió
Rendező: Shindō Kaneto
Forgatókönyv: Shindō Kaneto

Szereposztás:
Ishikawa Takako – Otowa Nobuko
Numazaki Keita – Uno Jūkichi
Ishikawa úr – Kagawa Ryōsuke
Sakaguchi úr – Takizawa Osamu

Bemutató: 1951.09.17.
fekete-fehér, 97 perc

Anya (母, Haha, 1963)

Gyártó: Kindai Eiga Kyōkai
Rendező: Shindō Kaneto
Forgatókönyv: Shindō Kaneto

Szereposztás:

Tamiko – Otowa Nobuko
Yoshie – Sugimura Haruko
Haru – Takahashi Kōji
Tajima – Tonoyama Taiji

Bemutató: 1963.11.08.
fekete-fehér, 101 perc

Onibaba (鬼婆,1964)



Gyártó: Kindai Eiga Kyōkai és Tōkyō Eiga

Rendező: Shindō Kaneto

Forgatókönyv: Shindō Kaneto

Szereposztás:

Idősebb asszony – Otowa Nobuko

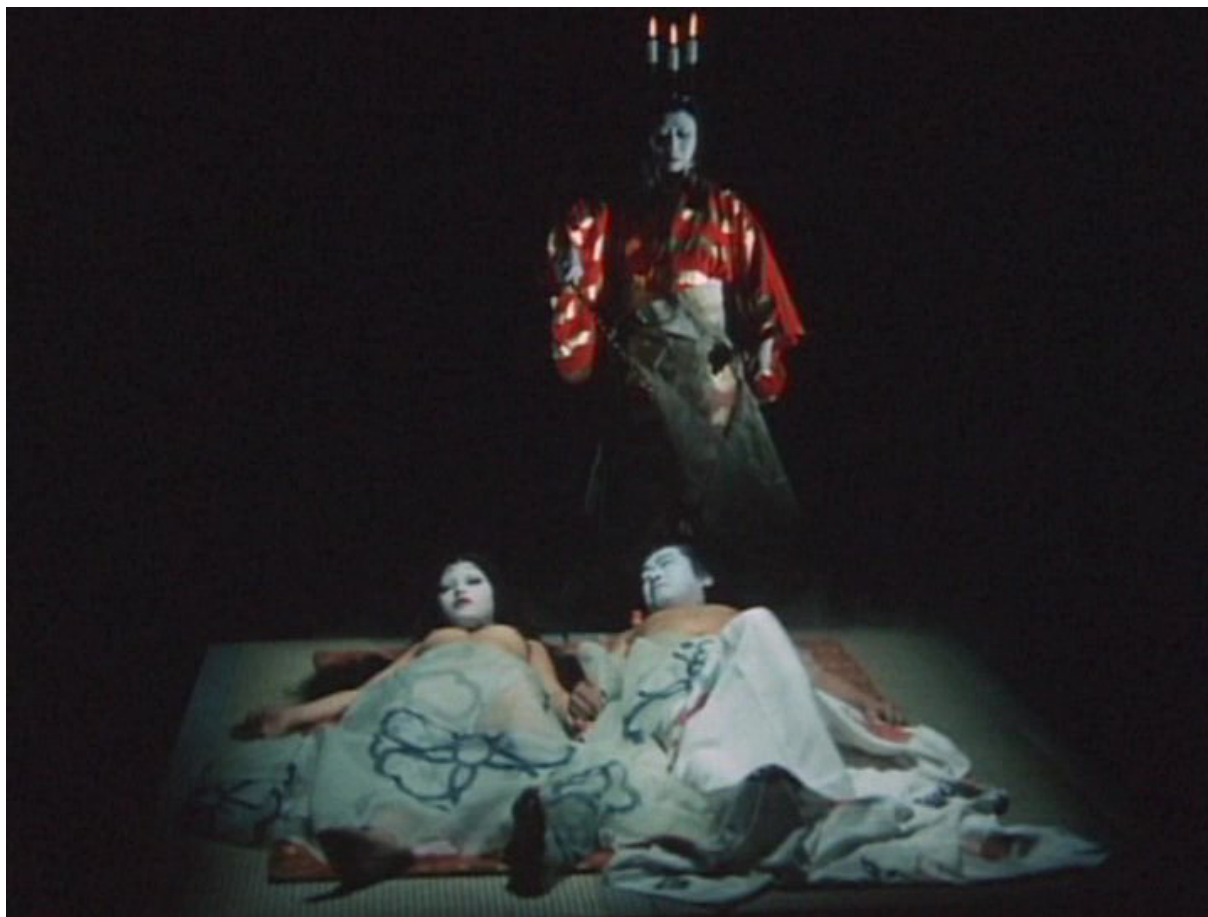
Fiatalasszony – Yoshimura Jitsuko

Hachi – Satō Kei

Ushi – Tonoyama Taiji

Bemutató: 1964.11.21.

fekete-fehér, 103 perc

Fémkorona (鉄輪, Kanawa, 1972)

Gyártó: Kindai Eiga Kyōkai
Rendező: Shindō Kaneto
Forgatókönyv: Shindō Kaneto

Szereposztás:
Feleség – Otowa Nobuko
Férj – Kanze Hideo
Fiatal nő – Meg Flower
Mágus – Tonoyama Taiji

Bemutató: 1972.04.22.
színes, 91 perc

Ének (讃歌, Sanka, 1972)



Gyártó: Kindai Eiga Kyōkai
Rendező: Shindō Kaneto
Forgatókönyv: Shindō Kaneto

Szereposztás:
Shunkin – Watanabe Tokuko
Sasuke – Kawarazaki Jiro
Teru – Otowa Nobuko

Bemutató: 1972.12.29.
színes, 112 perc

Képeslap (一枚のハガキ, Ichimai no hagaki, 2010)



Gyártó: Kindai Eiga Kyōkai
 Rendező: Shindō Kaneto
 Forgatókönyv: Shindō Kaneto

Szereposztás:
 Tomoko – Ōtake Shinobu
 Keita – Toyokawa Etsushi
 Morikawa – Musaka Naomasa
 Sógor (Sanpei) – Ochi Jasuhito
 Após – Emoto Akira
 Anyós – Baishō Mitsuko
 Kichigoro – Ōsugi Ren

Bemutató: 2010.08.06.
 színes, 114 perc

ONIBABA

