



*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 filmvászonra 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 alávett 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. *„Azt 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 hűzések túlélőinek. Shindōval is ugyanez esett meg. Amikor a narai bázison végeztek a munkálataikkal, az ott dolgozó 100 embert véletlenszerű hűzés 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 retteggve 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 karrierről, 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 férfirra, 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 veszített 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 élük 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 terheitnek. 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 menyé (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 tekinthetjük. 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 érzelm 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 színjátéktípust.

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 nőt egy zenés-táncos színjátéktípusra 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 színjátékává avanszálta a nőt, 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-nőban transzcendens lény-nyé 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 játékre.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 kötött, 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 kapuzárási 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 korképet 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 visszanyerni. 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 Évájaként teremtő, eszményi nőalakká változik. Továbbá nem csak egy követendő példakép ő: Tomoko Japán allegóriája, az atom-bomba-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 boszúsúszomjas 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

