

# NYOLC MILLIMÉTERES TŰZERŐ

VARRÓ ATTILA

AZ EZREDFORDULÓ JAPÁN ZSÁNER-SZERZŐI KORAI KESKENYFILMJEIKBEN EGYAZON REBELLIS SZELLEMMEL TÁMADTÁK A MŰFAJFILMET.

Túl azon, hogy az ezredfordulón visszahelyezték Japánt a filmművészet globális térképére, látszólag nem sok egyéb köti össze Sogo Ishii (*Electric Dragon 80.000 V*) és Shinya „Tetsuo” Tsukamoto cyberpunk kultrendezőjét, Nobuhiro Suwa art film *auteur*-t (*M/Other*), a főként hidegleglős thrillerjeiről ismert Sion Sonót (*Suicide Club*, *Cold Fish*), a szívszorító drámák díjnyertes kismesterét Akira Oगतát (*Boys’ Choir*), valamint a dokumentumfilmjeiről legalább olyan híres, mint pornófilmjeiről hírhedt Katsuyuki Hiranót. Igencsak eltérő életművük mégis egyetlen közös forrásból fakad, ami a mai napig felismerhető egyfajta bűvópataként a filmjeikben. Noha hajdani csoportjukat nem fogta össze olyan intézmény, mint mondjuk a 60-as évek japán új-hulláma mögött álló Art Theater Guild, karrierjüket egyaránt a tokiói PIA függetlenfilmes fesztivál díjnyerteseiként kezdték 1977-1988 között, méghozzá olyan hosszabb-rövidebb játékfilmekkel, amiket két vonás is szorosan összeköt. A nagyrészt rendezőszakos egyetemi hallgatóként bemutatkozó alkotók (Ishii, Ogata, Suwa, Sono) mind tematikában, mind formában a fiatal éveiket meghatározó punk-szcénából táplálkoztak, ráadásul korai munkáikhoz a legnagyobb szabadságot és személyességet biztosító nyersanyag-formátumot, a Super 8-as filmet választották – minden egyéb megfontolásnál előbbre helyezve a spontán és filléres filmkészítéssel járó maradéktalan, kompromisszumok nélküli önkifejezést. Punk-attitűdjük nem túrt semmiféle biztonsági játékot, keskenyfilmes kameráikkal azonnal

és akár a nézhetőség legalapvetőbb technikai követelményit is semmibe véve írtak celluloidra, jóformán mindegy, milyen történetet, a lényeg csak az volt, hogy róluk szóljon, pontosabban arról a zsigeri indulatról és keserű kétségbeesésről, amivel akkoriban magukat és Japánt látták. Ezek a korabeli *hachimiri* (magyarul: nyolc-milliméter) dühkitörések mára nemcsak annak bizonyosságai, hogy a japán punk a filmkészítés terén is a világ élvonalába tartozott, de egy felettébb heterogén rendezői gárda indulásának jelentős mementóivá váltak, egyben úttörő példává a mai youtube-filmgeneráció számára – főként, mióta az elmúlt években sorra jelennek meg angol felirattal ellátott DVD-lemezekeken és retrospektív sorozatot szentelnek nekik a nemzetközi filmfesztiválok Berlintől Hong Kongig.

Sono kétórás filmje első perceiben letolja nadrágját és a fűre szarik egy tokiói parkban, ezután negyed órán át próbálja lerázni a sarkában rohanó felvevőgépet, majd egy csatornába pottyanva átkerül a japán *kappák* (vízidémonok) világába és vérszerződést köt egyikükkel (*A Man’s Flower Road*); Suwa színészei a kamera előtt szeretnék valahogy megfejtetni, miről is szól a szüntelenül irányt váltó gengszter-történet, amelynek főszereplői (*Hanasareru Gang*), Akira Ogata filmjének kafei metamorfózison átesett címszereplője egy káposztafej maszkban rohanja le az utcai járókeleket (*Tokyo Cabbageman K*), Hirano erotomán főhőse előbb házasságtörésről szóló kérdésekkel zaklatja a „love hotel”-ekből kilépő gyanút-

lan párokat, azután csatlakozik egy transzvesztita galeri szexuális ámokfutásához (*Happiness Avenue*), Ishii egyetemi vizsgadrukktól és frusztrációtól szenvedő alteregója sikátorban gyűjtogat, majd véres leszámolásba kezd (*Isolation of 1/880000*). A *hachimiri* punk-filmek számtalan határsértése közül talán a legizgalmasabb az a gátlástalan csapongás, ami az alkotók direkt öndokumentációja és a keretként választott fiktív (zsáner)történet között zajlik: hőseik – akár önmaguk alakítják (mint Sono esetében), akár egyik filmkészítő társukra bízzák alteregóik eljátszását – egyik lábukkal valami abszurd, kaotikus mese, másikkal saját hétköznapi életük talaján állnak. Ritkább esetben az utóbbi mutálódik át fokozatosan őrzöngő agyszüleménnyé (mint Ishii kisfilmjében, ahol képtelenség elkülöníteni az elszigeteltségbe és csalódásokba beleőrült diákhős életének elképzelt és megtörtént eseményeit vagy Tsukamoto elsőfilmjében, az *Adventures of Dencho Kozo*-ban, amelynek gimnazista *underdogja* egy időgép révén zsarnoki úrvámpírok által terrorizált jövőbe repül, ahol végre hőssé válhat), a filmek többsége azonban szembefordul a klasszikus modellel és kezdettől közös világba sűriti a mesét és napi valóságot, mindenféle rendszer és logika nélkül rohángálva benne, mígnem a narratív keretek utolsó lécei is lehullnak a történetekről és átveszik a hatalmat az epizodikus életképek összefüggéstelen sorozatai. Műfaj és narratíva épp olyan ádáz ellenfelet jelent az alkotóknak, mint az a hagyományos társadalmi hierarchia, ami mögöttük áll: a stabili-



tás erődjei, amit a filmkészítők rendre megostromolnak (jóformán alig akad olyan mű ezek közt, ami ne kacérkodna valamilyen műfaji sémával, legyen az bűnügyi vagy fantasztikus) és darabokra lőnek vállról indítható Super-8-as rakétáikkal.

Ogata minden magyarázat nélkül átváltozott tokiói káposztaembere (akit még barátja is felelősségre von, hogy miért nem valami „értelmes” szörnyeteggé, például vámpírrá alakult) egyfajta pikareszk-hősként csatangol a műfajok között (egy jakuzsa-banda véres ujjlevágási bosszújától naplementés csókon át egy telefonos tanácsadó megtérbolyodásáig), miközben a filmkészítő riportokban faggatja a járókelőket arról, hogy milyen szerepet játszik a káposzta mindennapi életükben – magyarázatot semmit sem kapunk, a két szál nem találkozik, és a káposztaember beletörődve sorsába élve eltemeti magát egy veteményesben. Sono korai Super 8-as örületeiben (*I am Sono Sion, A Man's Flower Road*) eleinte egyfajta féktelen meneküléstörténet tanúi vagyunk, a rendező-főhős a filmkészítés révén szeretne kiszabadulni fullasztó kertvárosi családi mikrokozmoszából, de a végeredmény fokozatosan megtagad minden nagyszabású kaland-lehetőséget a hőstől (a *Flower Road* elején még az a cél, hogy King Kong ledobásával az Empire State Buildingről megmentse a húga életét, bár az összefüggés végig nem derül ki a két dolog között). Dencho Kozo hamisítatlan manga-megváltásmeséjével ellentétben marad az unalmas, kétségbeesett hétköznapi megöröki-

tése, már-már a tiszta filmig jutva (mint mikor tíz percen át nézzük egy sötét szobában, ahogy a főhős fényekkel játszik) és narratív ív helyett inkább a különféle átlós vonalak képi megjelenítése : össze az epizódokat (szárítókötelektől villanydrótokon át vasúti sínekig). E tekintetben különösen érdekes alkotás a művészfilmes Suwa lenyűgöző *Hanasareru bandája*, ami két Godard-krimiadaptáció (a *Bolond Pierrot* és a *Külön banda*) alapsztoriját ötvözi egy klasszikus menekülő-szerelmes gengsztermesébe (a többértelmű cím konkrétan utal is forrására, mivel egyaránt olvasható „virágzottak” vagy „különállók” bandájának), rablógyilkossággal, ellopott pénzes aktatáskával, meneküléssel a tájban és közös agyonlövészel, ám a pármondatos műfajmesét folyamatos önreflexiók szaggatják fel: túltéve európai mesterén, Suwa nem csak az „eleje-közepe-vége-csakmá-s-sorrendben” koncepciót követi, de rendre kilépünk a fiktív keretből, hogy a *casting* vagy a forgatás képsorain a süket gengszter, a lázadó lány és a filmrendező-barát a bűntörténet kulcspontjait mindig más változatban adja elő. Ahogy a műfaji fikciót felemészti a tébolyult tempójú, kibogozhatatlan naplófilmes dokumentáció, úgy uralodik el a filmkészítő(k) személye a zsánerhősök alakján, legyen szó Sono száguldó kalandorának fokozatos beszorulásáról saját családi otthona falai közé (ahol valódi szülei hol értetlenül, hol közönnnyel figyelik filmes ténykedé-

### „Élve eltemeti magát egy veteményesben”

(Sion Sono: *A Man's Flower Road* és Tsukamoto Shinya: *Adventures of Denchu Kozo*)

sét), vagy a kollektív filmkészítést valló Suwa művéről („minden résztvevő egyenrangú alkotótársa a rendezőnek”), amelyben a fókusz átkerül a karakterekről az őket alakító színészekre.

Noha kétségtelen, hogy Super 8-as felvevővel épp úgy készíthető csendes, meditatív filmdráma vagy hagyományos zsánerfilm is, ezek a fiatal alkotók egyaránt fegyverként tekintettek rá: a könnyű kézikamera féktelen és szüntelen rohanásra ösztökélte őket, a gyengébb minőségű nyersanyag tudatosan roncsolt, gyakran a felismerhetetlenségig tökéletlen képeket provokált belőlük, a négyperces tekereshossz egybeállításos improvizatív etűdökre tördelte cselekményeiket. A *hachimiri* esetükben nem csupán egy rögzítési technika volt, de a technikai korlátok és lehetőségek végletes eltúlzásából fakadó esztétikát is jelentett, ami eredendően destruktív jellegű – szinte valamennyi opusz annak a krónikája, hogyan *nem* születik meg egy sci-fi, gengszterfilm vagy horrorsztori a keskenyfilmen. Így válnak ezek a renitens naplófilmek közös gyökerévé az eltérő alkotói életműveknek, amelyek azután különféle műfajok napjai felé nőnek ki, fejlődnek tovább a napi valóság talajából: a primitív nyolc milliméteren a thriller menekülő emberei még saját kertvárosi unalmuk elől menekülnek, a pornó szexualitása rebellis erőszak eszköze, a horror szörnyeit a roncsolt képek teremtik, a cyberpunk pedig mindössze egyszerű, vegytiszta punk. •