

RYUSUKE HAMAGUCHI

Hosszan mesélt rövid történet

VINCZE TERÉZ

MIKÉNT A BERLINI, CANNES-I ÉS A GOLDEN GLOBE DÍJ IS BIZONYÍTJA, HAMAGUCHIVAL ÚJ GENERÁCIÓ LÉPETT BE A JAPÁN FILM TÖRTÉNETÉBE.

Ha tömör összefoglalását szeretnénk adni, hogy innen messziről, a nyugati végekről nézve mi rajzolja ki leghatározottabban a japán filmművészet sziluettjét az utóbbi két évtizedben, használhatjuk a nemzetközi filmkritika elmés fordulatát, miszerint Japánt a 4K uralja. Így szokták emlegetni Takeshi Kitano, Kiyoshi Kurosawa, Hirokazu Kore-eda és Naomi Kawase négyesét, akik filmjeikkel a nemzetközi fesztiválok rendszeres vendégei, a művészetükről folyó kritikai párbeszéd pedig nagyrészt uralja a kortárs japán filmművészet tárgyalását. Ennek a szupernégyesnek az árnyékából látszik kiemelkedni – a 2021-es évben egy berlini Ezüst Medvével, és egy Cannes-i legjobb forgatókönyvért járó díjjal szuperszonikus sebességbe kapcsolva – Ryusuke Hamaguchi. Megjelenésével úgy tűnik, egy új generáció kerül be a kortárs kánon sziluettjébe. Kitano a '40-es, Kurosawa az '50-es, Kore-eda és Kawase a '60-as években születtek, Hamaguchi pedig a '70-es évek szülötte, és mára – 2007-es első, még egyetemi vizsgamunkaként készített, egész estés *Solaris* remake-je óta – csendben felépített egy izgalmas, szerzői kézjegyekben bővelkedő életművet. Eddigi munkáit – számos rövidfilm, 8 egész estés (sőt, néha 4-5 órás) játékfilm, és a 2011-es japán földrengés túlélőinek történeteit gyűjtő, négy egész estés dokumentumfilm – a kezdetektől fogva átszövik tematikus motívumok, morális és filozófiai kérdések, illetve az ezekkel szorosan összefonódó filmnyelvi, narratív és vi-

zuális megoldások, amelyek a legjobban sikerült munkákban egyedi atmoszférát teremtenek. Az is igaz viszont, hogy nem véletlenül nem a legkorábbi műveivel jutott át a nemzetközi ismertség küszöbén. Összevetve például Kore-edával, akinek az életművét egy egyértelmű mestermű (*Maborosi*, 1995) nyitja, Hamaguchi fokozatosan jut el sajátos eszközeinek és megközelítésmódjának kiértelt változatáig.

KÉZJEGYEK, MOTÍVUMÉPÍTÉS

Első nagyjátékfilmje, mely szélesebb közönséghez is eljutott – habár elkészültek még csak Japánban –, a Tokiói Művészeti Egyetemen diploma-filmként rendezett *Passion* (2008) volt. Ahogy legtöbbször, ezt a filmet én is már nemzetközi sztárszerzővé emelkedésnek kapcsán néztem meg, és bevallom, ha készülésekor látom, nem valószínű, hogy felismerem alkotójában a jövő jelentős japán rendezőjét.

A *Passion* összességében nem átütő film, miközben vannak komoly érnyei, melyek egyrészt abból adódnak, hogy a rendező rendes filmrajongóként szorgosan tanult a nagy elődöktől, példaképektől, és ezt tehetségesen tette. A film bonyolult romantikus kapcsolatok, viszonzatlan vonzalmak, árulások és megcsalások hálóját szövi, s közben bizonyos jeleneteivel Mizoguchi társadalmi drámáinak hangulatát idézi; más jelenetek kitörő érzelmi vadsága pedig – nyilatkozataiban gyakran emlegetett hőse, példaképe – Cassavetes nyomdokain jár. Az emberi kapcsolatok legkülönfélébb hőfokon zajló drámai jelenete-

iben már ebben a korai filmben is jól érzékelhető, hogy Hamaguchinak különleges tehetsége van a színészekkel való együttműködéshez, az olyanfajta, szinte irányíthatatlannak látszó jelenet-építéshez, melyben még a jelentéktelennek látszó momentumok is hatékonyan reflektálják a karakterek érzelmi állapotát. Ez a színészvezéreltség az életmű fontos darabjainak meghatározó tényezője lesz később.

A motívumépítés tekintetében a párkapcsolati melodráma iránti vonzalom mellett az látszik érdekesnek már itt, ahogy bizonyos morális vagy filozófiai gondolatok tételes kifejtését beemeli a filmbe – ami részben furcsán kilóg a film szövetéből, de éppen zavaró voltánál fogva fejt ki hatást. A történet egyik női főszereplője középiskolásokat tanít, s az osztályában egy fiú az iskolai zaklatás következtében öngyilkosságot követett el. Az ennek apropóján az osztályteremben a diákokkal a szabad akarat és az erőszak elkövetésének témájáról zajló erkölcsi példabeszéd egyszerre hat furcsán direktége miatt, ugyanakkor a motívum izgalmasan tereli a filmet a párkapcsolati melodramától a társadalmi dráma felé, miközben a fizikai erőszak és a lélektani erőszak kérdésköreit is egymásra vetíti.

A 2010-es *The Depth* című filmet, mely javarészt a homoszexuális identitás felvállalásának motívuma köré épít ugyancsak melodramatikus szerkezetet, s a történetben szereplő fotográfus/fotóművész figuráján keresztül a művészetet a társadalmi feszültségekre vonatkozó reflexióként alkalmazza, valójában csak ez utóbbi jellegzetessége miatt látom említésre méltónak. A különféle művészeti formák reflektív használata ugyanis kiterjedt motívumsorrá terebélyesedik Hamaguchi filmjeiben főleg az irodalom, a színház és a tánc megjelenítésén keresztül.

Miközben Hamaguchi 2011-től folyamatosan dolgozik az év márciusában bekövetkezett nagy japán földrengés szemtanúinak történeteit, tanúságtételét rögzítő dokumentumfilm-sorozaton, készít két filmet, melyek előkészítik a nagy nemzetközi áttörést, melyet 2015-ben, az 5 óra 17 perces hosszával (is) feltűnést keltő, *Happy Hour* című filmjének Locarnói Filmfesztiválon aratott sikere hoz majd el.

A 2013-ban bemutatott, 4 óra 15 perces *Intimacies* nemcsak a hossza



miatt előfutár, de fontos dokumentuma az életműben oly hangsúlyos színészvezérelt alkotásmódnak is, mely a locarnói sikerben is kulcsszerepet játszik majd. A két fő egységre tagolódo filmet Hamaguchi írta és rendezte, a produkció a tokiói Film- és Színház- művészeti Egyetemen – ahol színészeket oktatott –, a hallgatók diplomaprojektjeként készült. A terjedelmes darab első része egy színpadi előadás előkészületeinek dokumentarista jellegű rögzítése, feldolgozása, majd ezt követi a színpadi produkció teljes hosszban rögzített felvétele.

A központi motívum, mely az időtlenül áramló felvételeket összefűzi, a költészet, az írott és felolvasott szó. Ebből a motívumból is sejthető, hogy a Hamaguchi-filmeknek gyakran van egy fajta határozott „filmszerűtlen” jellege. Például a hosszas felolvasásoknak később a *Happy Hour*, a *Wheel of Fortune and Fantasy*, és a *Drive My Car* című filmekben is fontos szerepe lesz.

A szinte formátlanul áramló, a művészi alkotás nem mindig eseménydús idejét rögzítő *Intimacies* vonzerejét az olyan mikroszituációk, novellisztikus epizódok adják, mint például az első rész szituációs gyakorlata, amiből hirtelen kiemel-

„Megtalálják önmagunkban a belső középpontot”
(Ryusuke Hamaguchi:
Happy Hour –
Sachie Tanaka és
Maiko Mihara)

kedik egy valós élmény felidézésének érzelmi ereje – a szinte kifejezéstelen arccal beszélő, fix kameraállásból vett közelik a sallangtalan, eszköztelen ábrázolásmód és az érzelmi hatás közötti viszonyt látszanak tanulmányozni. Ez pedig a Hamaguchi-féle alkotásmód egyik kulcskérdése: hogyan lehet a megformáltság érzetét a minimumon tartani, miközben az érzelmi kapcsolat a befogadó és a prezentáció között egyre szorosabbá válik. Film és nem-film határvidékén járunk, ez a munka inkább egyfajta alkotáspszichológiai elemzés, dokumentálás és nem feltétlenül mozifilm a klasszikus értelemben – nem annyira történetet kapunk, hanem mozgóképi elmélkedést Hamaguchi művészi/filmes gondolkodásmódjának alapkérdéseiről.

Mindeközben az erőszak és a háború fontos motívumként jelenik meg újra, Japánnak a hadviseléshez, háborús konfliktushoz fűződő viszonya, az Észak-Korea előidézte nukleáris feszültség kerül elő beszélgetésekben és vezet fizikai erőszakig fajuló konfliktushoz a szereplők között. A *Passion* tanárnőjének példabeszéde az erőszak formáiról, és a téma rendszeres visszatérése itt is bizonyítja, Hamaguchi számára fontos kérdésről van szó.

A *Happy Hour* előtt még készít egy rövid, 54 perces darabot *Touching the Skin of Eeriness* címmel, melynek legfőbb érdekessége, hogy benne a tánc jelenik meg sajátos kommunikációs formaként. A film két kamasz fiú főhőse állandóan visszatérő jelenetekben egy tanár irányításával a modern tánc és a harcművészeti mozgás elemeit ötvöző gyakorlatokat, improvizációkat hajt végre – s gyakran a próbatermen kívül is átváltak erre a „kommunikációs formára”. Ugyan a történetnek bűnügyi szála is van, mégis sokkal inkább látszik az egész egyfajta gyakorlatnak a kommunikáció lehetséges formáiról, illetve a művészeti kifejezésről, mint az individuumok közötti kapcsolat eszközéről.

HOSSZÚ FILMMELE AZ ISMERTSÉG FELE

2015 hozta el Hamaguchi számára a nemzetközi áttörést. A Locarnói Fesztivál hívta meg versenyébe az 5 óra 17 perc hosszúságú *Happy Hour*-t (mely a nemzetközi filmadatbázis [IMDb] szerint a valaha készült leghosszabb japán film). A négy középkorú japán barátnő hétköznapijaiba kalauzólo film két díjat is elhozott a versenyből: a négy nő együtt kapta meg a legjobb színésznő díját, míg Hamaguchi és két társírója a forgatókönyvért nyert különdíjat.

A produkció érdekessége, hogy alapját egy színjátszó műhelymunka képezte, melyet Hamaguchi vezetett amatőrök számára. A film szereplőinek nagy része ennek a programnak a résztvevője volt, így a négy főszerepet alakító nő is, akik semmilyen előzetes filmszínészi tapasztalattal nem rendelkeztek.

Ezért is különösen lenyűgöző, ahogy Hamaguchi végrehajtja ezt a nagyszabású projektet, mely alapvetően beszélgetések sorából építkezik, kifejezetten a hosszabb beállításokat kedveli, vagyis nem feltétlenül amatőr színészeknek való kihívás. A filmben egyaránt fontosak az intimebb, otthoni helyzetek és a társasági szituációk, változatos kontextusokban figyelhetjük meg a modern japán társadalom tipikus női szerepeit. Ez a film erőteljesen hozzájárult, hogy Hamaguchit a női karakterek rendezőjeként kezdjék emlegetni, amire azóta készült további filmjeivel is rászolgált: következő nagyjátékfilmjének (*Asako I & II*) női főhőse van, és a *The Wheel of Fortune and Fantasy* három epizódja mindegyikének is nők a főszereplői.

A házasság és válás, a gyermeknevelés és a munkavállalás nehézségeivel küzdő munkás vagy középosztálybeli nők éle-

tébe való betekintés egyáltalán nem idegen a japán film tradíciójától – Ozu vagy Mizoguchi műveinek nőalakjai juthatnak eszünkbe, akiknek modern alakmása e film négy főhősnője. Hamaguchi aktualizálja a szituációkat a kortárs helyzetre, a tradicionális szerepek változása okozta feszültségek, a környezeti katasztrófa és a rohamosan öregedő társadalom motívumai egyaránt felsejlenek a háttérben, és kirajzolják a modern Japán képét.

Mindazonáltal – ahogy Hamaguchinál oly sokszor – az egyik vezérmotívum a kommunikáció kérdése, melynek embematikus megtestesülése már önmagában a film teljes, beszélgetésekre épülő szerkezete is. Ugyancsak beszédes ebből a szempontból a film első felének egyik hangsúlyos jelenete, melyben a nők egy interperszonális kommunikációt és bizalmat fejlesztő tréningen vesznek részt. A tréninget vezető művész arra próbálja megtanítani a résztvevőket, hogy megtalálják önmagunkban a bel-

„Film és nem-film határvidékén járunk”

(Ryusuke Hamaguchi: *Drive My Car* – Hidetoshi Nishijima és Toko Miura)

ső középpontot, melyre támaszkodva szinte magától kialakul valamiféle harmónia vagy egyensúly, mely a jobb megértés és bizalom alapjául szolgálhat. Mintha a *Touching*

the Skin of Eeriness táncoló kamaszai e gondolat előképei lennének – ők is a testük mozgásának, feszültségeinek összehangolásán dolgoztak, ami különösen mély bizalmat és összetartozást hozott létre köztük.

Miközben a kommunikáció(képtelenség) problémáját és egyéb elvont gondolatokat boncoló beszélgetésfolyamok tanúi vagyunk, azért vannak drámai fordulatok is. Ezek közül talán a legfontosabb a válás kérdése, mely a modern Japánban még mindig erőteljesen stigmatizált téma. A négy nő hétköznapjainak látszólagos állóvizét egyikük váratlan bejelentése kavargja fel saját hűtlenségéről és válásáról. Valójában azonban mind a négy hősnő párkapcsolata, magánélete válságban van, s mindegyik élethelyzet a hagyományos családszerkezet felbomlásának szimptomatikus megjelenítése.

Hamaguchi azért is a női karakterek rendezőjének tűnik itt, mert kifejezetten a nők pártján áll: a még mindig mélyen gyökerező japán szexizmust bírálja azzal, ahogy a nők problémáinak okozóiként kiábrándító, érzéketlen férfiakat rajzol főhősnői mellé.

A rendkívüli hosszúság felveti a kérdést, van-e a *Happy Hour*-nak sajátos időkonceptiója, hogyan múlik benne



