

TEINOSUKE KINUGASA: AZ ŐRÜLET LAPJA

# Egy ismeretlen formabontó

LICHTER PÉTER

**KINUGASA ELVESZETTNEK HITT MAJD MEGKERÜLT KORAI MESTERMŰVE STILÁRIS MERÉSZSÉGÉVEL ÁTÍRJA AZ 1920-AS ÉVEK AVANTGÁRD FILMTÖRTÉNETÉT.**

A filmtörténet néha zavarba ejtően szeszélyesen tud viselkedni. Azt gondolnánk, hogy a húszas évek kanonikus korszaka egy jól feltérképezett, lezártult fejezete a mozgókép történetének – aztán váratlanul felbukkanhatnak olyan alkotások, amik pimaszul felkavarják az állóvizet. Persze ezek a felfedezések nem szokták átrajzolni a filmtörténeti atlaszokat, legfeljebb izgalmas, eddig nem ismert szigetekkel gazdagítják az összképet. Valami hasonló történt, amikor egy hatalmas életművet magának tudó, Európában a *Gate of Hell* (1953) című Arany Pálmát nyert történelmi filmje révén ismert japán filmrendező, Teinosuke Kinugasa a hetvenes években megtalálta egy elveszettnek hitt, több mint negyven évvel korábban forgatott némafilmjét, *Az örület lapját* (*Kurutta ippeji*), ami végül a szigetország javarészt elveszett, 1927 előtti termésének egyik leg-híresebb reprezentánsa lett.

Kinugasa munkája ráadásul nem csak fennmaradá-

sa és romantikus felfedezése miatt egyedülálló, hanem elsősorban azért, mert egészen elképesztően innovatív filmnyelvet használ: olyan érzés nézni, mintha nem is egy 1926-os mozgókép peregne, hanem egy kortárs alkotó, mondjuk Guy Maddin posztmodern idézetjátéka. Mivel Kinugasa filmjének egyes motívumai, képi elemei szorosan kötődnek a japán kulturális tradícióhoz, ezért természetesen nem én vagyok a leghivatottabb értelmezője a filmnek: számomra elsősorban az az érdekes (és tanulságos), hogy a rendező milyen módon szintetizálta az akkori avantgárd mozgalmak újításait, illetve nagyon sok szempontból meg is előzte az európai „izmusok” filmforradalmárait.

Először is szembetűnő, hogy a film nem használ inzertfeliratokat: ez persze nem feltétlenül innováció, hiszen a némafilm történetben több példát is lehet erre találni (például a Murnau által rendezett *Az utolsó ember*). Kinugasa persze nem feltétlenül az

„Az 'itt és most' elillanó homályába veszttek”



avantgárd radikalizmusa miatt hagyta el a narratíva megértését segítő, illetve a nézői jelentésalkotást orientáló feliratokat, hanem azért, mert a japán némafilm kultúrájában javarészt az volt a meghatározó, hogy a vetítések alatt egy mesélő (*bensi*) narrálta és kommentálta a képeket. Az *Őrület lapja* 1926-os bemutatója során ráadásul az egyik leg-híresebb *bensi*, Tokugawa Musei volt a mesélő. A film eredeti narratív „tálatálsa” lényegében visszaszálazhatatlan, a korabeli vetítések performanszai az „itt és most” elillanó homályába veszttek. Ez a körülmény azért is lényeges, mert feltételezem, narrátorral megtámogatva a film jóval könnyebben értelmezhető, mint anélkül – ez persze nem azt jelenti, hogy kevésbé avantgárd, hanem azt, hogy nem tekinthető non-narratívának. A némafilmes avantgárd időszakában amúgy is ritka volt a játékfilm hosszúságú, az elbeszélést teljességgel mellőző film (Dziga Vertov *Ember a felvevőgéppel* című munkája és Walter Ruttmann filmje, a *Berlin, egy nagyváros szimfóniája* sorolható ide), a szovjet montázsiskola, a német expresszionizmus és a francia impresszionizmus klasszikusai, amik leginkább Kinugasa alkotása mellé állíthatók, pedig csak komoly fenntartásokkal tekinthetők experimentális (vagy avantgárd) filmnek, legalábbis a klasszikus elbeszéléshöz való viszonyuk szempontjából egészen biztosan konvencionálisabbak.

Éppen emiatt izgalmas az *Őrület lapja*: az európai „nagytestvéreinél” jóval extrémebb formanyelvi tűzijátékot teremt, de hogy mennyire merészkedik az elbeszéléstől teljesen elszakadó, a tiszta filmes nem elbeszélő jellegű rövidebb avantgárd munkák területére, az megállapíthatatlan a japán mozikultúrára jellemző „mesélős” vetítések dokumentálatlansága miatt. Az ellenben látványosan kirajzolódik, hogy formanyelvi megoldásait tekintve egy rendkívüli alkotással van dolgunk, ami közel száz év távlatából is olyan inspirálóan és vérpezsdítően hat, mint nagyon kevés kortárs mozifilm.

A film úgy-ahogy összerakható (illetve az internet segítségével rekonstruálható) történetének főszerzője egy elmegyógyintézet idős takarítója (Masao Inoue), aki azért vállalta el a munkát, hogy az intézményben élő, beteg feleségét (Yoshie Nakagawa) megpróbálja kiszabadítani. Rövid flashbackekből az



is kiderül, hogy a férfi korábban tenge-  
részt volt és egy viharban elvesztették a  
gyereküket, ami a nő zavarodottságá-  
nak kiváltó oka volt. Aztán az intézetbe  
érkezik a férfi lánya (Ayako Iijima) azzal  
a hírrel, hogy házasságot készül kötni  
egy fiatalemberrel: innentől kezdve a  
film egyre inkább belső víziók, zavaros  
képzelmek és emlékfoszlányok össze-  
mosódó képtáncává válik.

Az *Őrület lapja* összességében olyan,  
mintha a korabeli, sőt, bizonyos érte-  
lemben a későbbi, avantgárd filmes  
irányzatok formanyelvi katalógusa  
lenne. Szinte minden percében talá-  
lunk egy-egy olyan stílusbravúrt, amit  
Epstein, Eisenstein vagy Murnau is  
megirigyelt volna. Ha már ezek a ren-  
dezőóriások így szóba kerültek, akkor  
nézzük meg sorban, hogy Kinugasa  
filmjét hogyan lehet beilleszteni közé-  
jük. Talán a francia impresszionistákkal  
(Jean Epstein, Germaine Dulac, Marcel  
L'Herbier, Abel Gance) áll a legközele-  
bi rokonságban: ez elsősorban abban  
mutatkozik meg, hogy Kinugasa is von-  
zódik a montázsban rejlő absztrakciós  
lehetőségekhez. Filmjében szinte bur-  
jánzanak az egymásra fényképezéssel  
megalkotott szekvenciák, illetve az  
érzékelés határát súroló gyorsmon-  
tázok. Legszebb példa ezekre a film

eleji viharjelenet: az éjsza-  
kai képsor eleinte viszonylag  
konvencionálisan van vágva,  
majd fúgaszerűen fokozódik  
a tempója, a végére pedig már szinte  
csak néhány kockás felvételek követik  
egymást, absztrakt képörvénybe ol-  
vasztva az amúgy is rendkívül grafikus  
hatású képeket. Az impresszionista vízi-  
ók a film meghatározó képsorai: az utol-  
só felvonásban már olyan látványos  
megoldásokat is kapunk, mint például a  
folyosón kerengő bentlakók összefény-  
képezése egy autó fényszóróival.

Jól látható tehát, hogy Kinugasa egy  
olyan sajátos filmnyelv kidolgozására  
törekedett, amivel a helyszín kísérteti-  
es atmoszféráját és a történetben rejlő,  
ambivalens feszültséget próbálta kiter-  
jeszteni az érzékiség felé: ez maradék-  
talanul sikerült neki, de olyan formán,  
hogy a francia és német kortársain is  
messze túltett. Például a német exp-  
resszionizmus már akkor széles körben  
ismert stílári megoldásait is alkalmaz-  
ta (Az *utolsó ember* dinamikus kamera-  
mozgásait és vagy a *Dr. Caligari* fény-ár-  
nyék hatásait) de egy jóval szabadabb,  
öntörvényűbb módon, mintha nem kel-  
lett volna semmiféle elvárásnak meg-  
felelnie. Teinosuke Kinugasa filmjében  
a kameramozgások gyakran egészen

**„Sokkoló  
álomképként  
tálalja”**

elképesztően frissnek hatnak:  
például úgy száguldunk végig  
egy sötét folyosón, hogy közben  
ugyanennek a képnek a fordított

változatát is látjuk felderengeni. A né-  
met expresszionizmus mellett még a  
szürrealizmus megdöbbentő képi meg-  
oldásai is visszaköszönnék a filmben:  
egy víziójelenetben például egy arc  
megtükrözött torzóját kapjuk, szinte  
sokkoló álomképként tálalva. Máskor az  
absztrakt film (vagy a tiszta film) szinte  
képzőművészeti kompozíciói peregnek  
előttünk, mintha Kinugasa a *Gépi balett*  
és a *Ritmus 21* előtt is tisztelgessen.

Olyan a film önfeledt játékossága,  
mintha Dziga Vertov végre rászánta  
volna magát, hogy fikciós alkotást ren-  
dezzen: ez a vad experimentalizmus  
közben mégsem mond le a narratíva se-  
gítségéről. Kinugasa összességében azt  
bizonyította a filmjével, ráadásul közel  
száz évvel ezelőtt, hogy az elbeszélés  
és a radikális avantgárd nem két egy-  
mást kizáró erő, hanem éppen ellenke-  
zőleg, ha ügyesen zsonglőröködő ren-  
dő kezébe kerülnek, egymás hatásait és  
funkcióját érzéki módon felerősíthetik.  
Az *Őrület lapja* után úgy tűnik, mintha  
az elmúlt évszázad filmművészete –  
legalábbis nagy részben – unalmas tan-  
könyvi receptkövetés lenne. •