

VARRÓ ATTILA A KALLIGRÁFUS KÉZJEGYE



**MIZOGUCHI ÉS ICHIKAWA KEDVENC OPERATŐRÉNÉL A TÖBB ÉVSZÁZADOS
JAPÁN KÉPZŐMŰVÉSZET ÉS AZ EXPRESSZÍV FILMES LÁTVÁNYVILÁG OLTVAD
HARMONIKUS EGYSÉGBE**

Kazuo Miyagawa nem csupán születése és halála időpontja okán tekinthető a japán filmművészet emblemikus 20. századi operatőrének. Az 1999-ben, 91 évesen elhunyt alkotó nagyjából 130 filmes dicsőségtábláján olyan klasszikusok szerepelnek, mint az *A vihar kapujában*, az *Eső és Hold története* (magyar források szerint: *Ugetsu története*), a *Keresztre feszített szerelmek*, a *Sodródó emberek*, a *Testőr*, a *Gyújtogatás*, a *Tokiói olimpia* vagy a *Némáság* – sokszínű sorozatukból jóformán a nemzet teljes mozgókép-táblója összeállítható, nem csupán stílusirányzatok, korszakok, de még szerzőiások tekintetében is. Miyagawa az egyetlen olyan operatőr, aki bő fél évszázados pályafutása során a japán stúdiófilm három nagy korszakában is a legkiemelkedőbb rendezők mellett dolgozhatott (többnyire azok kifejezett kérésére). A Nikkatsu kiotói műhelyében laborasszisztensként, trükkfelvétel-készítőként és segédoperatőrként eltöltött inasévek végén, immár operatőri rangban került a Daiei-hez 1943-ban, ahol a némafilmes nagy generáció olyan alaprendezőivel forgathatott, mint Hiroshi Inagaki vagy Daisuke Ito; az 50-es éveket nagyrészt a japán filmművészet szentháromsága, Kurosawa, Ozu és Mizoguchi oldalán töltötte (utóbbinál hét alkotásban); majd a következő másfél évtizedben a modernista generáció olyan stúdiófilmes elharcosaival készített filmeket, mint Kon Ichikawa, Yasuzo Masumura és Masahiro Shinoda. Ráadásul – miután tanulóidejében átélte a

gos filmre történő átállás Japánban különösen traumatikus élményét – művészi kiteljesedése éppen arra a bő évtizedre, az 1950-1965 közötti időszakra esett, amikor a japán film a legradikálisabb változásokon ment át történetében, mind technikai, mind filmnyelvi téren: imádott monokróm nyersanyagát színes filmre cserélte (*A Taira klán története*), klasszikus akadémiai kompozícióit a népszerűvé vált szélesvásznú képfarmátumhoz igazította (*Gyújtogatás*), bravúrosan kezelt kameramozgató eszközeiről könnyű kézi kamerákra és vario objektívekre váltott (*Tokiói olimpia*).

Ez a hihetetlenül mozgalmas és gazdag életpálya jócskán megnehezíti Miyagawa operatőri érdemeinek (felismerését az egyetemes filmtörténetben, különösen azért, mert manapság hozzáférhető munkái főként igen következetes, markáns és sajátos filmnyelvet beszélő szerzői géniuszokhoz kötődnek – mintha csupa Welles-, Kubrick- és Godard-alkotás ezerszínű palettáján próbálnánk felismerni az operatőr finom árnyalatait. Miyagawa ugyanis nem csupán kiváló művészi érzékkel és magas szakmai tudással rendelkező szakemberként szolgálta rendezőit, de jóformán első éveitől kezdve lelkes kísérletező és újító volt – innovációit a kevésbé jellegzetes direktoroknál bőséggel és látványosan kamatoztatta is (beleértve Ichikawa filmjeit, aki erőteljes szerzői kontrollja ellenére művei képi világát tetemes részben operatőrére bízta). De mennyi fedezhető fel a Miyagawa film-

történeti jelentőségéből a nagy szerzők különféle árnyékában – Kurosawa expresszív közelikre és kontrasztokra épülő, dinamikus képi világában, Mizoguchi hajlékony hosszú beállításokból és szűrketónusokból komponált műveinél és Ozu letisztult, statikus kistotáljain? Egyesleges alkotói portréjához, amennyiben az túl kíván lépni egy kiváló képességű operatőr méltatásán, az általa fényképezett képeket olyan japán írásjegyekként érdemes szemlélni, amelyeknél nem az ideogrammak tartalmi jelentéséből összeálló szöveg, hanem az egyes szavak képi megformálása kerül előtérbe. Noha képzőművészeti képzettsége és a számos festészeti műfaj, amelyet nevéhez kötnek a *sumi-e* szürke árnyalatok festményeitől az *emakimono* tekerescsképig, Miyagawát egyfajta operatőr-piktornak tünteti fel, kamerája sokkal inkább egy kalligráfus ecsetje, aki saját képek helyett mások szövegeit veti papírra egyéni technikával. Elsődleges kézjegyei, az írásjegyek elhelyezése a papírlapon, a fekete tinta sűrűségéből elővarázsolt árnyalatok és a lendületes vonalvezetés mégis elegendőnek bizonyulnak ahhoz, hogy szépírást a festőművészek gazdag eszköztárával és a költők egyéni nyelvezetével ruházzák fel.

KERET ÉS KOMPOZÍCIÓ

Szemben a japán festészeti hagyományokkal, amelyek síkszerű, madártávlatból ábrázolt képeiken nem követték a Nyugat vizuális valóságillúzióra törekvő ábrázolásmódját (lineáris perspektíva, fény-árnyék hatások), a nagy japán operatőri iskola már a 30-as évektől komoly hangsúlyt helyezett az mélységi kompozíciókra, miként ez Mimura Akira vagy Miki Shigeto operatőr munkáin látszik – részben az utóbbi alkotónak köszönhető a korszak nagy Mizoguchi-filmjeiben (*Osakai elégia*, *Az utolsó krizantém története*) megjelenő erőteljes térmélység, nagyjából egy időben Gregg Toland mesterműveivel. Miyagawa korai munkáitól kezdve követi ezt a törekvést, amelytől épp a Mizoguchival töltött közös munkássága idején fordul el némiképp, egyre növekvő érdeklődést mutatva a klasszikus japán tájképeken jellemző átlós irányú, felülnézeti totálképekre, ahol a tér mélységét már nem a nagylátószögű objektív erős mélységélessége és perspektivikus torzítása jelzi. Beállításain az 50-es évek végére egyre jelentősebb szerepet kap a teleobjektív: kísérletei

csúcspontját Kurosawa *Testőrje* jelenti, ahol a kamera (miként Mifune főhőse az első összecsapás során) gyakorta felső nézőpontból, egy-egy képsíkra összpontosítva követi az eseményeket – előszerepettel használva akár a belső keretetéssel (amely az Ozuval készített *Sodródó emberek* után vált markáns eszközévé), akár a teleobjektívet arra, hogy a képmező tekintélyes részét egyetlen homogén felületnek szentelje, minimális vizuális tartalommal (többek között a falakra, paravánokra festett méretes írásjegyekkel).

Ez a látásmód érvényesül az Ichikawa-filmek idején 1958-1964 között, végső pontján a *Tokiói olimpia* gigantikus produkciójával (ahol Miyagawa 164 operatőr munkáját fogta össze a több héten át zajló hatalmas forgatás alatt), amelyben nem csak a távrolól vett arcközelikhez kifejlesztett speciális lencsékkel gazdagított a filmművészet eszköztárán, de szélekre komponált Tohoscope (2,35:1 képarányú) beállításai formabontó szépségükön túl egyfajta ideológia állásfoglalást jelentettek a Riefenstahl-féle berlini olimpiafilmmé náci szimmetriáival szemben. Miyagawa aszimmetrikusan elhelyezkedő mégis precízen kiegyensúlyozott negatív terei, belső keretekkel többszörösen tagolt kompozíciói a modernista filmnyelv számos alkotásában visszaköszönnek majd a 60-as évek során, az operatőrnel azonban

„Mások szövegeit veti papírra”
(Kazuo Miyagawa)

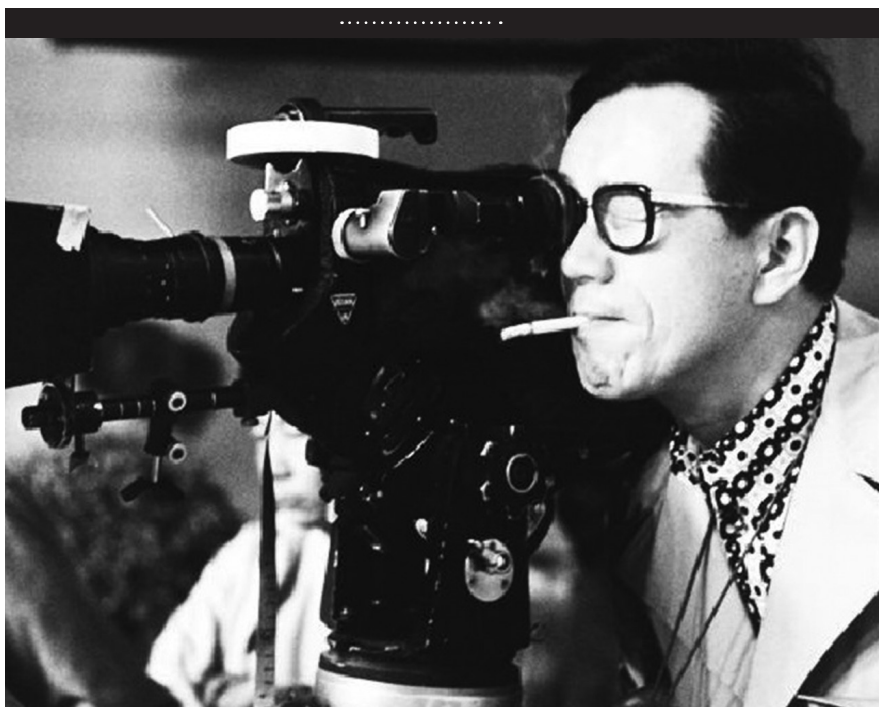
elsősorban a szélesvászon megjelenésére adott kompozíciós válaszok voltak a japán festészeti hagyományok szellemét követve. Szélesvásznú képei olyanok, mintha vízszintes tekercsképeket szemlélénék, ahol a képi tartalmat körülvevő tágas textúrákban takaros textusok kommentálják az eseményeket: látszólag önkényesen szétszórt elemeink szigorúan összefüggő szövegegységeket alkotnak. Nem csoda, hogy az 50-es évek nyitányától kezdve a kalligráfus Miyagawa visszatérő kézjegyei olyan kétértelmű kompozíciók lesznek, ahol az előtérben látható faágak, léckeretek, épületvázak egyfajta *kanji*-szövegblokkok gyanánt keretezik az eseményeket, legyen szó a Rashomon-templomban zajló vitákról vagy a *Sanshō tisztartó* folyóparti öngyilkosság-jelenetéről.

FÉNYEK ÉS SZÍNEK

Miyagawa nevével – főként európai és amerikai operatőr kollégáival összevetve – igen ritkán találkozhatunk az érdeklődők az általa fényképezett filmek elemzéseiben, egyetlen híres beállítástól eltekintve: a *Vihar kapujában* korszakalkotó erdei felvételei a közvetlenül a nap felé fordított kamerával (a korabeli nyersanyagok miatt ezt a fogást technikailag lehetetlennek tartotta a szakma) még olyan rendezőtől is csodálatát is kiérdemelte, mint Robert Altman vagy Malick

– ráadásul bő egy évtizeddel megelőzte a modernista hollywoodi filmnyelvben elterjedt beverődéses felvételeket. Maga Kurosawa is ezt a nagy bravúrt hozza fel példának Miyagawa páromondatos méltatásánál önéletrajzában, jótékonyan megelégedve arról az apró tényről, hogy a szóban forgó technikai fogást már az egy évvel korábbi *Kóbor kutya* piaci montázsában is bevetette (operatőr: Asakazu Nakai), igaz ott lombkorona helyett egy sűrűbb fonású rőzsetetön át nézünk fel a forró nyári napba. A legendás képsor mégis szinte emblemátikus jelentőségű lett az operatőri életműben, főként annak a pillanatnak köszönhetően, amikor a női szereplő szubjektív beállításához kötdök – a megerőszkolása ellen tiltakozó asszonyon eluralkodó vágyat jelezve. Ez a motívum számos későbbi Miyagawa által fényképezett filmben helyet kap (bár már a konkrét truváj nélkül, lásd az 1959-es *Kulcs* házasságtörő jelenetét): a lámpalángba néző szeretkező nő, arcán a ragyogó fénykörrel mintha csak magával a fényvel esne szerelembe.

Miyagawát laborasszisztens-inasévei óta megszállottan vonzotta a fény és árnyék megörökítése a celluloidon, számos önálló ötlettel kísérletezett mind a nyersanyag elővilágítása, mind a felvételek megvilágítása során, élen egy ugyancsak a *Vihar kapuja* erdei jeleneteihez kötdök rendhagyó megoldással, amelyben a negatív tér alkalmazása az emberi arcokon is megjelenik: miután a természetben nem használhattak reflektorokat az árnyékos erdőmélyen, az operatőr azzal az ötlettel állt elő Kurosawának, hogy tükörrel odavetített napfényel tegyék láthatóvá az érzelmeket a sötét arcokon. A japán operatőr eredendő vonzalma a különösen erős (akár folthatású) fénykontrasztok iránt ugyancsak a hazai operatőri iskolától ered, amelynek tagjai a 20-as évek végétől a német expresszionista filmekből ellesett markáns fény-árnyék hatásokkal próbálták megtörni a japán festészet és az egyenletesen megvilágított kabuki színpadok filmidegen hagyományát. Toland és Lee Garmes példái nyomán Miyagawa első filmjétől (az *O-Chiyo ernyője* épp egy Garmes által fényképezett Dietrich-film, a *Dishonoured* remake-je volt) rabja lett ennek a film noiros fényvilágnak és látványos mintázatainak, amelyeket szinte belevés a felületekbe – ugyanakkor esetében a képzőművészeti tradíciók szó szerint árnyalták az





erős kontrasztokat. Mivel fiatal korában :
 évekig tanult *sumi-e* festészetet (amely :
 kizárólag fekete színű tust használ), igen :
 járatos volt a szürke ötszáz árnyalatában :
 és ezt a kameraecseténél is lelkesen ka- :
 matoztatta: világítástechnikája mindig is :
 bravúros ötvözete volt a két szélsősé- :
 ges technikának, időnként még jelene- :
 teken belül is váltogatva a hangsúlyt az :
 adott hangulat fényében – akár a hars- :
 ányan kontrasztos képekhez vonzódo :
 Kurosawánál (az esőverte Rashomon- :
 kapu belső tereinek finom tónusaival :
 szemben az erdőjelenetek egyes beál- :
 lításainál még az ágakat és leveleket is :
 feketére festette), akár a szürkeárnya- :
 latokat kedvelő Mizoguchinál (mint az :
Eső és Hold történetének expresszionista :
 kísértető-szálában, élen a lenyűgöző :
 átváltozási jelenettel, ahol a vörös színű :
 szellem-sminket az operatőr előbb vörös :
 fényvel megvilágítva kifehéřítette, majd :
 kék megvilágításra váltva egy pillanat :
 alatt koromfeketévé varázsolta). Ám ez- :
 úttal is Ichikawa műveiben találhatóak a :
 Miyagawa-világítási stílus legkifejezőbb :
 példái: két közös filmjük, a *burakumin-* :
 származást titkoló fiatal tanárról szóló :
Megtört parancsolat és a híres Mishima- :
 regényből készült *Gyűjtogatás* (a regény :
 címe: Az aranytemplom) idősíkjaihoz az :
 operatőr eltérő fényvilágot társít – a fi- :
 atal hősök szenvedéssel és tébollyal teli :
 jelenidejét *chiaroscuro*-val festi feketé- :
 re, míg az elveszett apafigurákhoz kötő- :
 dő múltat a *sumi-e* szürkéivel ábrázolja :
 (az *Aranytemplom* traumatikus emlékei- :
 nél pedig szinte fehér fényárba borítja).

Miyagawa egyik legjelentő- :
 sebb szakmai újítása, amely :
 már a színes filmszalaghoz :
 kötődik, részben éppen en- :
 nek a világítási esztétikának :
 köszönhető: az operatőr, aki :
 számára a színes film elterje- :
 dése pályafutása „legnagyobb :
 sokkját” :
 jelentette, jóformán első színes műveitől :
 megpróbálta kihasználni az új eszköztárt :
 arra, hogy a *sumi-e* árnyalatok képi vilá- :
 gát ötvözze az erős kontrasztokkal. Már :
 az 1959-es *Kulcs* esetében kísérlete- :
 zett a korabeli nyersanyagokra jellemző :
 magas színtelítettség csökkentésével :
 mind az előhívás, mind a forgatás során :
 (utóbbi esetben helyenként szürkére :
 festette a zöld leveleket és vörös virágo- :
 kat), de az 1960-as *Fivér* című Ichikawa- :
 filmben jelenik meg teljes pompájában :
 egyedi hívási eljárása, amely japánul :
gin-nokoshi („ezüsbenthagyás”), az an- :
 gol terminológiában pedig *bleach bypass* :
 (a halványítás kihagyása) néven terjedt :
 el – bár csupán két évtized múltán, ami- :
 kor Vittorio Storaro munkái népszerűvé :
 tesztek az olasz ENR-eljárással (*Vörösök*), :
 majd számos hasonló hívási techniká- :
 val együtt fontos kifejezőeszközzé válik :
 olyan sztároperatőröknél, mint Dharius :
 Khondji (*Hetedik*), Janusz Kaminski :
 (*Ryan közlegény megmentése*) vagy Ro- :
 ger Deakins (aki az 1984-ben elsőként :
 használta az eredeti *gin-nokoshi* eljárást :
 Nyugaton). A *Fivér* különös, pasztell- :
 hatású képein valamennyi szín veszít :
 szaturációjából, zöldes-szürke árnyala- :
 tok skálájára redukálódva, miközben a

**„Takaros textusok :
 kommentálják az :
 eseményeket”**

(Akira Kurosawa: :
 Testőr - Toshiro Mifune :
 és Tatsuya Nakadai)

sötét területek szinte ko- :
 romfeketévé válnak: a kü- :
 lönösen szoros fivér-nővér :
 kapcsolat drámai története :
 ezáltal nemcsak retró vizu- :
 ális világot kap, de a színes :
 képre vont monokróm ré-

teg szépen érzékelteti azt a különbséget, :
 amely az apró nüanszokban megnyilván- :
 uló családi konfliktusok ingersezegény :
 otthoni környezete és a testvérpárban :
 tomboló sötét, elemi indulatok között :
 feszül. Miyagawa finomabb tónusok el- :
 érésére irányuló próbálkozásai a Daiei :
 által használt Agfacolor-színesfilmmel :
 még egyetlen Ozu-filmjében is tetten :
 érhetőek – sőt fontos szerepet játszottak :
 abban, hogy a neves rendező rátaláljon :
 saját kifejezőmódjára a színes új világ- :
 ban. Összevetve a *Napéjegyenlőségkor* :
nyíló virág első színes filmjét (operatőr: :
 Yuharu Atsuta) az egy évvel később ké- :
 szült *Sodródó emberekkel*, nemcsak a :
 Miyagawa-féle zöldes tónusok felbuk- :
 kanása szembeűnő, de az is, ahogyan :
 a *Virágban* látható harsányabb színvilá- :
 g hozzáidomul az Ozu-féle érzékeny, :
 minimalista filmnyelvhez (maga a ren- :
 dező később úgy fogalmazott: „mindent, :
 amit a színekről tudok, Miyagawától ta- :
 nultam”).

KOCSIK ÉS PANORÁMÁK

Miyagawa harmadik sajátossága jóval :
 kevésbé kötődik formai újításokhoz, ám :
 legalább olyan fontos szerepet töltött :
 be a japán szerzőiírásokkal való együtt- :
 működésben, mint világítástechnikája

és kompozíciói, ráadásul az utóbbiakhoz szorosan kötődik is. Már azelőtt, hogy az 50-es évek nyitányán Kurosawa (majd Mizoguchi) operatőre lett, Miyagawa főként kameramozgásainak köszönhetően szerepelt a szakma élvonalában: Hiroshi Inagakival eltöltött mintegy másfél évtizedes tanulóideje alatt bőven volt alkalma gyakorolni a belső vágásokra építő, hosszú beállítási filmnyelvet, amelynek a realizmusra törekvő *jidai geki*-specialista lelkes híve volt a 30-as évek óta – két legjelentősebb történelmi darabját ebből az időből, a *Miyamoto Musashi*-trilógiát és az *A vad Matsu élete* kosztümös riksakuli-drámáját elsősorban a hajlékony és lendületes kocsiszások emelték a korabeli darabok fölé (utóbbit egyfajta helyi *Aranypolgárok* tartják japán filmtörténészek), hála Miyagawa precíz, ugyanakkor igen dinamikus kameravezetésének. A *Vihar kapujában* elején a favágó erdei sétájának maga korábban szinte páratlan fahrtjai még a korábbi Kurosawa-filmek markáns gépmozgásaihoz képest is bravúrosak, főleg annak tudatában, hogy Miyagawa (az Inagaki-évek pragmatikus tapasztalataival háta mögött) pár méternyi kamerásín segítségével oldotta meg őket – az a 15 másodperces szekven-

„Mintha csak magával a fényvel esne szerelembe”

(Kenji Mizoguchi: Az eső és hold története - Kikue Móri, Machiko Kyo és Masayuki Mori)

pozíció középpontjában tartja alakját, még Kurosawát is megdöbbenetette.

Ennél jóval jelentősebb Miyagawa ecsetkezelésének szerepe az 50-es évek Mizoguchi-klasszikusaiban: a korábban főleg statikus mélységi kompozíciókra épülő, „egy jelenet-egy beállítás” filmnyelvét a rendező ez idő alatt cserélte fel arra a vízszintes fahrtokra és panorámázásokra épülő dinamikus stílusra, amelyet visszaemlékezéseiben Miyagawa a hagyományos japán *emakimono* telercsképek filmes megfelelőjének nevez. Akárcsak a történetüket egymás mellé helyezett képekben elmesélő festmény-sorozatoknál, az *Eső és Hold története*, a *Keresztre feszített szerelmesek* és a *Sanshō tisztartó* kosztümös filmjeiben is egyetlen szekvenciává állnak össze a jelenet különböző térszégmensekben játszódó eseményei, ahol az egyes „festményeket” nem konkrét vágások, hanem a folyamatos kameramozgásba iktatott belső keretek (fatörzs, fal, ablaknyílás) határolják el egymástól. Ezt a kocsiszapanorámázás kombinációt (amely már a *Vihar kapujában* flashback-meséiben is tetten érhető) Miyagawa a Mizoguchi-filmek után készült műveiben még látványosabban és bravúrosabban alkalmazza (főleg a *Testőrbn*) – különösen azokban a kardvívós kalandfilmekben, amelyek pályája következő szakaszát uralják 1964-től 1975-ig. A villámgyors ak-

ciókat pontosan lekövető gépmozgások specialistájaként az idős operatőr gyakorlatilag a korszak valamennyi jelentő *chambara*-szériájában közreműködött: a vak masszőr Zatoichi kalandjaiban (hat film, köztük a *Zatochi a Testőr ellen* korai crossoverével), a gyermekkocsis bérgyilkos *Kozure Ókami 4.* részében, a törvény keményszívű szolgálja, Itami Hanzó legbeteggebb történetében (*Hanzó a Penge pokoli kínszája*), valamint a *Mikogami*-trilógia első két darabjában. Miyagawa ezeket a műfaji rutinfeladatokat is bőséggel megajándékozta stílbravúrjaival (lásd az 1966-os *Hallom Zatochi dalát* kékhátterű párbajfinálját 40 évvel a *Kill Bill* előtt, a *Kozure Ókami: Egy szülő szíve, egy gyermek szíve* égő gabonablájának expresszív képsorait vagy az *Irezumi* esős, éjszakai orvgyilkos-jelenetét a fehér papíryernyőn kirajzolódó sziluettekkel), sőt első Zatochi-munkájában nem csak vizuális forradalmat indított a korábban meglehetősen szokványos kivitelezésű sorozatban (*Zatochi és az ezer arany*), de a filmet jegyző Kazuo Ikehiro-t is elindította azon a formai felfedezőúton, amely a *Nemuri Kyoshiro*-szériához készült *chambarák* állomásain át a műfaj egyik legizgalmasabb kismesterévé tette.

Miyagawa műfaji másodvirágzása idején, az 50-es/kora 60-as évek nagy szerzői kollaborációval a tarsolyában is képes volt folyamatosan megújulni és kreatív módon felhasználni a fejlődő filmtechnika friss vívmányait: miként a színes film vagy a szélesvászon esetében tette, ha úgy hozta a szükség, komplex és kifinomult kameramozgásait is feláldozta a 70-es években eluralkodó kézi kamerás akciókoreográfiák kedvéért (*Véres shuriken*) vagy a statikus képeket dinamizáló rapid zoomokért (*Kozure Ókami 4.*), bár ezek az eszközök nem igazán voltak összhangban esztétikai elveivel. Sajátos filmnyelvre ekkoriban már csak elvétve terjedt ki az egész filmszövegre (mint Yasuzo Masumura *Irezumi*ja vagy Masahiro Shinoda *Némasága* kiváló regényadaptációiban), de elég fél percet látni bármelyik *chambarája* párbajfináljából, hogy ráismerjünk keze nyomára. Bármilyen vásznat tett elé a filmgyártás, bármilyen ecsetet kapott a filmtechnikától és bármilyen szöveget a filmrendezőktől, Kazuo Miyagawa szépírása mindig is japán tájképeket idéző harmonikus szépséggel, gazdag palettával és természetes könnyedséggel fogalmazta meg a sorok mögött rejlő üzenetet. •

