

HIROKAZU KORE-EDA

Családban marad

TESZÁR DÁVID

OZU SZELLEMI ÖRÖKÖSE, A SZÁMKIVETETTEKEL MINDIG EGYÜTTÉRZŐ HIROKAZU KORE-EDA ÉRZÉKENY, RENDHAGYÓ CSALÁDI DRÁMÁKKAL VÁLT VILÁGHÍRŰVÉ.

A szebb napokat is látott japán filmgyártás 1990-es évek derekán induló X-generációs *auteur*-jei közül mindössze két olyan név rajzolódik ki, amely több mint két évtized elteltével is állandó szereplője a fontos nemzetközi szemléknek, alkotásaival több kontinensen is jelen van a mozikban és mintegy reprezentálja a kortárs nippon művészfilmvet – Naomi Kawase (lásd Filmvilág 2018/7) és Hirokazu Kore-eda. Amellett, hogy mindketten az 1960-as években születtek, összeköti őket az is, hogy elkötelezett függetlenként, a japán stúdiórendszerrel távol, dokumentumfilmese előélettel forgatták le az ismertséget meghozó debütáló nagyjátékfilmjüket (respektíve: *Suzaku*, 1997; *Maborosi*, 1995), ráadásul ugyanezen időszakban közösen készítették egy hatvanperces dokut az emlékezésről, egy olyan témáról, amely mindkettőjüket intenzíven érdekli (*Ez a világ – This World*, 1996). Pályafutásuk során a nagy presztízsusú filmes díjak tekintetében is fej-fej mellett haladtak egészen 2018-ig, amikor Kore-eda elnyerte az Arany Pálmát a *Bolti tolvajokkal* (*Shoplifters*), ezzel pedig Teinosuke Kinugasa, Akira Kurosawa és Shohei Imamura után ő lett a negyedik japán direktor, aki ezen elismerésben részesült. Van azonban egy jelentős különbség köztük, amely a *Bolti tolvajokkal* vált igazán nyilvánvalóvá: a számkivetett és/vagy tengődő, szegény figurákat előszeretettel mozgató Kore-eda Arany Pálmával jutalmazott munkája a legkevésbé sem alkalmas országimázs-filmnek, s noha túlzás lenne politikai állásfoglalásnak nevezni, Japán miniszterelnöke, Shinzo Abe látványosan elmulasztott hivatalosan gratulálni annak a művésznak,

akit többen – Takeshi Kitano mellett – a legnagyobb élő japán filmrendezőnek tekintenek. Az esztétizált japán táj krónikása, Kawase ezzel szemben a politikumra még csak közvetve sem reflektál a műveiben: korántsem véletlen hát, hogy örömmel kérték fel az elhalasztott tokiói nyári olimpiai játékok hivatalos filmjének megrendezésére. Magyar kontextusban sajnálatos módon nem mondható erősnek a két rendező recepciója: Kawase részéről két (*A remény receptje – Sweet Bean*, 2015; *A naplemente ragyogása – Radiance*, 2017), míg Kore-eda esetében három nagyjátékfilm (*Anyátlanok – Nobody Knows*, 2004; *Bolti tolvajok*, 2018; *Az igazság – The Truth*, 2019) került moziforgalmazásra. Kore-eda ugyanakkor egy fokkal jobban áll az egyszeri vetítések esetében: a Titanic Filmfesztiválon látható volt az első két alkotása (*Maborosi*; *Túlvilág – After Life*, 1998), a Magyar Televízió levetítette *A fiam családját* (*Like Father, Like Son*, 2013), és a szemfüles honi nézők a 2019-es Cirko 25 fesztiválon elcsíphették gyöngyvásznnon több kitűnő munkáját is (*Csoda – I Wish*, 2011; *A fiam családjá*; *A kishúgunk – Our Little Sister*, 2015; *Vihar után – After the Storm*, 2016). Kore-eda az apró részletekre, rezdülésekre érzékeny, humanista családtörténetekkel vált világhírűvé (*Maborosi*; *Anyátlanok*; *Sétálva is – Still Walking*, 2008; *Csoda*; *A fiam családjá*; *A kishúgunk*; *Vihar után*; *Bolti tolvajok*; *Az igazság*), de emellett invenciózus high-concept mozik (*Túlvilág*; *Szexbaba – Air Doll*, 2009) és formabontó műfaji átértelmezések (*Hana*, 2006; *A harmadik gyilkosság – The Third Murder*, 2017) is kerültek a jelenleg tizennégy nagyjátékfilmet számláló filmográfiájába.

Egységesen magas színvonalú munkái között szigorúan mérve is található legalább három remekművet (*Anyátlanok*, *Sétálva is*, *A fiam családjá*).

ÍGY JÖTTEM

Hirokazu Kore-eda 1962-ben született Tokióban. Írói ambícióiból fakadóan a Waseda Egyetem szépirodalom szakát végezte el, és a későbbiekben egy műve kivételével (*Maborosi*) valamennyi játékfilmje forgatókönyvét is maga írta, legyen ez bár saját, önálló alkotás vagy hozott anyag adaptációja (mint a *Szexbaba* vagy *A kishúgunk* képregényeredetije esetében). Az írás súlyát életművében jól példázza az a tény, hogy a második nagyjátékfilmjétől kezdve egyes munkáit regényformába is átdolgozta és megjelentette (*Túlvilág*; *Távolság – Distance*, 2001; *Hana*; *Sétálva is*; *Bolti tolvajok*). Kore-eda a filmkészítés gyakorlati oldalát



hagyományos filmes képzés helyett az 1970-ben indult, első független japán tévécsatornánál, a TV Man Unionnál tanulta ki rendezőasszisztensként. Első saját rendezésű dokumentumfilmje, a *Hogyan tanuljunk egy kisborjútól?* (*Lessons from a Calf*, 1991) narráció nélkül dokumentál egy olyan általános iskolás osztályt, ahol meghatározott órarend helyett egy kisborjú felnevelésének gyakorlati példáján keresztül tanulnak matematikát, biológiát és környezetismeretet: a gyerekek kiszámolják, mennyi pénzre van szükség az általuk gondozott állat élelmezéséhez, milyen élelem a legmegfelelőbb neki és hogyan működik a szaporodás. A hatalmas kutatómunkára épülő *Ugyanakkor...* (*However...*, 1991) immár Kore-eda személyes narrálásában mutat be egy közjóléti minisztériumi tisztviselőt, aki a politikai machinációk útvesztőjében elbukik a segély kiharcolásában, és így

a pénz nélkül maradnak a Minamata-betegségben szenvedő japánok. A lírai hangvételű, blickfangos kijelentésektől és vádaskodástól tartózkodó dokumentumfilm annak jár utána interjúk és korabeli újságcikkek alapján, hogy miért lett öngyilkos a kiszolgáltatott helyzetben lévőért küzdő, lelkiismeretes hivatalnok. Az *Amikor a mozi a jelen tükre – Hou Hsiao-Hsien és Edward Yang* (*When Cinema Reflects the Times – Hou Hsiao-Hsien & Edward Yang*, 1993) a tajvani újhullám két legendás szerző-egyéniségéről (együttal Kore-eda kedvenceiről) közöl portrét, míg az *Augusztus nélküle* (*August Without Him*, 1994) egyfajta mozgóképes napló egy olyan AIDS-es férfi fokozatos leépüléséről, aki először állt ki a japán nyilvánosság elé a betegségével. Már e korai munkáiban kirajzolódnak azok a témák, amelye-

ket később beemel a játékfilmjeibe is: a gyermekek szerepeltetése és a gyermekszemzőg kiemelt jelentősége, valamint a marginalizált, elesett emberek iránt érzett érdeklődés és empátia (interjúiban nem véletlenül említi Ken Loach-ot is a mesterei között). Debütáló nagyjátékfilmjében (*Maborosi*) Kore-eda a legkevésbé sem egy zöldfülű, szárnyait bontogató direktor benyomását kelti: rendkívül letisztult és formatudatos alkotása a médium magabiztos uralását bizonyító, tiszteletteljes főhajtás Yasujiro Ozu és Hou Hsiao-hsien művészeete előtt. Az újszülöttjüket nevelő, fiatal oszakai házaspár férfi tagja rejtélyes módon öngyilkosságot követ el, a nő pedig néhány évvel később újrَاهázasodik és a gyermekével elköltözik az új férje tengerparti kis faluban található otthonába

„Képekre és hangulatokra fókuszál”

(Hirokazu Kore-eda: Maborosi – Makiko Esumi)



– mindössze ennyi a *Maborosi* cselekménye, amely fordulatok helyett képekre és hangulatokra fókuszál. Kore-eda egyetlen közelit sem tartalmazó, lassan hömpölygő, kontemplatív mozi-ja bővelkedik a hosszú, statikus, nagy műgonddal megkomponált, festmény-szerű nagytotálókban – e tekintetben Hou-t idézi, míg a hétköznapi-ságra koncentráló családtörténete, a belső-ekben alkalmazott alacsony gépállású, ún. *tatami*-beállítások sora és az el-lyptikus szerkesztésmód (nem látjuk a kulcsfontosságú öngyilkosságot) Ozu előtt tiszteleg. Kore-eda megidézi az *Ugyanakkor...*-ban látott, megmagya-rázhatatlan öngyilkosság témáját, egy-úttal pedig folytatja a dokumentarista vonalat is azzal, hogy kizárólag termé-szetes fényeket használ és a távolság-tartó, külső megfigyelő pozíciójába helyezkedik. A magány, az elvágyódás és a kínzó önvád méltóságtel-jes mementóját, a *Maborosit* a Velencei Filmfesztivál verseny-filmjei között mutatták be, és a kritikusok azonnal az „új japán film” zászlóvivői közt kezdték

el emlegetni Kore-edát a vele közel egyidőben induló Naomi Kawase, Nobuhiro Suwa, Shinji Aoyama és Makoto Shinozaki mellett.

HIGH-CONCEPT A REALIZMUS JEGYÉBEN

A *Maborosi* után ismét egy televíziós dokumentumfilmmel jelentkezett a rendező (*Emlékezet nélkül – Without Memory*, 1996), amely egy súlyos me-móriazavarral küzdő férfi életét és an-nak családját mutatja be. A családap-a, noha képes felidézni a régmúltat, az állami egészségügyi térítési rendszer megváltozása miatt a műtétjét köve-tően nem kapott meg fontos vitam-i-nokat a kórházban, ez pedig olyan agykárosodáshoz vetetett, aminek következtében nem képes új emlé-keket alkotni. Az örök jelenben élő férfi szívszorító kálváriája a rendező talán legkiválóbb dokuja, amely az emlékek identitásképző erejé-nek gondolatával egy-úttal szellemi muníciót is szolgáltatót a máso-dik nagyjátékfilmjéhez, a *Túlvilághoz*. A *Túlvi-*

lág high-concept alapvetése szerint újonnan meghalt emberek érkeznek egy lerobbant kollégiumi épületbe, ahol szociális munkások asszisztálása mellett egy héten belül ki kell választaniuk a számukra legkedvesebb em-léket, amelyet aztán egy filmes stáb-bal leforgatnak és ezzel az egyetlen szcénával belépnek az örökkévaló-ságba. Kore-eda alkotása ismét olyan közel megy a dokumentumfilmes for-mához, amennyire csak lehetséges. Közel ötszáz japánt ültetett kamera elé, hogy beszéljenek életük legmeg-határozóbb momentumáról, ebből tíz amatőr szereplőt választottak ki, akik a hozott emlékükön kívül minden mást improvizáltak, míg a színészek követték a forgatókönyvben leírta-kat. A premisszán kívül nincs semmi fantasztikus a filmben, rögrealista interjúkat és mindennapos szituáci-ókat látunk különféle korú és nemű hétköznapi emberek között: van, aki azonnal rávágja a választ a legbe-csesebb emlék kérdésére; van, aki meggondolja magát; van, aki csak az élete videókazettáinak visszanezé-

„A hiány lesz a szervezőelv”

(Hirokazu Kore-eda:
A fiam családja –
Masaharu Fukuyama)





se után tud választani és van, aki nem képes vagy nem akar részt venni a feladatban – mint kiderül, ide tartoznak a szociális munkásként tevékenykedő, ugyancsak halott interjúfelelősök is, akik nem restelik alkalomadtán utálni a munkájukat. Melegszívű humorú, gazdagon rétegzett, igen különleges alkotás a *Túlvilág*, amelynek önreflexivitása (a szubjektív emlék filmes eszközökkel történő rekonstrukciójának tökéletlensége) mély, filozofikus játékosággal ruházza fel a művet – a japán zen mester Ryokannak valószínűleg ugyanúgy tetszett volna, mint a kínai taoista Csuang-cének. A halálon túlról szemlélve mi volt igazán jelentőségteljes az emberi életben? Erről mesél a *Túlvilág*. Pár darabja, az ugyancsak high-concept *Szexbaba* pedig még a halálon innen teszi fel ugyanezt a kérdést egy öntudatra ébredő, felfújható szexbaba perspektíváján keresztül. Elképzelhető, hogy más japán direktor a nagy hagyományokkal rendelkező *pinku eiga* (softcore japán szexfilm) sorába illesz-

„Kitágítja a nukleáris család fogalmát”

(Hirokazu Kore-eda: *Bolti tolvajok* – Sakura Ando és Lily Franky)

kérdéskörére koncentrálni e rendhagyó *Pinokkió*-parafrazisban, miközben magányos, elidegenedett, depressziós figurákkal népesíti be Tokió metropoliszát. A fantasy-premisszát ismét realista díszletek mögé bújtatja a rendező, a címszereplő lelki sérültek sorától igyekszik eltanulni az emberi lét eszköztárát az érzelmektől a beszéden át a jelenségek megkülönböztetésére való képességig. Kore-eda e munkájában dolgozik először külföldi színésszel: a dél-koreai Bae Doo-na remekül hozza a tipegő, ártatlan, oda nem illő idegent, s bár valószínűleg nem ilyen szándék vezérelte a rendezőt, máshol megérne egy tudományos vizsgálódást egy dél-koreai színésznő szexbabaként történő szerepeltetése a japán-koreai reláció tükrében (a japánok által a második világháborúban tömegesen besorozott koreai hadiprosztitúáltak esete azóta is érzékeny téma a két nemzet kapcsolatában).

RENDAHAGYÓ CSALÁDOK ÉS A HIÁNY TRAUMÁJA

A hiány olyan strukturáló tényező Kore-edánál, amely összeköti számos alkotását. A *Maborosi* felesége az újra-házasodás után sem képes feldolgozni első férje elvesztésének traumáját. A valós, 1988-as tokiói eseten alapuló, letaglózó erejű *Anyátlanok* négy féltestvére mind más apától származik, és miután az őket egyedül nevelő édesanyjuk több hosszabb távollét után végleg magára hagyja őket, a legidősebb fiúra, a tizenkét esztendő Akirára hárul az a feladat, hogy a folyamatosan apadó pénzügyi forrásból gondoskodjon a családról. Kore-eda szentimentalizmustól mentesen, óriási műgonddal, sűrítés és sietség nélkül dokumentálja a nyomorgó, de minden nehézséget túlélő, életvidám gyermekek mindennapjait, miközben különböző kapcsolatteremtési kísérleteket is felvillant a társadalom számára láthatatlan, iskolába soha nem járt, számkivetett hősei részéről. Akira egyetlen év alatt, az elkerülhetetlen tragédia árnyékában válik gyermek-felnőtté a filmben feltűnő, felnőttnek



tetsző gyermekek közt. Kore-edát joggal tartják a gyermekszínház-vezetés nemzetközi ászának: felfedezettje, az Akirát megformáló Yuya Yagira a cannes-i filmszemle történetének legfiatalabbjaként, tizennégy évesen vehette át a legjobb színésznek járó díjat 2004-ben. Kore-eda legjapánabb filmje, a *Sétálva is* úgy kezdődik, mintha a *Tokiói történet* (1953) inverzét látnánk: itt nem az idős házaspár utazik a fővárosba, hogy meglátogassa a két gyermekét, hanem a két gyermek tesz látogatást a családjukkal együtt a vidéki szülői házba. Ozutól eltérően a generációs különbségek hangsúlyozása helyett ismét a hiány lesz a szervezőelv. Tizenkét évvel korábban tragikusan fiatalon vízbe fulladt a család legidősebb fia, Junpei, és mint minden évben, most is közösen ellátogatnak a sírjához. A hiányra épülő családtörténeti modell ellenére a *Sétálva is* a rendező szemléletmódjának változását jelzi. A kezdeti pályaszakasza hűvös, külső megfigyelője az *Anyátlanokkal* közelebb merészkedett a szereplőihez, megmutatta melegsívű

„Szabálytalanságban megnyilvánuló szépség”

(Hirokazu Kore-eda: Igazság – Catherine Deneuve)

fel kiváló, az életműben többször vizsztatérő színészek segítségével (lásd Hiroshi Abe büntudattal terhelt, a neheztelő atyától eltérő karriert választó másodszületett karakterét vagy az örök matriarchaként feltűnő, bravúros Kirin Kiki alakját). Kore-eda mély emberismeretről tesz tanúbizonyságot, de ezt drámai csúcspontok és melodramai túlzások nélkül, ráérős tempóban, ítélezéstől mentes leíró jelleggel mutatja be: ez nem a nagy titkok vagy a nagy felismerések filmje, hanem egy minden rezdülésre érzékeny családi portré. Mindennapi tevékenységeken, apró gesztusokon és elszólásokon keresztül avatja be a nézőt a család történetébe, a továbbra is kísértő, fel nem dolgozott traumába és a családtagok egymás közti dinamikájába, miközben Ozuhoz hasonlóan precízen komponált geometriai minták keretezik az asztalnál

humanizmusát, a *Sétálva is* esetében pedig eljutott az intimitásig: e munkájában a Yokoyama család pszichológiai mélységeibe kalauzoló, bonyolult érzelmi térképét rajzolja

ülő családot, és gondosan kiválasztott személyes tárgyakat látunk a fotóalbumtól a kimonón át a rendező családi drámáiban rendszeresen feltűnő, de itt különösen hangsúlyos családi oltárig. Az ifjúsági filmek derűjét megidéző, bűbájos *Csoda* és a komorabb hangvételű *Vihar után* elvált, széthullott családok krónikája: míg az előbbiben a kisiskolás testvérpár fantáziadús gyermekperspektíváján keresztül szemléljük az eseményeket, utóbbiban az egykor ünnepezt író, mára állandó pénzproblémákkal küzdő, szerencsétlenség-függő édesapa köré szerveződik a történet. Mind a kiskamasz testvérpár, mind a várva várt következő bestsellerig magándetektívvé avanszált édesapa vágyott célja a családdegészítés, ám a hiány végül az átmeneti siker ellenére is betöltetlen marad.

A 2013-as cannes-i szemle zsűrijének díját elnyert *A fiam családja* és az Arany Pálmás *Bolti tolvajok* a rendhagyó család témáját variálják. *A fiam családja* két különböző anyagi háttérű és nevelési elveket valló famíliájának szembesülnie kell azzal a ténnyel, hogy a kórházban véletlenül

