

Benke Attila

Oshima Nagisa, a japán élet „pornófilmese”

Oshima Nagisa és a japán identitás

A szerző

A hetvenes években újjászülető német filmművészet egyik csatáráról, Rainer Werner Fassbinderről terjedt el, hogy ő a „német élet pornófilmese”. Azért nevezték így, mert minden kortársánál kíméletlenebbül és a legközvetlenebb módon mutatta be az NSZK rohadásnak indult, képmutató, merev társadalmában szenvedő egyént. Fassbinder antihősei életét az ember legintimebb szféráiba is arcátlanul betolakodó csőcselék, illetve a fasisztoid tömeget átható poshadt német szellemiség tette tönkre. Habár A félelem megeszi a lelket rendezője és Oshima Nagisa (1932-2013) filmstílusban különböznek, ars poeticájuk, témáik összekötik őket. Ugyanis e Mizoguchihoz, Ozuhoz, Kurosawához vagy Kitanóhoz hasonlóan nemzetközileg ismert és elismert szerző még a németnél is konzervatívabb japán társadalom és képmutató politikai rendszer ellen indított támadást, olykor szó szerint pornófilmes eszközökkel (*Érzékek birodalma /Ai no Corrida, 1976*).

Jóllehet Oshimát a klasszikusokkal említjük egy lapon, mégis markánsan különbözik még a legnyugatiasabb rendezőnek tartott Kurosawa Akirától is.¹ Filmjeiben a nyílt erőszak és az explicit szexualitás általános jelenségek. Hősei nem morálisan felsőbbrendű, öntörvényű roninok (gazdátlan samurájok Kurosawánál), vagy elidegenedett, de sorsukba beletörődő átlagemberek (Ozu), hanem legtöbb esetben amorális, lázadó, individualista egyének, akik elfojtott, éppen ezért idővel kirobbanó vágyaikat szélsőséges tettekkel, a „másik” és/vagy a társadalom ellenében érvényesítik.² Persze az önmegvalósítás nem maradéktalanul sikeres, minthogy a japán kollektív tudattalanba beivódott, minden egyeditől, haladótól és moderntől elzárkózó, több száz éves merev értékrend még Oshima Nagisa jelenjében is átítatja a társadalmat.

¹ BERKES Ildikó – NEMES Károly: A japán film világa. Bp., Magyar Filmintézet, 1997. 168-180.

² „[az új generáció] nem hordoz háborús sebeket, a feudális japán erkölcs lerombolásával egy időben nőtt fel, és semmi másban nem hisz, csak egy olyan világban, amelynek ő a középpontja, és éppen ezért tiszta és hatékony személyes céljai elérésében” – írja Oshima Nagisa az új generációról. Uo., 211.

Elemzésének tárgya „*az a világ, amelyben az ember nem élhet úgy, hogy önmaga maradjon*”.³ Oshima így kíméletlenül hagyománykritikus alkotó, kiváltképp történelmi témájú filmjeiben. Ilyen *A lázadó (Amakusa Shirō Tokisada, 1962)*, melyben a keresztényüldözést romantikus ködösítés nélkül, a minden újítás elől elzárkózó japán sógunátus brutális kegyetlenségeként mutatja be, távolságtartó stílusával elidegenítve a nézőt, még a Kurosawánál is nosztalgiával ábrázolt feudális múlttól.

De Oshima Nagisa nem pusztán realista, társadalmelemző alkotó szeretett volna lenni, mint az általa amúgy tisztelt nagy elődök. Oshima Godardhoz vagy Glauber Rochához hasonlóan elméleti írásaiban is megfogalmazta egymással szorosan összefüggő politikai és filmesztétikai törekvését: Japán megváltoztatásához az idejemúlt tradíciókkal és a lírai realista filmnyelvvvel egyaránt szakítani kell. Nála a filmkészítés nem egyszerűen a valóság bemutatása (naturalizmus), hanem akár az említett Rochánál vagy a hetvenes évek környéki Godardnál politikai tett.⁴ A kamera pedig egy fegyver, mint azt a hatvannyolcas rendszer- és vietnami háborúellenes tüntetésekre reagáló, nyíltan önreflexív, *Az ember, aki filmen rögzítette végakarátát (Tōkyō Sensō Sengo Hiwa, 1970)* című filmjében is kimondatja szereplőivel. A szerző nála saját műve ura, egyéniség. Művészete szüntelen harc még akkor is, ha a „háború” megnyerésére, azaz a társadalom végleges megváltoztatására nincs esély.⁵ Oshima Nagisánál nem a győzelem, hanem a szüntelen kritizálás, lázadás a fontos. Célja a japánok megalkuvó és beletörődő hozzáállásának megváltoztatása, vagy legalábbis egy olyan kritikai pozíció, identitásalternatíva megteremtése, mely lehetővé teszi az egyént masszába olvasztó elavult értékrend felülvizsgálatát, lerázását.

Oshimát bár sokszor hasonlítjuk az 1950-1980 közti filmművészet nagy alkotóihoz (Fassbinder, Resnais, Godard stb.), ám a második világháború utáni Japán történelmi eseményekben jelentős részt vállaló szerző radikális társadalmi-politikai kritikáival és „esszéfilmjeivel” majdnem 10 évvel megelőzte európai társait a politikai modernizmusban.⁶

³ Uo., 209.

⁴ OSHIMA Nagisa: *Is it a Breakthrough? (The Modernists of Japanese Film) = Cinema, Censorship, and the State: The Writings of Nagisa Ōshima, 1956-1978*, szerk.: MICHELSON, Annette, Cambridge, Massachusetts, OCTOBER Books, 1992. 26-35.

⁵ Uő: *Beyond Endless Self-Negation: The Attitude of New Filmmakers = Uo.*, 47-48.

⁶ Az európai filmművészeti modernizmus 1967-től vált nyíltan politikai jellegűvé az 1967-1968 körüli események (diáklázadások, háborúellenes tüntetések) hatására. Az „esszéfilmek” ekkoriban terjedtek el főleg Jean-Luc Godard és Marguerite Duras munkásságának köszönhetően. E „filmröpiratok” jellemzője, hogy nyíltan szerepet vállalnak a valóság eseményeinek alakításában. Sokszor teatrálisak, absztraktak, inkább dialógusokra építenek, minthogy a filmkép esztétizálása alkotóik szerint csak torzítja a valóságot.

A francia újhullámosok 1958-1962 között a szabadságról és szerelemről filmeztek a „papa mozijától” markánsan különböző formában, itthon pedig a hatvanas években Szabó István, Jancsó Miklós vagy Kósa Ferenc óvatosan elemezték a közelmúltat. Ugyanebben az időszakban a baloldali és pacifista Oshima Nagisa már direkt politikizált, az 1960 körüli amerikai-japán együttműködési egyezmény elleni tüntetések mellé állt nemcsak személyesen (az ötvenes években aktív részese volt a diákmozgalmaknak), hanem sokszor erősen stilizált és szimbolikus filmesszéivel is, melyeket a nagy megmozdulásokkal (1960, 1968-70) egy időben készített ezekre az eseményekre reagálva.

Ilyen például az *Éjszaka és köd Japánban* (*Nihon no Yoru to Kiri*, 1960) vagy az *Egy shinjuku tolvaj naplója* (*Shinjuku Dorobō Nikki*, 1968). Tehát a nyugati modern filmekről eltérően a japán újhullám (*nuberu bagu*) nagyrészt Oshimának köszönhetően már 1959-től radikálisan kritikus politikai-társadalmi filmkészítést jelentett, a fiatalok és a filmkészítők egyaránt „nem”-et mondtak az imperializmusra, vadkapitalizmusra és a passzivitásra, vagyis az egyéniséget elnyomó hagyományos japán nemzeti identitásra.⁷

Az újhullámosok, kiváltképp e kivételes szerző az elődöktől eltérő reflexív formában foglalkoztak ezzel az egész ország jövőjét érintő alapproblémával. Nem csupán leírással vagy a kor lázadó fiataljaihoz hasonló hősök ábrázolásával, hanem elidegenítő stílusjátékok útján a néző megszólításával, bevonásával alakították filmjeiket tette. Nelson Kim szerint Oshima Nagisát sokszor érte az a vád, hogy nincs egyedi, markáns szerzői kézjegye.⁸ Ezt maga a szerző magyarázza meg egyik szövegében. Leírása szerint tudatosan más minden alkotása képileg. Nála a filmkészítés állandó küzdelem (társadalmi-politikai tett), felfedezés és önkritika is. A filmről filmre változó stílus a nézőt aktivitásra, a rendezőhöz társított sémák felülvizsgálatára, a visszavisszatérő témák újraértelmezésére készíti. Megmerevedése önisméltáshoz és a gondolkodás elsorvadásához, passzivitáshoz, így a még mindig jelenlevő hagyományok bebetonozásához vezetne.⁹

⁶ (folytatás az előző oldalról) Ide sorolható már az 1967-es Week-end, melyben a marxista ideológia és a polgári társadalom elleni lázadás kendőzetlenül jelenik meg, Godard pedig képközi feliratokban állást foglal. A politikai filmkészítés Nyugaton a diáklázadások és a vietnami háború hatására terjedt el, ám a nyugati világon kívül már korábban is megjelent: Japán mellett például Brazíliában. Itt a nyomor és a katonai diktatúrák miatt az újhullám/modern film (cinéma novo) eleve politikai modernizmusként indult (Glauber Rocha és Nelson Pereira dos Santos). A politikai modernizmusról bővebben: KOVÁCS András Bálint: A modern film irányzatai. Az európai művészfilm 1950-1980. Bp., Palatinus, 2008. 140-143., 383-390.

⁷ KIM, Nelson: Nagisa Oshima. Senses of Cinema (2004. április 22.). <http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/Oshima/> (Utolsó letöltés dátuma: 2013-01-21).

⁸ Uo.

⁹ Nelson Kim idézi Oshima Nagisát. Uo.

Bár Oshima Nagisa filmjei formanyelvileg különböznek, ám életműve még kései, visszafogottabb stílusú nemzetközi koprodukcióival (*Boldog Karácsonyt, Mr. Lawrence! /Senjō no Meri Kurisumasu, 1983/*, *Tabu /Gohatto, 1999/*)¹⁰ együtt is egységesnek mondható tematikailag. Miként azt ő maga is megjegyzi, Oshima különböző perspektívából, de mindig a japán nemzeti és az egyéni identitás konfliktusával foglalkozott. Arra mutat rá, hogy a hagyományos (premodern) értékek, normák összeegyeztethetetlenek az új (modern) világ énközpontúságával. Az individualista alternatív identitás elnyomása pedig az egyén frusztrációjához, aberrációjához vezet, mely (nemi) erőszakot szül.¹¹ Persze a szex, erőszak és identitás kapcsolata a *nuberu bagu* más alkotóinál is megjelenik, mint például Imamura Shohei *Disznók és hadihajók (Buta to gunkan, 1963)* vagy Yoshida Yoshishige *Erősz plusz mézszárlás (Erosu purasu Gyakusatsu, 1970)* című filmjében. Ám ha közelebbről szemügyre vesszük Oshima mozi forgalmazásra szánt nagyjátékfilmjeit, világossá válik kivételessége, minthogy a hetvenes évek közepéig még kortársaiénál is szemérmetlenebbül politizáló művei¹² valamit elindítottak a „japán ugaron”.

A hősök

Az 1950-es években kialakuló modern filmművészet egyik legjelentősebb újítása a formanyelvi kísérletezés mellett a klasszikus (hollywoodi) történetektől eltérő hősábrázolás volt. A modernisták azért szakítottak a valamilyen egyértelmű cél felé tartó, cselekvésközpontú „problémamegoldó elbeszéléssel”, mert koruk emberének valóságérzékelését és alapélményét leképezendő csellengő, önmagukat kereső egyéneket szerepeltettek. Filmjeik nem az akció köré épültek, hanem a modern világ káoszában elveszett, önazonosságában bizonytalan, illetve elbizonytalanodó ember létállapotát írták le.¹³

¹⁰ Kivételt képez a *Szerelmem, Max (Max, mon amour, 1986)* című satírája. Amellett, hogy egyáltalán nem japán közegben játszódik (egy francia bolondos szerelmi történet), Oshima Nagisa szinte csak megvalósító volt. A forgatókönyvet Jean-Claude Carrière ötlete alapján Carrière és Oshima írta, producere Serge Silberman (mindketten Luis Buñuel partnerei), és Raoul Coutard az operatőr (Godard munkatársa). Tehát szerzőiség szempontjából csak lazán kapcsolódik az Oshima-életműhöz. Erről bővebben: Uo.

¹¹ OSHIMA Nagisa: *My Adolescence Began with Defeat* = MICHELSON: i. m. 195-200.

¹² Desser kiemeli, hogy Imamura, az újhullám másik nagy alakja óvatosabb, inkább indirekt-ség jellemzi, ahogy a *nuberu bagu*hoz lazán kapcsolódó Teshigahara Hiroshi is elvontabb, egzisztencialista kérdésekkel foglalkozik. Oshima Nagisa viszont a japán (modern) film legpolitikusabb személyisége. DESSER, David: *Eros plus Massacre: An Introduction to the Japanese New Wave Cinema*. Bloomington, Indianapolis, Indiana University Press, 1988. 76-107.

¹³ Kovács András Bálint különíti el a klasszikus (főként a hollywoodi és azokat követő művekre kell gondolni) és modern filmeket e tekintetben: előbbieket döntően problémamegoldó, utóbbiak leíró/körkörös, azaz csak egy létállapotot bemutató elbeszéléssel dolgoznak. Bővebben: KOVÁCS: i. m. 102-103.

Emiatt –különösen a modernizmus pionírjai, az 1960 körül fellépő újhullámosok– a cselekményt gyakran fiatal hősök köré építették, akik szüleik és a hivatalos ideológia (állam, iskolák, vallás stb.) által közvetített értékrendtől, identitástól markánsan eltérő kulturális közeget, önazonosságot kerestek. Például Bergman *Kifulladásig*ot vagy a *Bolond Pierrot*-t megelőlegező 1953-as *Egy nyár Mónikával* című filmjében a főszereplő szerelmespár női tagja megtagadja a házasságot, az anyaságot és a társadalmi beilleszkedés minden formáját.

Az identitás fellazulása általános jelenség volt az ötvenes-hatvanas években, minthogy ekkoriban tűntek fel az újbaloldali, polgárjogi és feminista mozgalmak, melyek alternatívát kínáltak az addigi bevett, hagyományos társadalmi szerepekre. A születéstől fogva adottként hirdetett identitás megváltoztathatóvá vált a feltűnő szub/ellenkultúráknak köszönhetően. Az 1966-1969 közt világszerte tüntető, jórészt az előző generáció értékrendjét elutasító fiatalok és elnyomott társadalmi rétegek (feketések, nők, homoszexuálisok) „identitáspolitikát” folytattak, azaz érvényesíteni akarták a saját magukról vagy a saját favorizált csoportjuk által alkotott énképet.¹⁴ Az 1969-es *Szelíd motorosok* vagy a *Charles élve vagy halva* ezt a problémát képzi le: a hivatalos önazonosság és egy alternatív (hippi) létforma összeütközését mutatják be.

Miként Amerikában vagy Kelet-Európában, úgy Japánban is sajátos kulturális feszültségek társultak ehhez az általános öndefiníciós kérdéskörhöz. Mint már említettem, Japánban az ötvenes évek eleje óta egyre gyakrabban hallattak magukról tüntetések formájában (új)baloldali diákmozgalmak. Ebben az országban már tulajdonképpen 1959-60-ban „1968”-ról beszélhetünk. Az amerikai-japán együttműködési egyezmények (Anpo), így az amerikai imperializmus csak az egyik célpont volt. A másik legfőbb probléma a már említett japán „áldozati szerep”, a megalázkodás, az egyéniség vállalásának és vállalhatatlanságának ügye, mely az évszázados hagyományokból és az 1945 utáni megtorlásokból (atombomba, amerikai megszállás) fakad.¹⁵ Az újhullámos rendezők –különösen Oshima Nagisa– nemcsak személyes jelenlétükkel, hanem filmjeikkel is aktív részeseivé váltak a hatvanas évek reformtörekvéseinek.

¹⁴ Mindennek gócpontja 1968 volt. Ennek az évnek a tavaszán-nyarán több fiatal értelmiségi (Nyugat-Európa) és elnyomott társadalmi csoport (USA) ment az utcákra a rendszer megreformálása végett. Az identitáskonceptió huszadik századi átalakulásáról és a hatvanas-hetvenes évek történéseiről lásd bővebben: HALL, Stuart: A kulturális identitásról = Multikulturalizmus, szerk.: FEISCHMIDT Margit, Bp., Osiris - Láthatatlan kollégium, 1997. 60-85.; SZILÁGYI Ákos: Két szék között, a pad alatt. Vázlat a hetvenes évek konzervativizmusáról = A hetvenes évek kultúrája. Tanácskozás a Fiala Művészek Klubjában 1980. április 10–12., szerk.: Veres András, Bp., Balassi, 2002. 13–31.

¹⁵ BURCH, Noel: The Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema. Los Angeles, Berkeley, University of California Press, 1979. 325-344.

Oshima filmjeiben szakított a tradíciókkal, a hagyományos japán identitással, minthogy fő fogalma az „aktív szubjektum”, az individuális, sorsát maga alakító, lázadó egyén.¹⁶ Éppen ezért alternatívákat, önazonosságukat kereső hősei markánsan különböznek a korábbi japán filmek karaktereitől. Ugyan Kurosawa, a „legnyugatiasabb rendező” is egyéni, saját útját járó figurákat szerepeltetett (*A testőr, Sanjuro*), ám ezek morális felsőbbrendűsége és társadalmilag pozitív hozzáállása még inkább a klasszikus attitűdöt erősíti. Oshima Nagisa viszont kifejezetten amorális antihősökkel dolgozik, akik nemcsak kiemelkednek környezetükből, hanem teljes egészében leírhatatlanok a hagyományos japán ideológia perspektívájából. Miként Nelson Kim kiemeli, Oshima karakterei sokszor bűnözők vagy művészekhez hasonló figurák, a társadalom margóján élő emberek. Kitaszítottságuk fontos, minthogy ezáltal válnak egyénekké, akik erőszakos tett révén megszabadulnak a normáktól, a hagyományos japán szerepköreiktől (család, társadalmi osztály), alternatív identitást öltenek és vágyaikat követik.¹⁷

Oshima Nagisa első nagyobb sikere a Shochiku stúdiónál a *Kegyetlen történet az ifjúságról (Seishun Zankoku Monogatari, 1960)* volt, melyben egy amorális pár a szexualitás segítségével csal el és rabol ki nőkre kiéhezett idősebb férfiakat. A generációs különbségek mellett megjelenik az 1960-as tüntetés, mely az alternatív csoporthoz tartozás kérdését veti fel az antihősökben, kiknek nincs egyéb célja, mint a destruktív lázadás. Nekik semmi közük a régi japánokhoz, sokkal inkább „nyugatiak”, kozmopoliták, azaz arcátlanul individuálisak.

A *lázkodóban* a keresztények adják fel mind a keresztényi, mind a japán alsóbb osztályoktól elvárt megalázkodó hozzáállást, és véres forradalmat szítanak a XVII. századi, alternatív vallást üldöző és a parasztokat elnyomó despota rendszer ellen. Az *Erőszak délben (Hakuchū no Tōrima, 1966)* történetének hősei alternatív farmgazdálkodással próbálnak függetlenedni a hivatalos intézményrendszertől. Ennek kudarcra az egyik résztvevő nemi erőszaktevővé válását eredményezi. Az *Egy shinjuku tolvaj naplójában* a tolvajlét, az avantgárd színház és a szimbolikus utcai meztelenkedés egyaránt agresszív, látványos elszakadási kísérletek a normáktól. Az Érzékek birodalmában pedig a prostituált, Abe Sada története a társadalmi nemi (gender) szerepek fellazulásáról, sőt, felcserélődéséről, a vágyak felszabadításáról szól, mely dominancián alapuló szadista szexben (fojtogatásban) és kasztrációban nyilvánul meg.

Oshima Nagisa antihősei tehát sorsukat, identitásukat megváltoztatni akaró, hangsúlyozottan individualista egyének. Az elfojtás eredményezte frusztrációjukból fakadó erőszakosságuk pedig valamilyen elnyomó csoport, intézményrendszer ellen irányul, mely egy vagy több személyen keresztül a merev, premodern hagyományok képviselője és továbbörökítője.¹⁸

¹⁶ BORDWELL, David – THOMPSON, Kristin: A film története. Bp., Palatinus, 2007. 497-499.

¹⁷ KIM: i. m.

¹⁸ OSHIMA: My Adolescence Began with Defeat. i. m.

A család

Az egyén identitása csoportokkal összefüggésben alakul. Elsődlegesen a család a személyiség, az önazonosság formálója, minthogy e „mikrotársadalom” az egyén fejlődését alapvetően meghatározza. Habár Nyugaton is rendkívül fontos a család fogalma, ám Japánban ez is különös szerepet tölt be, mivel a régi hagyományok egyik legfőbb őrzője és képviselője. A japán famíliák feje az apa, mint mindenütt, ám e kulturális közegben leginkább a császárhoz hasonlítható státusza. Azaz a család itt hasonló hierarchiával és szabályokkal bír, mint a premodern társadalom. A nő szinte a gyerekekkel egyenrangú, alávetett figura, akinek kötelessége engedelmeskedni a családfőnek.¹⁹

Maga Oshima Nagisa is sokszor utal esszéiben gyerekkorára, családjára és általában a családra. Bevallása szerint meghatározó életében apja korai halála, mert emiatt válhatott önállóvá, saját sorsát irányító, szabad egyéniséggé.²⁰ Szerinte a házasság és a családi lét gyakran az ember (szubjektum) elkényelmesedését, ellanyhulását, megalkuvását és a tenni akarás lelkadését eredményezi, ezáltal erősítve a hagyományos japán identitást.²¹ Így nem véletlen, hogy a hagyománykritikus újhullám és Ôshima egyik fő támadáspontjává vált a sokáig Japánban is szentségként tisztelt, őskonzervatív, sőt, aberrált, immár bomlásnak indult család, mely elnyomja az egyéniséget, az identitásalternatívákat.

A rendező legalább 8 filmjében központi szerepet kap a család, és a pusztulás szélére kerül. Első nagyjátékfilmjében, *A szerelem és remény városában* (*Ai to Kibō no Machi*, 1959) a felső osztályok (képviselői szimbolikusan tradicionális kimonót viselnek) ellehetetlenítik a főszereplő fiút, megakadályozva ezzel kitörését társadalmi szerepéből, megpecsételve ezzel az amúgy is nyomorgó, apa nélküli háztartás sorsát (az anyja beteg, a húga értelmi fogyatékos). *Az Éjszaka és köd...*-ben a família, a házasság a megalázkodás és a kompromittálódás szimbóluma.

¹⁹ A japán család jellemzőiről lásd bővebben: BERKES: i. m. 24-25.; DESSER: i. m.

²⁰ OSHIMA: My Father's Nonexistence: A Determining Factor in My Existence = Cinema, Censorship, and the State, szerk.: MICHELSON. 201-202.

²¹ Oshima persze maga is házas ember volt, tehát nem alapjaiban a család eszméjét, hanem a hagyományos családi létet mint a szellemi lustaság egyik kitermelőjét utasította el. Szerinte azon kell változtatni, hogy ha az ember megházasodik, gyereket vállal, akkor elfelejti a kultúrát (filmnézést, művelődést) és a gondolkodást arra hivatkozva, hogy nincs ideje ilyenekre. Holott, mint megjegyzi, ő maga is megállapodott, mégis rendületlenül gondolkodik, olvas, filmet készít, azaz nem lanyhult el, hanem továbbra is harcol a társadalmi-politikai igazságtalanságok ellen. Tehát Oshima Nagisa e téren is egy hagyományos attitűdöt támad, melyen ugyanúgy változtatni kell, mint a japánok kollektív hozzáállásán. Sőt, ezek az alapvető, kis reformok vezetnének a nagyobb forradalomhoz. OSHIMA: My Adolescence Began with Deafeat, i. m.

Oshima itt direkt kapcsolatba hozza a nyugodt családi létet, azaz a hagyományos nemzeti identitás elfogadását, és az ötvenes-hatvanas évek diákmozgalmainak, vagyis az alternatív önazonosság-formák bukását. *A Fiúban* (*Shōnen*, 1969) a még kialakulatlan személyiségű kisfiú apja utasítására válik bűnözővé, csalóvá (szándékosan ugrik autók elé, hogy pénzt zsaroljon ki a sofőröktől). Ám a gyerek a számtalan megaláztatás hatására feladja az alázatos szolga szerepkörét, több ösztönös menekülési kísérlet után (szökés, öngyilkosság) végül nekiront atyjának a film egyik utolsó jelenetében. *A Szenvedélyek birodalmában* (*Ai no Bōrē*, 1978) a főszereplő asszony vaginájának leborotválása mint tradicionális női szerepek elleni lázadás és férjének meggyilkolása vezet egy kétértelmű, szabados, de az unalmas házasságnál szenvedélyesebb szexuális kapcsolathoz a faluban lézengő, társadalmon kívüli csavargóval.

Oshima Nagisa *A szertartásban* (*Gishiki*, 1971) támadja legdurvábban a hagyományos japán családot. A második világháború utáni évektől jellegzetes ceremóniákon (évfordulók, házasságok, férfivé avatás, temetés stb.) keresztül leplezi le az erősen hierarchikus, feudális nagycsaládot, mely a film jelenjéig bezárólag a patriarcha által meghatározott, a merev tradíciókat átörökítő despotikus, sőt perverz intézmény. A főhős nem vállalhatja fel önazonosságát, nem lehet baseballjátékos a famíliát irányító nagyapja akarata miatt. A férfi nagynénjét pedig a családfő szexuális tárgyként használja, hogy unokáit bevezesse a közösülés rejtelmeibe.

Tehát a család Oshimánál diktatórikus közösség, mely nemcsak elnyomja az egyén vágyait, ellehetetleníti az identitásalternatívák felvállalását, hanem uralja az ember testét és az incestus is szerves része bevett szertartásainak. Az elfojtások következménye pedig kirobbanó perverzió, erőszak és halál, azaz valamilyen destruktív lázadás (mint *A szertartás* végén a főhős unokatestvéreinek rituális öngyilkossága). A família intimszférájából kilépve pedig a durvaságok csak fokozódnak.

A társadalom és a hatalom

Legyen bár szó a diáktüntetések nyíltan megjelenítő, vagy kevésbé direkt alkotásairól, Oshima Nagisa mindig foglalkozik az identitás formálásba beavatkozó japán társadalmi-politikai rendszerrel. Oshimánál a hivatalos ideológiát képviselő intézmények és a tömeg leginkább Fassbinder, illetve egyéb német újfilmesek rendezői filmjeiben (*Vadászjelenetek Alsó-Bajorországból*) megjelenített közösségekhez hasonló: buta, kicsinyes, idegengyűlölő (xenofób), csordaszellemű, olykor arctalan elnyomó annak ellenére, hogy az országban elvileg demokrácia és jólét van. Tehát a rendszer és irányítói (karhatalom, politikusok) egyaránt a modern egyén vágyait és alternatív önazonosságát romboló hamis és/vagy idejétmúlt értékrendet, identitásformát képviselnek.

A filmekben kirobbanó (szexuális) erőszak egyszerre eszköze és eredménye a fasisztoid társadalomnak és hatalomnak.

A *túszban* (*Shiiku*, 1961) a második világháború végnapjaiban egy színesbőrű amerikai katona esik japán fogságba, akit a történetnek helyszínt adó kis falu képmutató, rasszista lakói bűnbaknak használnak agresszív tetteik elpalástolására. Azáltal, hogy az amúgy békés és passzív négert állatkén tartják, majd orvul megölik, a japánok xenofóbiája és sovinizmusa ütközik ki, és az válik nyilvánvalóvá, ami a családot tárgyaló filmekben: ez a nép semmilyen alternatív identitásformát nem tűr meg.

A stilizált és szimbolista *Japán nyár: kettős öngyilkosságban* (*Muri Shinjū: Nihon no Natsu*, 1967) a különféle, japán zászlót hordó, egyenruhás utcai felvonulók, katonák masszája és az őket kívülről, az út széléről szemlélő és gúnyoló nyugatias öltözetű, éppen bugyit cserélő, szexuálisan kiéhezett főszereplő lány kontrasztja szembetűnő. Miként az is, ahogy a film végén az arctalan hatalom egymás elárulására készíti és agyonlövi a reformmozgalmakat képviselő militáns fiatalokat, köztük a felszabadulást jelképező kirívó főhősnőt és a velük szolidaritást vállaló amerikai diákot.

Hasonló képet fest a társadalmi-politikai rendszerről a stilisztikailag és elbeszélésben is konzervatívabb koprodukció, a *Boldog Karácsonyt, Mr. Lawrence!*, melyben a második világháború idején japán fogságba esett brit katonák, különösen a mártírhalált haló főhős pacifizmusa, individualitása éles ellentétben áll a helyi, érzelmi elfojtások miatt frusztrált, kardokkal hadonászó agresszív tisztek és katonák csordaszellemével.

De a legérdekesebb ilyen szempontból a koreai identitás japánbeli érvényesíthetőségének kérdésével foglalkozó szatírája, a *Kötél általi halál* (*Kōshikē* 1968). Fontos megjegyezni, hogy Oshima Nagisa rendkívüli empátiát érzett a koreaiak iránt, és személyes ügyének tekintette a japán imperializmus jóvátételét (Korea a második világháború végéig Japán bábállama volt). Többször járt Dél-Koreában, és vizsgálta az ottaniak Japánról alkotott véleményét, megpróbálva ezzel korrigálni a történelmi igazságtalanságot, és közelebb hozni egymáshoz a két népet.²² E szándéka tükröződik a *Kötél általi halál* kafkaian abszurd történetében. A sikertelen akasztás után a hatalom feladata a halál közeli élmény miatt összezavarodott főhős, 'R' önazonosságának újraalkotása annak érdekében, hogy ezúttal tényleg kivégezhesék, mivel a buta törvények szerint nem hajthatják végre a halálbüntetést, ha nem ismeri el magát R-ként, aki megerőszakolt és megölt két tinilányt. Az erősen teátrális és szatirikus folyamat során nemcsak a főhős identitása alakul át, de a képmutató hatalom is lelepleződik. Az esetet megszállottan rekonstruálni akaró börtönfelügyelő elveszti stabil énképét, és szinte átveszi a gyilkos szerepkörét, átéli a „koreaiság” élményét, miközben megpróbálja minél hitelesebben eljátszani a nemi erőszakot és előtörténetét,

²² OSHIMA: Korea as I Saw It. U. o., 61-63.

melynek érdekében R –és más kisebbségiek– nyomorúságos lakhelyére és a gyilkosság helyszínére is ellátogatnak.

A börtönőrök kétszínű pojacává degradálódnak, az egykori erőszaktevő főszereplő pedig lázadóvá, a koreaiak ügyének képviselőjévé válik. Tehát a *Kötél általi halál*ban a japán nemzeti identitás teljesen feloldódik: a hatalom (a fegyőrök) hitelét veszti azáltal, hogy a gyilkos szerepébe kerül (a börtönfelügyelő valóban fojtogat egy lányt), R pedig mintegy megtisztul és felvállalhatja etnikumát, önazonosságát. S úgy e film, mint Oshima egyéb alkotásainak következtetése az, hogy a társadalmi-politikai rendszer identitásalternatívákat elutasító ideológiája (a koreaiak elnyomása) termeli ki a (nemi) erőszakot.

Az identitás megformálása

Oshima *nuberu baguban* alkotott művei a legkreatívabbak, melyek stilisztikai sokszínűségük ellenére mégis bírnak közös jegyekkel. Noel Burch szerint a teatralitás, azaz a hagyományos japán, a modern brechti és az avantgárd színház elemei egyaránt vissza-visszatérnek Oshima filmjeiben.²³ Az *Éjszaka és köd...-öt*, a *Kötél általi halált*, a *Japán nyárt*, a *Shinjuku tolvaj naplóját* vagy az *Érzékek birodalmát* az köti össze, hogy világuk szembeszökően stilizált, és jeleneteik előadásszerűek (hosszú beállítások, direkt valószerűtlen és/vagy didaktikus párbeszéddek). Emellett még a higgadtabb formanyelvű filmekben is inkább a totálképek uralkodnak, melyek biztosítják a távolságot a néző és a cselekményvilág között (*A lázadó*, *A túszt*). Ezen elidegenítő effektusoknak a célja ugyanaz, mint ami a történeteknek is: elszakítani a hagyományos japán nemzeti identitástól. Történelmi és jelenkori filmjeiben egyaránt elutasítja a kritikátlan realizmust, nézőjét is összezavarja önazonosságában. Azaz a tartalmi szembeállításokat formailag is leképezi hatvanas évekbeli és hetvenes évek eleji műveiben. Az *Erőszak délben* című filmjében jelen és múlt ütközik a visszaemlékezésekre épített történet szerkesztés által: az erőszaktevő gyilkos múltja flashbackekkel tárul fel, melynek következtében felesége róla alkotott kép felbomlik, így az elbizonytalanodik addigi stabilnak hitt házastársi szerepkörében. A *Shinjuku tolvaj naplójában* a színes és fekete-fehér, illetve a valós/realista felvételek és a színházi előadások dialektikája rímeli a főszereplők nemi identitásának fellazulására. A *Fiúban* a fakó képek és a stilizált képszínezés kommentálja a torz családot és a címszereplő identitásának bizonytalanságát. A *szertartásban* a flashback-szerkezet szintén a főhős énképének teljes feloldódását képezi le, illetve eredményezi: az emlékezés visszaidézi a családi szertartások borzalmait, melynek hatására a férfi egyre inkább gyerekkorába kezd vágyódni, mikor még előtte álltak az öndefiníció lehetőségei.

²³ BURCH: i. m.

Erre utal az utolsó, Antonioni *Nagyítását* idéző kép, melyben a főhős elhunyt szeretteivel és egykori önmagával baseballozik. Miként az önazonosság, képzelet és valóság összezavarodik.

Hogy az identitás problémája koránt sem rendeződött a hatvanas-hetvenes évek reformmozgalmainak és az újhullámosok aktív fellépésével, arra Oshima Nagisa hagyományosabb stílusú és történetvezetésű nemzetközi koprodukción jó példák. A *Boldog Karácsonyt, Mr. Lawrence* mellett a *Tabu*ban is a japán nemzeti identitás kérdését vizsgálta a homoszexuális szerelem és a hagyományok (szamuráj becsületkód) összeegyeztetlenségének bemutatásával. Tradicionálisabb formavilága ellenére az életmű záró darabja Oshima modern filmjeiéhez hasonló konklúzióval bír: az idejüket múlt merev normák az egyéniség rombolói, melynek eredménye az erőszakos tettek sorozata.

Oshima Nagisa tehát a japán identitás revízióját hajtotta végre filmjeivel. Szerepe az európai modernizmus nagy alkotóiéhoz mérhető, ám azokénál talán még fontosabb is. Míg az öreg kontinensen a formanyelv és a múlt újraértelmezése volt a tét, addig Japánban az egyén, az egyéniség megalkotása vált feladattá egy olyan kultúrában, melyben a kollektivitás, az áldozatszerep és megalázkodás a nemzeti identitás részei. Oshima direkt politikai vonatkozású történeteivel és újhullámos korszakában kísérletező stílusával nem csupán a japán filmművészetet reformálta meg, de pár korábbi egyedülálló és mérsékelt próbálkozás (Kurosawa) után megalkotta a modern japán egyént, aki már nem törődik bele sorsába, és nem olvad be a tömegbe, hanem erőszakkal szerzi meg egyéniségét a társadalmi-politikai rendszertől.