

Pedro Costa

A CSUKOTT AJTÓ, AMI ELŐTT TÉTOVÁZVA ÁLLSZ¹

Először is szeretnék köszönetet mondani pár embernek – kicsit mint egy Oscar-átadón, de ez ilyen. Köszönöm Yano és Macumoto uraknak, ők most egy időre a legfontosabb emberek lettek az életemben.² Régóta kerülget egy érzés, és tőlük most indokot kaptam rá: hogy szeretem Japánt, és nem ismerem eléggé. Mint a moziban: valódi, hús-vér emberekkel kell találkozunk, igazi emberekkel, hogy hinni tudjunk az ilyen rokonszenvekben. És persze mindenki másnak is köszönöm, aki csak szerepel ebben a szépséges prospektusban, aminek a megjelenése öröm és megtiszteltetés a számomra. Szóval csak azt akarom mondani, hogy köszönöm azoknak, akiket eddig nem ismertem, most pedig már igen, és hogy mindez valahol kapcsolódik ahhoz, amiről ma, holnap és holnapután beszélni szeretnék: hogy filmekből meg lehet ismerni dolgokat. Ahogy például én is megszerettem Japánt, és kicsit már ismertem is, pedig eddig nem jártam itt.

Filmekből ismertem Japánt, elsősorban a három Európában legismertebb japán rendező, Mizogucsi, Ozu és Narusze filmjeiből. Akik már nem élnek, más korban is éltek, de én általuk ismertem és szerettem meg messziről ezt a helyet – és ez is nagyon fontos a moziban: távolról szeretni. Mizogucsi, Ozu és Narusze filmjei nem mutattak meg mindent Japánból, most sem látok mindent. És ezzel már meg is érkeztünk a témánkhoz, mert hogy vannak dolgok, amiket ezek a nagy rendezők és mások, akiket én nem is ismerek, elrejtettek előlem, Japán bizonyos arcait nem mutatták meg. És most, hogy itt vagyok Japánban, még mindig nem látom őket. Vagyis amit egy film *nem* mutat, amit elrejt, sokszor legalább annyira fontos, mint amit megmutat. A film leginkább a tekintet koncentrálsáról szól; hogy hogyan látjuk a dolgokat. Ezt tudják a nagy rendezők, ez a három japán is. Nem mindent mutatnak meg Japánból – hanem egy kivonatot. Ahelyett, hogy szétszórják az ember figyelmét, szívét, érzékeit, koncentrálják a látását. Ezt próbálok mondani: a mozi a látás sűrítése. Ami szűrést, elrejtést is jelent. Az előbb közhelyesen mondtam,

¹ Előadásrészlet. 2004. március 12. és 14. között Pedro Costa intenzív kurzust adott a Tokyo Film Schoolban (az Athénée Français Kulturális Központ és a Cinematrix vendégeként). Az előadások leiratát először a Sendai Mediateque jelentette meg 2005-ben, a Pedro Costa-retrospektív katalógusában. A leiratot Valérie-Anne Christen készítette, jelen fordítás alapjául szolgáló angol változatot Downing Roberts. Utóbbi megjelent: *A Closed Door That Leaves Us Guessing. Rogue*, 2007. no. 10. – Jegyzetek végig a fordítótól.

² Macumoto Maszamisi az Athénée Français Kulturális Központ igazgatója, Kazujuki Yano a YIDFF (Yamagatai Nemzetközi Dokumentumfilm Fesztivál) Tokiói Irodájának főnöke.

hogy Japán olyan, mint az Ozu-filmek, vagy a japán történelem olyan, mint Mizogucsi történelmi filmjei. Annyi, hogy most jobban értem és érzem Japánt (a kettő, érteni és érezni, ugyanaz). Például (és ne nevéssenek ki), úgy vettem észre, Japánban nem látni terhes nőket az utcán, és értem, mert láttam Ozu filmjeit. Értem, mit jelent nem látni terhes nőket Tokió utcáin. Ozu megérteti, hogy a terhesség rejtett dolog. Vagyis Ozu előkészítette a szememet arra, hogy meglássam a terhes nők hiányát. A legrealistább rendezők, akik majdhogynem dokumentarista módon dolgoznak, mint Ozu, sokszor azért is csinálják a filmjeiket, hogy valamit elrejtessenek bennük. Ozunál mindig van titok, ahhoz, hogy valamit állítson, valamit el is hallgat. És kicsit hagyjuk is Japánt, mert lehet, hogy bántó lesz maguknak, amit most mondani fogok, nem tudom... Számomra Ozu filmjei az igazi japán dokumentumfilmek. Akit csak megismertem Japánban, az összes japán barátomat ismertem már korábról - Ozu filmjeiből. Ozu írja is a naplójában: „Egyik szereplőmet sem én találtam ki. Csak lemásoltam a barátaimat.”

Ezzel csak azt kezdtem mondani, hogy miben igazán jó a film. Hogy mire való a film, ahogy én látom. Hogy nem a művészet meg az esztétika az első. Én úgy látom, a film első és legegységesebb funkciója éreztetni velünk, hogy valami nincs jól. Ha dokumentum, ha fikció; nincs különbség. A film már a kezdet kezdetén, amint forgatni és nézni kezdték, azt mutatta meg, hogy valami nincs rendjén. Az első filmen egy gyár volt, gyárból kijövő emberek. Mint a fényképészet, mert az is közel esik a világhoz, amiben élünk. Mint mikor lefotózunk valamit, amit látunk, hogy bizonyítékunk maradjon róla - nem fejben, hanem előttünk, a valóságban. A legelső fényképen, amit lehozhat az újságok, a Párizsi Kommün halottjai voltak - kommunárok holttestei.³ Értik, ugye? Az első film, amit bemutattak, börtönből kijövő embereket mutatott, az első sajtóban megjelent fénykép pedig embereket, akik változtatni akartak a világon, és meghaltak. A legegységesebb szintjén realista film - vagy a fotó, a doku, a fikció - ezzel indul. Ez afféle történelmi tény: igen, az első fotó és az első film ilyen szörnyű dolgok lettek. Semmi *love story* - nyugtalanság. Valaki fogott egy gépet, hogy gondolkodjon, reflektáljon, kérdezzen vele. Ez a gesztus, ez a vágy - hogy lefilmezzünk, lefotózzunk, vagy ma, hogy videóra vegyünk valamit - számomra nagy erővel bír, nekem ez a gesztus azt jelenti: ezt nem szabad elfelejtened. És ugye mindig az első gesztus, az első film, az első fotó, az első szerelem, mindenből az első a legerősebb, amit nem felejtünk el soha.

És itt jönnek a bonyodalmak; az első film után, a Lumière-fivérek *Gyárból távozó munkásokja*⁴ után jött a második, megint gyárból távozó munkások, ugyanúgy a Lumière-fivérektől. De ezen a ponton romlik el, megy félre, bonyolódik meg máris a dolog, merthogy a két Lumière elsőre nem volt megelégedve azzal, ahogy a gyárukból (igen, a saját gyárukból) kiözönlő munkások kinéztek, ezért rájuk szóltak, hogy kéretik kicsivel természetesebbnek lenni. Igazgatni kezdték a munkásokat. Ezzel az

³ A fotográfiát Nadar készítette, ez a fénykép jelenik meg Straub és Huillet *Einleitung zu Arnold Schönbergs Begleitmusik zu einer Lichtspielszene* (1973) című filmjének záró szekvenciájában.

⁴ *La sortie de l'usine Lumière à Lyon*. A. Lumière - L. Lumière, 1895, 46”.

első gesztus elveszett. Ez a szeretetteljes kiigazítás – ez már szerelmi aktus, miközben kritikai is – ugyanolyan erejű dolog, mint az első pillantás. Tehát igazgatni kezdték a munkásokat, „maga ne jobbra menjen, inkább balra... hé, maga, ott, mosolyoghatna egy kicsit, maga is... maga menjen át oda, vigye a feleségét is...” Ezzel megszületett a *mise-en-scène*. Vagyis a fikció úgy jött létre, hogy a főnök utasíthatni kezdte beosztottját, a munkást. Az első forgatókönyv – mert minden forgatókönyv regula, szabálykönyv – még szép, hogy a film történetének első ilyen regulája egy gyártási könyv volt. Vígjátéknál azt írták bele, mennyi jár egy színésznőnek, ha a fiatal lányt alakítja, egy színésznek, ha a fiút, aki szerelmes belé, vagy a fiú apját, aki lekever neki egyet, másszóval hogy mi mennyibe kerül. Ennyi; ez volt az első forgatókönyv.

Ugyanekkor, vagy kicsivel később forgatókönyv nélküli filmek is készültek, érdekes, filmmúzeumokban még megvan néhány. Erotikus filmekről beszélek. Úgy fest, hogy az első fikciós filmek, forgatókönyvvel, szerelmi témával, beszélő karakterekkel (ezt értjük ma fikció alatt) – romantikus vígjátékok voltak. Az első *nem* könyv alapján forgatott filmek pedig – nevezzük őket dokumentumfilmnek –, amatőr, félig titkos, pornográf filmek. A század kezdetén, az 1900-as évben tehát már működtek az első rendezők, fikciót írtak, vagyis azt, hogy mi mennyibe kerül – így aztán az ő *love story*juk, a romantikus vígjáték, a melodráma lényegileg inkább *economic story* volt. De dolgoztak már azok a rendezők is, akik forgatókönyv nélkül filmeztek – és szintén *love story*kat. A szerelmet, azt lehet mondani, *gesztusként* – igen, erotikus, pornográf filmekben – mindenesetre forgatókönyv nélkül. Egyesek tehát fikciósan mutatták a dolgot: *love story*t, lányt, apát-anyát, happy endet. Mások a szerelmi gesztus módján mutatták: valaki megbasz valakit. De az érdekes az, hogy a moziban így, egyszerre születik meg a dokumentum és a fikció, és hogy mindkettő a szerelem ideájából. Annyi a különbség, hogy az egyik valamiféle ökonómiából indul ki, amiből aztán kinő egy ipar, az iparból egy piac, ebből pedig az emberekben az igény, hogy ilyen-olyan termékeket vegyenek – a piac törvénye. Igaz, hogy a mozinak ez Hollywood hajnalán is csak az egyik vetülete volt, de ma is tart. A másik forgatókönyv nélkül, látható piac vagy ipar nélkül forgatja a házi gyártmányú amatőr filmjeit, de a lényeg, hogy ezek is a szeretetről szólnak: pornográf filmek, homevideók – és azóta is őrzik az első gesztust, hogy a filmezés kedvéért filmeznek. Már csak az volt hátra, hogy valaki képes legyen hidat verni a kettő közé. És a századelőn el is jöttek, akiknek sikerült a dokumentumba egy kis fikciót és a fikcióba egy kis dokumentumot csempészni, ezzel aztán némi pénzt a magánszférába és némi magánszférát a pénzvilágba. Ők voltak az első filmrendezők, ők hozták össze az alapvetően privát dokumentumfilm, amit az emberek visszahúzódva, kisközösségekben, otthon csináltak, a nyilvános filmmel, ahol minden ki volt teregetve. Griffith vegyítette először a nyilvánosat a priváttal, mikor úgy csinált háborús filmet, hogy az egyben pornográf film is volt. Az *Egy nemzet születésében*⁵ és a *Tűrelmetlenségben*⁶ neki sikerült elsőként

⁵ *The Birth of a Nation*, Griffith, 1915, 133-193'.

⁶ *Intolerance*, Griffith, 1916, 210'.

egy képen összefoglalnia a szexet és a terrort. Ez a két film nagyon erősen közvetíti az érzést, hogy az emberek szenvedélyeiből és félelemeiből két dolog jön: szerelem és háború.

Griffith látta meg, hogy a moziban egyszerre lehetséges megmutatni dolgokat, amikről mindenki tud és amikre mindenki szeret ráismerni, és közben nem-megmutatni más, nagyon erőszakos dolgokat, amiket el kell rejteni. Griffith volt az első, aki megértette, és kísérletekbe fogott az elgondolás mentén, hogy a film olyan művészet, ami a hiány által váltja ki a legerősebb hatást, hogy a film a hiány művészete. Hozok egy nagyon egyszerű példát: megnézték az egyik filmet, amit csináltam, a *Csontokat*;⁷ nos, ami a *Csontok*ban például egyáltalán nincs benne, az a drog. És van még egy hiány: te, a néző, sem vagy benne. A *Csontok*nak ugyanúgy van vége, mint *A szegény utcájának*⁸ Mizogucsitól: egy lány becsuk egy ajtót – kinéz rád, és becsukja előtted. Ami azt jelenti, hogy ebbe a filmbe te nem jöhetsz be. Neked innen nincs beljebb. Vagy inkább: jobb, ha ebbe a filmbe, ebbe a világba nem lépsz át. Mizogucsinak a japán szabályozás miatt kellett megállnia, a prostitúciós biznisz miatt (ami univerzális, nincs benne semmi specifikusan japán), de rettenetesen mélyre ásott abban, hogy milyen nyomorúságot mérhet az egyik ember a másikra, férfi a nőre, mindnyájan önmagunkra. Azt hiszem, Mizogucsi azt akarta mondani ezzel a záróképpel: innentől ez az egész annyira elviselhetetlen, hogy nincs tovább a film sem. Ezen az ajtón túl nincs film, mert nem lehet. Ez itt szörnyű, ide ne gyere. Neked ez zárt ajtó. Szóval a *Csontok*nak egy becsukott ajtóval van vége. Amikor felvettem azt a képet, nem tudtam, hogy arra a lányra gondolok, aki ott becsukta az ajtót. Ez volt a befejezés, de közben nem gondoltam Mizogucsira. Mindent láttam Mizogucsitól, de akkor, abban a pillanatban nem volt a fejemben. Pedig abból jött a filmem, amit Mizogucsi nem csinálhatott meg, azt hiszem.

Azt aztán nem is tudtam, hogy a *Csontok* végül dokumentumfilm lett-e vagy fikció, csak azt tudom, hogy van ott egy csukott ajtó, és ott maradunk előtte, tétovázva. Látták a *Csontokat*, hogy milyen ismerős, könnyen felismerhető dolgokból áll össze. Chaplin, korai melodramák, fiú csecsemővel, akít nem tud megetetni, utca, elrobogó autók, kenyér, egy kurva, egy konyha: a mozi bölcsője. Ha van is benne egy jó adag vágy, hogy dokumentumfilm legyen – olyan emberek játszanak benne, akik nem színészek, és majdnem azok, akiket játszanak, a fiú tényleg szegény, a házvezetőnő házvezetőnő, a környék nem díszlet, hanem egy létező városnegyed –, de ha törekszik is valami dokumentumfilm-szerűségre, a fikció emeli meg és viszi a filmet a hátán. A fikció egy ajtó nekünk, amit vagy kinyitunk vagy nem – nem a forgatókönyv. Meg kell tanulnunk, hogy az ajtó arra van, hogy ki-be járjanak rajta.

Azt hiszem, mikor a mostani filmekben kinyitnak egy ajtót, az elég félrevezető, mert azt mondja, „néző, lépj be ebbe a filmbe, minden jó lesz, jól fogod érezni magad”, de ő az ilyen filmekben aztán nem lát mást, csak saját magát, a saját kivetülését. Nem a filmet, önmagát. Ez a fikció ma: magadat nézni a vásznon. Más

⁷ Ossos, Costa, 1997, 98'.

⁸ *Akasen chitai*, Mizogucsi, 1956, 87'.

nem látsz, se a filmet, se a vásznat, nem látod a munkát, nem látod az embereket, akik teszik a dolgukat, magadat látod, és Hollywood ezen alapszik. Mostanában nagyon ritka, hogy a néző lásson egy jó filmet, mindig magát látja, azt, amit látni akar. Ha nagy ritkán mégis látni kezd valamit a filmből, az mindig ott történik, ahol egy film nem engedi be; itt egy ajtó, és azt mondja, ne gyere be. Csak ilyenkor tud belépni. A néző akkor lát egy filmet, ha valami ellenáll neki a vásznon. Ha mindenre ráismer, automatikusan magát vetíti a vászonra, és nem lát semmit. Ha egy szerelmesfilmet néz, a saját szerelmét látja. Nem én vagyok az egyetlen, aki szerint nagyon nehéz látni egy filmet, de a „látást” én úgy értem, hogy tényleg látni. És ez nem tréfadolog, mert az ember abban a hitben van, hogy filmeket néz, de valójában nem filmeket lát, önmagát látja. Nagyon furcsa, de higgyék el, így van. Látni egy filmet azt jelenti, nem sírsz együtt a szereplővel. Amíg ezt nem értjük, nem értünk semmit. Így értem a dolgot, ezekkel az ajtókkal, amik becsukódnak előttünk. Vannak filmek, amik, nekem legalábbis, akkor is ilyen ajtók, ha nincs bennük egy ajtó sem. Nem engednek főszereplőként belépni. Te kívül vagy. Nézel egy filmet, te valami más vagy – két külön entitás. Vannak filmek, amik élnek ezzel az elválasztással, például Ozu, Mizogucsi és Narusze filmjei, és persze sokaké, de most csak a japánokat említem. Ez az ajtó abszolút alapvető. Ne úgy képzeljék, hogy valami magántulajdont véd, nem hatóságilag van zárva. Ezt az ajtót kinyithatják, becsukhatják, maguk döntik el. A moziban minden döntés a maguk kezében van, mindig a néző dönt. Ha úgy döntenek, hogy megnézik *Az utolsó szamurájt*⁹, meg fogják nézni *Az utolsó szamurájt*, maguk japánok, így aztán tudják, hogy fájdalmas lesz, és mégis elmennek rá, nem kérdés. Mert olyan, mint a junk food vagy az édesség, az ember ellenállhatatlanul megkívánja, és elmegy megnézni, tudja, hogy árt, de elmegy. Ezt nevezem én nyitottajtó-filmnek. Ilyen a kommersz. A McDonald's ajtaja mindig nyitva áll. Az olyan filmek, mint a *Késő tavasz*¹⁰ vagy az *Őszi délután*,¹¹ nem nyílnak ki teljesen. A *Csontok* is valahogy így – behajtja az ajtót. Bizonyos dolgokat elrejt, elmondja, hogy van fájdalom, de nem fogod az egészet érezni, szóval jelzi, hogy nem lesz könnyű dolgod.

Talán ismerik, Mizogucsinak van egy elismerő mondata Ozuról, egy nagy dicséret, ami igazán szép, és ide kapcsolódik. Egyszer egy riporter megkérdezte Mizogucsitól, szereti-e a kollégája, Ozu filmjeit, mire ő azt felelte, hogyne. „És miért?” „Mert amit ő csinál, az sokkal nehezebb és rejtélyesebb, mint amit én csinálok.” Ez óriási elismerés, mert, mint azt maguk nálam talán jobban is tudják, kettejük közül Mizogucsit szokás a lírai-titokzatos rendezőnek tartani, Ozut a gyakorlatias realistának. Erre Mizogucsi maga mondja, hogy amit ez az ember az ajtóival csinál, az nehezebb, mint amit ő csinál! És megint az ajtók! Az a szép, hogy Mizogucsi a titkok és rejtelmek nagy rendezője, Ozu pedig az ajtóké, ablakoké, be- és kijáratoké, a házasságé, egyszerű dolgoké. Erre Mizogucsi azt mondja, én, aki a nagy, ködös

⁹ *The Last Samurai*, Zwick, 2003, 154’.

¹⁰ *Banshun*, Ozu, 1949, 108’

¹¹ *Szánmá no ádzsi*, Ozu, 1962, 113’

rejtélyeimet szövögetem, sehol nem vagyok ehhez a fickóhoz képest, aki mást se mutat, csak ajtókat és mellékutkákat. Zseniális mondat. Nem tudok nagyobb elismerést, amivel egy rendező a másíknak adózhata, egyben a legszebb meghatározás, amit a dokumentum- és a fikciós filmről, a realizmusról és a képzelőerőről adni lehet.

Összefoglalom. Nagyon egyszerű: úgy hiszem, és remélem, egyetértenek velem, hogy Mizogucsi, Ozu, Griffith és Chaplin a legnagyobb dokumentumfilmek, vagyis az élet és a valóság legnagyobb rendezői. Ők, akik elrejtenek dolgokat, ajtókat csuknak be, és mi kinyithatjuk, ha tetszik. Viszont az ilyen filmek ajtaját kinyitni nem könnyű, sőt veszélyes – ilyen ajtókat kinyitni *munka*. Amikor azt képzeljük, most aztán mindent megmutatunk, csinálunk egy dokumentumfilmet, amiben minden meg lesz mutatva, valójában nem mutatunk meg semmit, nem is látunk semmit, csak szétszórtuk magunkat. Abszolút alapvető, hogy kívül legyünk, ne a vásznon. Nem szabad együtt sírni és szenvedni a szereplővel, aki a vásznon szenved, ne tegyenek ilyet. Olyan, mint bemenni a McDonald'sba, és mind ismerjük az érzést, mert minden jelenlévő volt már hűtlen a kedveséhez, árult már el valakit, bántott már másokat. És már ott, közben is tudta, hogy hülye volt és gyáva – hogy szimplán nem volt jó. Engem mélyebben érint, előbb hatódom meg azon, hogy emberek szerették egymást a XV-XVI. századi Japánban, pedig ez teljesen elvont dolog a számomra, de így is előbb ríkat meg, mint egy terrortámadás tévéközvetítése, mint például a tegnapi madridié.¹² Van, hogy egyetlen szó ölni tud. Hogy egyetlen szó meg tud-e menteni bármit, azt nem tudom – de ha jól megválasztják, kimunkálják, átgondolják, és a megfelelő pillanatban hangzik el, valami kis jót biztosan tesz. Az ilyen szavak viszont Mizogucsi, Ozu vagy John Ford filmjeiben vannak, és nincsenek ott a tévés dokumentumfilmekben vagy a hírekben. A szenvedésről, a nyomorúságról vagy a nyers boldogságról sokszor többet mond egy színész egyetlen mozdulata vagy nézése, mint egy mindent kitergeető dokumentumfilm.

Szóval, az igazi rendező nem tesz különbséget dokumentum és fikció között. Életemben nem gondolkoztam még azon, hogy most akkor dokumentumot vagy fikciót csinálók-e, vagy hogy melyiket hogyan kéne. Ilyen nincs. Az életet filmezem, becsukom az ajtókat, és amennyire lehet, akadályozom, hogy a néző magát lássa a vásznon és ezt élvezze – ezt akarnám legkevésbé –, és minél több ajtót csukok be előtte, annál inkább magam ellen fordítom a nézőt, talán még a film ellen is, de így, remélem, legalább zavarba jön, sőt háborogni kezd. Vagyis nehéz helyzetbe kerül, amilyenben a világ van. Nem jó, ha az ember folyton elemében érzi magát. Szóval a film, az egész filmtörténet, sőt a zene, és minden, amit valaha művészet címszó alatt csináltak, nekem minden ilyen munka olyan, mint egy vonat, ami fej fej mellett halad az étellel, de nem keresztezheti az útját.

A filmcsinálás munka, ráadásul elég közel esik a filmnézéshez. Ugyanolyan nehéz egy filmet megnézni, mint rendszeren megcsinálni. Például nagyon nehéz egy Ozu-filmet azzal a szemmel nézni, hogy dokumentumfilm az emberiségről, az emberi

¹² 2004. március 11-én Madridban terroristák robbantottak elővárosi vonatokon és egy állomáson, 190 ember meghalt.

szenvedésről. Van benne pár apróság, ami Japánra jellemző, erre a kis földdarabra, itt, de ezek csak apró részletek, mondjuk egy sárga palack, sárga, nem zöld, ennyiben japán. De a lényege nem ez, hanem hogy dokumentálja, mi mindent tesznek az emberek egymással. Számomra mellékes, hogy Ozu történetesen japán. Én például portugálnak érzem... a dokumentumfilmes észjárás egyébként könnyen csúszik bele, hogy nemzetekben gondolkodjon. Ha az ember elmegy egy dokumentumfilmfesztiválra, mondjuk Yamagatába, látja, hogy vannak filmek Chiléből, Argentínából, és máris ott tart, hogy megnéz egy „chilei filmet”. Nem mintha a chilei bányászok problémái ne lehetnének lényegesek és csak Chilére jellemzően egyediek, csak hát általában rosszul vannak felvéve, nem néznek rájuk új szemmel, csak a klisé látják bennük, anélkül, amit egy jó mesterember, egy művész, egy rendező képes hozzáadni, mint például a türelem vagy a szakmai tudás.

A filmkészítés öröme magában a filmkészítésben van, nem egy probléma feltárásában. Az ember először is a filmkészítés örömeért csináljon filmet, a munka örömeért. Ha a munkában nincs öröm, megette a fene. Vagyis, mi a legfontosabb egy dokumentumfilmben? Látsszon, hogy aki csinálta, jó munkát végzett, ez a legelső; hogy talált magának valamit, és megdolgozta. Minden film a saját készítésének, a saját munkálatainak a dokumentációja. Ozu és Mizoguci összes filmje mindenekelelt mesteremberekről szól, a mesterség örömeiről, a munkáról, arról, hogy dolgozni jó, és a jól végzett munka szép, ez mindent elmond, és elég is egy filmhez. A munka, amin látszik, hogy el lett végezve: ez fontosabb, mint a téma. Abban az örömben és munkában például, amin a *Csontok* készítésekor másokkal osztottam, nekem két feladatomból volt, az első, hogy érdekes és jól megmunkált filmet csináljak, a másik, hogy olyan emberekkel csináljam, akik nem tudnak semmit a mozirol. Ebből a vágyból született a film, és abban bízom, hogy morális és filmes szempontból is volt értelme. Nem attól, hogy ínségről és nyomorról szól, hanem attól, hogy úgy csináltuk meg, ahogyan azt én tisztességesnek és jónak látom.

Hogy ezt a dokumentum-és-fikció dolgot most már lekerekítsem: sosem szabad azt latolgatnunk, hogy amin éppen dolgozunk – azért mondom így, mert maguk is filmesnek tanulnak, vagy legalábbis érdeklődnek –, hogy amit csinálunk, dokumentum-e vagy fikció. Ennek problémaként semmi jelentősége. Elméleti persze van, de ezt a kérdést nekünk magunknak nem kell föltennünk, majd a kritikusok megmondják, hogy akkor ez most fikció volt-e – számunkra viszont ez a probléma nem létezik, és nem is szabad léteznie. A valódi kérdés nem ez, csak túl bonyolultnak tartottam volna, hogy onnan vágjunk bele. A *Csontok* után csináltam egy filmet, a *Vanda szobájában*,¹³ és minden újságíró, japán, amerikai, brit, még mindig mind azt kérdezi, én magam akkor most dokumentumfilmnek vagy fikciónak tekintem-e. És én párszor megmondtam nekik, hogy nem ez a kérdés, hanem az, amit kitakarnak vele. Hogy igaz-e vagy sem.

Fordította Kemény Lili

¹³ *No Quarto da Vanda*, Costa, 2000, 171’.