

## Zara-Papp Zília

## MODERN SZÖRNY-MÍTOSZOK A JAPÁN VIZUÁLIS KULTÚRÁBAN

**Bevezetés – Mi is az a jókái**

A jókái szó (妖怪) egy összetétel a japán nyelvben, amelynek mindkét kínai eredetű piktogramja azt jelenti „kísérteties”, „rémséges”, „hátborzongató”. A jókái kifejezés vonatkozhat különös természeti jelenségekre, érzésekre, hangokra, tárgyakra, valamint állatokra vagy emberekre is. Foster rámutat, hogy maga a kifejezés viszonylag új keletű, és azóta van használatban, mióta a meidzsi korszakbeli filozófus, Inoue Enryó a Japánban lejegyzett összes természetfeletti jelenség gyűjtőnevéként határozta meg *Jókaiigaku* (*Jókaiológia*) című munkájában (1). Más szavak, melyekkel e jelenségeket illetik, a bakemono és henge az Edo korszakban és mononoke a Heian korszakban. A bakemono és henge szavak az alakváltozás, a transzformáció, metamorfózis tényét rögzítik, míg a mononoke egy összetettebb koncepció, amely a szörnyek láthatatlan öserejére, energiájára utal. A mononoke a Heian korszakban még csak az arisztokrácia tagjai számára láthatóak, akik halállal lakolnak, ha pillantásukat vetik a szörnyek felvonulására, a *Hjákki jágjóra* (*Száz szörny éji vonulása*), ahogy ez a *Gedzsi monogatariban* is fel van jegyezve.

A Meidzsi korszaktól azonban leginkább a jókái gyűjtőnév használatos a japán folklórban felbukkanó szörnyekre. Ezek a jelenségek főként a hegyekben, tisztásokon, vízben vagy vízközelben, illetve emberi lakóhelyeken lelhetőek fel. A hegyek nyújtanak otthont a legkorábbi japán szörnyeknek, mint például az *oni* (ördögfajzat), *tengu* (varjú szörny), *jamabiko* (visszhang) vagy *kodama* (fa szellem). A vízben élő szörnyek általában átváltozott víziállatok formáját veszik fel, mint például óriás varangyét (*gama*), vízbivalyét (*ushi oni*), kígyóét (*nure onna*) vagy szellemlényeket, melyek a halászokra leselkednek a nyílt vízben (*umi bózu*) (2). Néhány jókái bemelegszik a faluba is, mint például az alakváltoztató borz (*tanuki*) és róka (*kitsune*), míg mások együtt élnek az emberi közösséggel, mint a macska (*bake neko*), a patkány (*bake nezumi*) vagy a pók (*cucsi gumo*).

Nem csak zoomorf szörnyeket találunk a ház körül. A *zasiki varasi* (komód gyerek) például egy kisgyerek alakját ölti és a ház elhagyatottabb sarka-

iban lakik, jó szerencsét hozva a családra. A *tendzsó name* (plafonnyaló) és az *aka name* (penésznyaló) pedig éjjelente lenyalja a koszt a plafonról illetve a dézsa körül. Használati tárgyak és eszközök szintén átváltozhatnak szörnyé, ha elérik a száz éves kort. Röviden tehát a jókái egy japán kifejezés, amely természetfeletti dolgokat jelöl, és a fő koncepció mögötte minden lény transzmutabilitása, így az emberé is.

Az első jókái ábrázoló képek a Muromacsi korszakban jelennek meg és az Edo és Meidzsi korszakban lesznek rendkívül népszerűek. A Toei Filmstúdió visszahozta ezt a népszerűséget a hatvanas évek filmvásznaira egy jókái filmtrilógiával, amelybe a *Jókái hjaku monogatari* (*Száz rémtörténet*, rend. Jaszuda Kimijosi, 1968), a *Tókaidó obake dócsú* (*Szörnyű utazás a kelet-tengeri úton*, rend. Kuroda Josijuki, Jaszuda Kimijosi, 1969) és a *Jókái dáiszenszó* (*Nagy szörnyháború*, rend. Kuroda Josijuki, 1968) filmek tartoznak. Miike Takasi, a híres-hírhedt filmrendező a *Jókái dáiszenszót* dolgozta fel azonos című filmjében 2005-ben.

**A jókái változó szerepe a vizuális ábrázolásban**

Szörnyábrázolás nagy számban a japán vizuális kultúrában először a középkori, Kamakura korszakbeli *Rokudó-e*, avagy *Hat Ösvény* témájú festett tekerceken jelenik meg, melyek a buddhista ikonográfiát követve a túlvilág síkjait és a hozzájuk tartozó szenvedésformákat célozzák megjeleníteni. Noha kevés maradt fenn belőlük, poklot ábrázoló képek buddhista illusztrációkon leginkább a tizedik és tizenkettedik század között voltak gyakoriak. A tizenkettedik században, a Heike klán hatalmának rohamos gyengülési időszakában a hat világot (pokol, éhező szellemek – preta, démonok – asura, emberek, félistenek – deva) megjelenítő képek szaporodnak el, ellentétben a Tiszta Föld (Paradicsom) ábrázolásokkal. Komatsu szerint e jelenségnek az az oka, hogy a kritikus társadalmi időszakokban a szörnyek megjelenése egyfajta feszültségcsökkentő szelepként funkcionál (3).

E tekercek fontos előfutárai lesznek és alapozzák meg a japán képi kultúra azon aspektusát, hogy

a tisztátalan, a bomló, a rémisztő és elborzasztó témák is feldolgozásra kerülnek, amelyből később a szörnyábrázolás, a kortárs manga, animáció és film is merít. Mivel a buddhizmus fő tanítása, hogy a létezés a négy szenvedésben gyökeredzik (születés, öregség, betegség, halál), a buddhista művészetnek egyik fontos célja, hogy szemlélőjét szembesítse ezekkel a realitásokkal. Mind a hátborzongató, mind a humoros képi megközelítés a buddhista értelemben vett felébredés elérését hivatottak szolgálni. Ienaga ezért úgy látja, e képek nagyszámú megjelenése természetes tüneti velejárója annak a kornak, melyben létrejöttek (4). Ebben a korban vált ismertté a „szemlélődés a tisztátalanságról” nevezetű buddhista gyakorlat is, melynek során a szerzetesek az elhantolatlan tetemek lassú lebomlását figyelték a köztemetőkből. A *Hat Ösvény* tekerces szörnyei nem a folklórból átvett elemeket jeleníti meg, mivel buddhista ikonográfiát követnek. Ugyanakkor az egyedien groteszk, morbid és mégis humoros ábrázolási stílus rányomja bélyegét az ezt követő korszakok szörny-ábrázolásaira (Ill.1.)

A Muromacsi korszak (1338–1573) jelenti a *jókái-ga* (szörnyfestészet) kezdetét, ebben a korban jönnek létre a *Hjákkí jágjó* (*Száz szörny éji vonulása*), illetve a *Cukumogami emaki* (Eszköz-istenek) képtekercsek. A korai Muromacsi korszak társadalmi stabilizációt és fellendülést hozott, mikor az egykoron rettegett – és ezért megjelenítésükben tiltott – betegség-istenek szellemei és a jókái végre képi alakot öltenek, méghozzá vicces, humoros ábrázolási formában. Az új kort még a jókái is fesztivállal (*macuri*) ünnepli, és a Száz Szörny Éji Vonulása a kortárs médiában, animációban, filmben megjelenített szörny-paradék vizuális forrásává is válik. A Muromacsi korszakbeli tekerces médiuma rizspapírra festett színes pigment és tus, amely a jókái világ hangulatát is híven tükrözi – az ambivalenciát, színpompát, kavalkádot, ugyanakkor a melankóliát és az antikvitást –, amely tulajdonságok újra kifejeződésre kerülnek a kortárs filmkészítés maszk-, kosztüm- és díszlettervezői megoldásaiban (Ill.2.)

A populáris művészet cenzúrája a késő Edo korszaktól követhető nyomon, és e korban jelenik meg először a jókái, mint a politikai képi szatíra eszköze. A három részes panel (triptych) *Minamoto Jorimicut a Földpók és démonjai látomása gyöttri ágyában* (*Minamoto Jorimicu yakata cucsigumo jókái wo naszu zu*, 1843) egy reprezentatív példája az Edo-kori ukiyo-e festő Utagava Kunijosi (1797–1861) játékoságának, amellyel a jókái mint komikus al-

legóriát használja korabeli politikai és közéleti szereplők kifigurázására (5) (Ill.3.).

A Meidzsi korszakban kezdődő és rohamléptekben haladó militarizáció szintén új szerepeket osztott a jókáira és helyi szellemekre. Mintha megérezte volna e változást a meidzsi-kori festő, Kavanabe Kjószái (1831–1889), aki 1874-es *Bake bake gakkó* (*Változó szörny-iskola*) című humoros művében egy javítóintézet iskolapadjába kényszerített, jólfésült és megreformált szörnyeket ábrázol (Ill.4.). A Meidzsi korszak végére már sterilizálódnak annyira a szörnyek, hogy új szerepeket oszthasson rájuk az állam által felügyelt és irányított média. Az első alkalom, mikor a szörnyeket az ellenséges nagyhatalmakkal azonosítja a média Utagava Josiiku (1833–1904) *Kokkei vanisiki* (*Tréfás feljegyzések a japán történelemből*, 1895) című metszetén figyelhető meg, amely nem más, mint a hagyományos *Száz szörny éji vonulása* tekerces komikus imitációja. Míg a metszet elrendezése a tekerces felépítését követi, minden egyes megjelenített jókái a Meidzsi kor első fontos katonai sikere során, a kínai-japán háborúban (1894–95) legyőzött kínai hadsereg egy-egy katonáját figurázza ki (6) (Ill.5.). A hagyományos tekerces végén megjelenő felkelő napot (*hinode*) itt már a militarista szimbólum, a korabeli japán haditengerészet *hino maru* tizenhat-ágú napkorongja váltja fel, előrevetítve egy új, militarista kor kezdetét. A csendes-óceáni háború idejére már rutinszerűen használja a politikai karikatúra a jókái, legfőképp *oni* (ördög) megjelenítéseket a szövetséges hatalmak jelölésére (7).

A háborús propaganda részét képezte továbbá a manga, az animáció és a film is, melyek közül a *Momotaro* animációs rövidfilmek: *Momotaro az égből* (*Szorano Momotaro*, rend. Murata Jaszudzsi, 1931), *Momotaro a tengerből* (*Umino Momotaro*, rend. Murata Jaszudzsi, 1932), *Momotaro és a tengeri sólymok* (*Momotarono umivasi*, rend. Szeo Micujo, 1943) és a *Momotaro és a tenger szent harcosai* (*Momotaro umino sinpei*, rend. Szeo Micujo, 1945) különösen említésre méltóak. A végső verzió, *A tenger szent harcosai* rajzfilm a Haditengerészeti Minisztérium és a Sócsiku Filmstúdió kollaborációjaként készült. Bár a 74-perc hosszú film elkészítése rendkívül sok municiót emésztett fel, és 1945 áprilisi bemutatója is túl későnek bizonyult ahhoz, hogy számottevő társadalmi visszhangra találjon a háború utolsó hónapjaiban, a film fontos jelentőséggel bír. Dower úgy találja, a rajzfilm szimbolikája, melyet ő Momotaro paradigmának hív, fontos betekintést enged a japán háborús propaganda

taktikaiba, illetve mutatja a folklórból áttemelt szörnyek archetipusainak és szimbolizmusának átültethetőségét és adaptációjának mértékét (8). Míg az eredeti Momotaro narratíva kínai taoista elemekre épül, a meidzsi-kori japán Oktatásügyi Minisztérium utasítása alapján Momotaro alakja a kötelező tanrend részeként japán népi hőssé formálódott át (9). A történet maga leegyszerűsödött, hogy a háborús erőfeszítésekkel kerüljön szimbolikai párhuzamba, így válik Momotaro tiszta lelkű japán hőssé, nagyszülei az ősök szellemévé, kísérő állatai a „felszabadított”, de alsóbbrendű ázsiai népekké és a távoli szigeten élő szörnyek a szövetséges erőkké. A végső, 1945-ös verzió – melyet később a megszálló amerikai haderők azonnal betiltottak – mutatja ezt a leginkább, mivel itt a szörnyek angolul beszélő, brit és angol „emberarcú démonok”, akik megadják magukat a tisztaszívú japán hősnak (10).

Noha a Momotaro filmeket a megszállás korai éveiben az amerikai haderők betiltották, és a kópiákat bezúzták, Dower szemlélteti, hogy a kívülálló archetípusa továbbra is használatban maradt a háború utáni kor szimbolikájában, és a régi közhelyeket gyorsan átnevezték az új idők fúvása szerint. Politikai karikatúristák a negyvenes évek végére már szarvakat rajzolnak a kommunista országok vezetőinek fejére (11).

A háborút követő időszakban az állami cenzúra fokozatosan lekerült a mangáról, és az újonnan megjelenő művészek, mint például Tezuka Osamu, új életet leheltek és forradalmasították a manga és anime műfajt. A háború utáni időszak ugyanakkor a jókái reneszánsznak is szemtanúja lesz, a mangakészítő Mizuki Sigeru munkásságának köszönhetően.

### **Modern manga mítoszok – Mizuki Sigeru, a temetőben született fiú és Szemgolyó Bácsi**

#### *Modern Mítoszteremtő – Mizuki Sigeru*

Mizuki Sigeru (1922- ), a *Gegege no Kitaro* jókái manga sorozat alkotója, a modern kori Japán egyik legmeghatározóbb manga-rajzolója. E sorozat, melyet a hatvanas évek óta folyamatosan publikál, és amelyre a szintén hatvanas évek óta közreadott – Japánban az egyik leghosszabb ideje sugárzott – rajzfilmsorozat is épül, járult hozzá a jókái háború utáni reneszánszához. Hogy megértsük Mizuki jókái-ábrázolásmódjának okait, érdemes bepillantást nyerni a művész második világháborús tapasztalataiba.

1942-ben, húsz évesen sorozták be a Japán Császári Hadseregbe, és önéletrajzi mangája szerint ő volt a legfegyelmetlenebb katona a barakkban (12). Nem volt képes elsajátítani a feljebbvalók felé megkövetelt katonai protokollt, és a harci kedv se igazán szállta meg. Mizuki, a szemüveges manga figura, egyfajta japán változata Jaroslav Hašek Švejkjének, ahogy az megjelenik Josef Lada világhírű illusztrációjában (13). A kalamajkák, amikbe manga-Mizuki keveredik, vetekednek Švejkéivel, melyek az első világháborús hadierőt gyengítették és járultak hozzá szerényen a Monarchia bukásához. Túlzás lenne azt állítani, hogy manga-Mizuki szerencsétlenkedése okozta a japán hadierő kudarcát, de a maga módján szintén hozzájárult ehhez. Szürreális kalandjai a hadseregben akkor kezdődnek, mikor a művészi vénával rendelkező Mizukit megteszik hadi trombitásnak, de nem tudja megfújni a hangszert. Miután panaszkodik feljebbvalójának, az megkérdezi tőle: „Melyiket szereted jobban, északot vagy délt?” Mivel Mizuki nem szerette a hideget, a délt választotta. Így találta magát egy dél-csendes-óceániai frontra induló hadihajón. 1943-ban érte el Rabaul (akkori Új Britannia-sziget, a mai Pápua Új-Guinea része) szigetét, míg az előtte és utána hajózó hadihajók mind elsüllyedtek (14). Rabaulban csapatai megsemmisültek a dzsungelharcokban, és ő maga is napokat töltött az őserdőben, míg visszatalált főhadiszállásukhoz. Ezalatt maláriát kapott és majdnem a helyi törzsek áldozatául esett, ám mikor visszatért, leszidták, amiért „nem halt meg megfelelően” a császárért többi bajtársával együtt (15). Ugyanebben az évben, 1944-ben elvesztette bal karját egy légitámadás során, maláriája elhatalmasodott, és a háború végéig a rabauli katonai kórházban ápolták. Saját elmondása szerint ő volt az egyetlen japán katona, aki közeli barátságot kötött a helyi Tolai törzssel, és aki azt kérte, hogy maradjon a szigeten a háború befejezte után. Mégis visszavitték Japánba, ahol, habár negyvenes évei végéig nyomorgott, végül mégis kimagasló és elismert manga szereplőket rajzol, és aki, ellentétben a korábbi korok szörnyábrázolásaival, pacifista üzenetet küld közönségének szörnyalkotásain keresztül.

#### *Szemgolyó Bácsi*

A *Kitaro* sorozat fő szereplői Kitaro, a jókái fiú; apukája, Szemgolyó Bácsi, aki egy könnyen beazonosítható ikonikus szereplő, egy nagy szemgolyó kis testtel és végtagokkal; Patkányember, a kerékkötő;

Macskalány, Kitaro barátnője; Nurikabe (Nagy Fal); Konaki Dzsidszi (Gögcicsélő Bácsi); Szunakake Baba (Homokszóró Banya) és még sok más folklórból átvett és Mizuki által megalkotott jókái.

Szemgolyó Bácsi az eredeti horror manga, *Hakaba Kitaro (Temető Kitaro) Szellem család (Júrei ikka, 1960)* című fejezetében születik, és nem más, mint Kitaro halott apjának életre kelő szemgolyója (Ill.6.). Míg az apa teste lebomlik, a fia iránt érzett aggodalma beleköltözik a szemgolyóba, azt animálja, hogy így is rajta tudja tartani a szemét utódján. Szemgolyó Bácsi Mizuki saját ötlete, de forrásként számos edo-kori jókái megjelölhető, például a *Nuribotoke* (Lakkozott Buddha), egy feketére lakkozott Buddha-szobor, melynek szemei kifolyanak. Kjógoku szerint, e jókái szimbolikájában a fekete lakk a halotti balzsamot jelképezi, mely az ártó szellemeket hivatott távol tartani, míg a fekete szín a tisztátalanság, a lebomlás szimbóluma (Tada 2000:155). A kieső szemek a *mewo otoszu* (kiejti a szemét) illetve me *detaku naru* (kijönnek a szemei) kifejezések képi megjelenítése, ahol mindkét kifejezés a halál tényét jelenti. A *Nuribotoke* népszerű szörny volt egészen a Meidzsi korig, ami több feldolgozásban is megjelent (*Bakemonocukusi* terkercek, Torijama Szekien: *Képes száz szörny paradé* katalógus, Kawanabe Kjósza: *Hjakki gadan [Száz szörny képes története]*, stb) (Ill.7.). Mizuki Szemgolyó Bácsija is erre a képi hagyományra épül, de maga a szereplő animálódik, életre kel Mizukinál, hangsúlyozva az élet, az újjászületés fontosságát a halállal szemben. Mizuki, aki maga is elveszített egy testrészt, egy végtagot a háborúban, így írja le azt az élményét, amikor először felfedezte, sebe begyógyul, a malária és fertőzésekkel vívott harc ellenére:

„Aznap az amputált karom csonkjából enyhe cse-csemő-illat áradt. Az élet illata volt, mely a mélyből tört elő. »Baba-szag! Az élet ellentámadásba lendült!« – gondoltam →. Olyan érzés, mintha valaki segítene belülről. ... Minden nap szagoltam a babaszagot, nagy örömmel. A mennyország illata volt számomra.” (16)

Így válik paradox módon Mizuki életigenlő optimizmusának szimbólumává a rothadó testből életre kelő szemgolyó is.

### **Temető Kitaro, a pseudo-népi superhős**

Kitaro a temetőben születik, halott anyától, és elveszíti egyik szemét közvetlenül születése után (17) (Ill.8.). Ezek a tulajdonságai Kitarót párhu-

zamba állítják a muromacsi-kori *otogizosi* (illusztrált prózai narratíva) történetekkel, illetve a hagyományos jókái folklórral.

Középkori buddhista anekdotákban, illetve a rájuk épülő populáris prózai narratívákban a temetőben, halott anyától született gyerekek mindig kimagasló fontossággal bírnak. A muromacsi-kori *Kumano hondzsi* képeskönyv például Goszuiden, egy indiai király ágyasának történetét meséli el, akit féltékeny riválisai az erdőbe küldenek egy hóhérral, hogy az lefejezze őt. Goszuiden terhes a király egyetlen gyermekével, és holtteste tovább táplálja a fiút, míg egy szent ember rá nem talál az erdőben. Míg képregény-narratívákban megszokott, hogy a hősök korán elvesztik anyjukat, Kitaro története egyúttal a japán folklór kontextusába is ágyazza a főhős figuráját. Komacu szerint a civilizáció határain kívüli születés (hegyekben, temetőben) egy rendkívüli képességű gyermek, vagy akár a hegy-isten (*jamano kami*) születését is jelezheti (18).

A *Kója monogatari*, egy muromacsi-kori buddhista gyónási történet egy fiatal feleség esetét meséli el, akit megöltek és jelöletlen sírba löktek a helyi temető Dzsizó csarnokában (19). Szelleme megjelenik egy arra járó szerzetesnek, akinek egy ruhát ad át, melyre ez van írva vérral:

A gyermek, mely a méhben hal meg, nem éri el könnyen a feloldozást. Siess és ásd ki a testem, vedd ki a gyermeket a méhemből és temesd el. (20)

Férje ássa ki a tetemet, és amikor felvágja a hasát, egy egészséges fiúgyerek ugrik ki belőle. A középkori japánok úgy hitték, hogy a magzatok tovább fejlődtek a halott terhes nőkben, és ezért megszülethettek a temetőben, hacsak nem voltak eltávolítva anyjuk testéből a temetés előtt. Ezek a középkori történetek szolgáltak alapjául az edo-kori *kaidan* meséknek, amelyekben gyereksírás hallatszik kriptákból, mely a temetőben felnövő gyerekek nyomára vezet (21). Minden ilyen narratívában a gyermek fiú, aki természetfeletti erők birtokában van. Glassman ezt úgy értelmezi, mint a középkori buddhista hagyomány kifejeződését, mely a fiúgyermek születését az anya feloldozásával azonosítja (22). Így Kitaro temetői születése is egy emberfeletti képességekkel rendelkező fiú, egy jókái fiú érkezését jelzi előre. Kitaro deformálódott alakja pedig edo-kori *kaidan* szörnyillusztrációkból merít, mint például a Hokusai-mangában fellelhető, ijesztő-groteszk *Kaszaneno onrjó (Kaszane háborgó lelke)* (Ill. 9-10.)

## A bicegő hős

Kitaro elveszíti egyik szemét születése éjszakáján, mikor az őt megtaláló férfi undorodva egy sírkövhöz vágja az újszülöttet. A megcsonkított vagy sántító hős motívuma jól ismert nemcsak a japán de más kultúrák népmesei elemeiből is. A hős megcsonkítása egyfajta beavatási rituálé, mely természetfeletti erők elnyerésével párosul. Ez a stigma a hőst szent és ugyanakkor kitaszított státuszba is helyezi az adott közösségen belül (23). Ez a motívum jelenik meg Mijazaki Hajaó *Mononoke hercegnő* (1997) című rajzfilmjében is, a főszereplő Asitaka nemgyógyuló sebe esetében, illetve Kitaro félvakká tételekor is. Mizuki maga is átesett ezen a beavatáson, amikor elvesztette bal karját az egzotikus, másvilági dél-tengeri szigeteken a háború során. Ez a beavatás járul hozzá ahhoz, hogy a hős médiumi szerepkörbe kerüljön, mely a két világ között közvetít. A történet ezen eleme merít az egyetemes népmese-struktúrából (24), de ugyanakkor specifikusan a japán jókái hagyományból is. Pontosabban, ahogy Foster rámutat, a Félszemű Fiú (*Hitotsume Kozó*) legendájával állítható párhuzamba (25).

Az őskori Dzsomon korszakból fennmaradt agyagszobrok már sejtetik a félszemű istenségek fontosságát, míg a *Kodziki* (Régi korok feljegyzései, Kr. u. 708) már megemlíti, hogy a hegy-isten (*jama no kami*) elveszíti egyik szemét az emberek miatt. Az edo- és meidzsi-kori jókái ábrázolások gyakran mutatják a szörnyeket csak egy szemmel, és ez az ábrázolásmód használatban marad a kortárs médiában is. Ez a félszeműség egyszerre szent és kitaszított státuszt jelent, amely azt is jelentheti, hogy a jókái visszavezethető archaikus, mára elfeledett félszemű és féllábú ősi istenségekhez is (26).

Janagita hipotézise a Félszemű Fiúval kapcsolatban a következő (27). Ez a jókái, mely egy félszemű, féllábú kisfiúként jelenik meg, Japán teljes területén ismert. Janagita úgy tartja, hogy ez a jókái egy történelmi idők előtti emberáldozat-szertartás fennmaradt eleme lehet (28). Elmélete szerint a földművelő közösségek az emberáldozat bemutatása előtti évben, egy szertartás során választották ki az áldozatot sámáni jövendölések alapján, és törték el a lábát és szúrták ki a szemét, hogy ne tudja elhagyni a falut. Ezután egy évig szent státuszba került, és ajándékokban, adományokban részesült. Ahogy az a szokás fokozatosan eltűnt, ez a szent-kitaszított közösségi szereplő elvesztette funkcióját, és így vált jókájá a népi emlékezetben. Kitaro kortárs médiában megjelenő figurája ezt a

szent-kitaszított funkciót tölti be a mangában és rajzfilmben.

## Patkányember

A Kitaro narratíva negatív hőse Patkányember (*Nezumi Otoko*), aki félig jókái, félig ember, testileg és lelkileg is tisztátalan, és e szempontból a patkány jókái (*bake nezumi*) képi hagyományának modern kori megtestesítője.

Az egyik kiemelkedő patkány jókái Tesszó alakja, amelynek ikonográfiájának alapjait Torijama Szekien *Képes száz szörny parádé* (1776) képes katalógusában való ábrázolásmódja határozza meg, míg a történet maga egy heian-kori legendára épül (Ill.11.). A *Heike monogatari*ban (1371) is említett történet (Ishida 1954:110-112) szerint az uralkodó felkérte a Mii templom főpapját, Raigót, hogy imádkozzon egy fiú trónörökös születéséért. Raigó ezt megtette és nemsokára fiú örökös született, ám az uralkodó megszegte ígéretét, és nem újíttotta fel a templomot cserébe. Raigó bosszút esküdött, megátkozta a trónörökösöt és önmagát halálra éhezettette. Raigó háborgó lelke (*onrjó*) beleköltözött egy patkányba, mely így a Tesszó nevű patkány-szörnyvé változott, és visszatért a Mii templomba 84,000 patkánnyal együtt, akik elpusztították a templom felbecsülhetetlen értékű iratait és tekercseit (29). Az uralkodó fia is hamarosan meghalt (30).

Szekien emberarcú patkányként ábrázolja Tesszót (31), buddhista papi csuhában és hajviselettel, patkány-hadserege körében, amint épp a templom iratait pusztítják (32). A Raigó legendát nagyobb részletességgel ábrázolja Kacusika Hokusai (1760–1849) fametszet sorozatában, a *Patkány-szörnyvé változó Raigó főpap története (Raigó adzsari kaiszo den, 1808)* című *jomihon*ban (edo-kori illusztrált narratíva), amely az átváltozást lépésről lépésre illusztrálja (33). Meidzsi-kori festő Cukioka Jositosi (1839–1892) Szekien verzióját követi a *Mii templomi Raigó pap egy patkány ártó szellemévé változik (Mii dera Raigó adzsari akunen nezumito hen-zuru zu, 1891)* című metszetében (Ill.12.). A kortárs filmművészetben megjelenő patkány szörnyek gyakran követik ezeket a Raigó ábrázolásmódokat: a 2005-ös *Nagy szörnyháború* a Jositosi kép elemeit alkalmazza, míg a 2007-es *Gegegeno Kitaro* Szekien képi megoldását vette alapul (Ill. 13-14.). A patkány horda képe elterjedt vizuális elem az edo-kori *ukiyo-e* körében, ahol egy csapat patkány felbukkanása mindig ártó, tisztátalan természetfeletti erő vagy lény megjelenését jelzi (pl. Kacukava

Suntei (1770–1824): *Bosszúálló szellem patkányokká változik* [*Onrjó nezumito bakaszu*, 1808]; Keiszei Eizen (1791–1848): *Hino tamani notta kubi* [*Tűzgolyón vonuló fej*, 1828]; *Sódai Utagava Tojokuni* (1769–1825): *A bosszúálló szellem hatalma* [*Onrjóno csikaramocsi*, 1808], stb.) (Ill.15-17). Így a csapatban támadó patkány maga a gyengeség, a testi és lelki tisztátalanság, a kártékonyosság és a bosszúállás képi szimbóluma lesz, aki önmagában nem rendelkezik kimagasló természetfeletti erővel. Ezt a funkciót őrzi meg Patkányember figurája a *Kitaro* mangában és rajzfilmben is. Továbbá, Patkányember figurája egy szarkasztikus válasz is egyben a tizenötödik századbéli, naiv népművészeti miniatűr tekercs (*ko-e*), a *Patkány tekercsre* (*Nezumi zósi*) fő témájára. A *Patkány tekercs* a Gonno Kami nevű patkány szörny történetét meséli el képekben, aki emberrel akar házasságot kötni, hogy utódai magasabb létsíkra jussanak. Miután elzarándokol a kiotói Kijomizu templomba, emberré változik, és megkéri egy lány kezét. Ámde az esküvői készülődés alatt a ház macskája felismeri a patkány igazi alakját és elkapja őt, s így a vágya nem teljesül be végül (34). A Mizuki mangában megjelenő Patkányember komikus válasz erre a történetre, hiszen Patkányember félig ember, félig jókái, így maga a Gonno Kami kívánságának megtestesülése, ámde nem jelent semmiféle emelkedettebb létállapotot, mivel a piszok, a bűz és az ármányosság jellemzi figuráját.

### Nagy Jókái Háborúk – Szörnyűséges Média Konvergencia

A kortárs populáris médiumokon átívelő jelenőség a *Nagy szörnyháború* története, mely eredetileg Mizuki egyik *Kitaro* manga epizódjaként jelent meg 1966 áprilisában (35). Míg ez volt az első ezzel a címmel közölt verzió, egy kétrészes, a Toei Stúdió által gyártott, Fudzsi tv-n sugárzott rajzfilm-változat követte ezt 1968. március 6-án és 13-án. Ugyanez év nyarán ezzel a címmel debütált egy mozifilmmel a Daiei Filmstúdió, Kuroda Josijuki rendezésében. Így a jókái háborús narratíva átívelte a kortárs média széles palettáját mangától a rajzfilmen át a filmig. A 2005-ös remake film verziót követték még *pacsinko* és play station számítógépes játék verziók is.

### Rajzolt harcok

A manga történet fő szereplői, mint minden *Kitaro* epizódban, itt is *Kitaro*, Szemgolyó Bácsi, Patkányember és egy csapat jókái. Míg az epizódok

túlnyomó többsége egy harcot mesél el Kitaro és egy gonosz jókái között, ez a rész egy teljes háborút ír le és a harcoló szörnyek metaforaként szolgálnak háborús veterán Mizuki kezén. A történet egy egzotikus külsejű fiúval indul, aki Tokió utcáin kér segítséget, mert szigetét szörnyek foglalták el. A fiú úgy szólítja meg a tömeget, mint „kedves japánok”, így fejezve ki saját idegenségét a kezdő képkockákban (36). Kitaro a segítségét ajánlja fel, mire a fiú azt kérdezi, „te hiszel nekem?”. Kitaro válasza: „Igen, a tested szörny-vibrálást bocsát ki. Ez nem japán rezgés, hanem onnan jön (nyugatról).” (37). Mint kiderül, az „idegen” fiú Okinaváról jött – Okinava szigetei amerikai fennhatóság alatt álltak 1945–1972 között – ám vietnámi kúp-alakú szalmakalapot (*nón lá*) visel. Kitaro apja figyelmezteti a fiút: „a nyugati szörnyek kegyetlenek.” (38). Kitaro „fajtisztá” japán jókáiokat gyűjt a harchoz, amelyet nyugati szörnyek: vérfarkas, boszorkány, Drakula és Frankenstein ellen vívnak. Kitaro varázsmellénye, amit jókái-hajból szőttek, veszi át az ősök szellemének szerepét. Ezalatt a falusiak barlangokba húzódnak, amelyek képileg a második világháborúban használt okinavai teknőspáncél-sírkő barlangokhoz (*kamekobaka*) hasonlítanak. Hasonló barlangokat használtak a vietnámi háborúban is a helyi ellenállók; a manga többször is párhuzamot von mind a vietnámi, mind a koreai háborúkkal (39). Mizuki egy másik, *Hadijelentés Vietnámból* (*Betonamu szenki*, 1969) című mangájában Kitarót és jókái barátait küldi harcolni az amerikai csapatok ellen, hogy felszabadítsák Vietnám népét (Ill.18.). Gőgicsélő Bácsi ebben a harcban egy amerikai Skorpió tengeralttjárót tesz ártalmatlanná (40). A gyerekeknek szánt manga egy gombaalakú felhőjű robbanással ér véget és a vietnámi külsejű, okinavai fiú hálálkodásával a „fajtisztá” japán felszabadítók felé (41).

A rajzfilm verzióból, mely két évvel később került bemutatásra, a készítőik gondosan kihagytak minden utalást az atombombára, illetve a vietnámi és koreai harcokra. Ugyanakkor az okinavai invázió, illetve a „fajtisztaság” kérdése és az ősök tisztelete (varázsmellény) ugyanúgy megjelenik a rajzfilmben. Továbbá említésre kerül a szövetséges csapatok által 1945-ben tervezett „Operation Downfall” támadási terve Okinava felől Kjúszu szigete irányában.

### Szörnyek a filmvászonon

Az 1968-as filmben szintén japán szörnyek harcolnak „nyugatiak” ellen, ám a politikai utalások itt még inkább kiiktatódnak, és a támadó a babilóniai szörny

Daimon, aki az edo-kori Japánba látogat. Daimon ikonográfiája részben a Burney-domborműre, a Dél-Irakban található, kb. Kr. előtt 2000-ból származó babilóniai terrakotta falfaragványra épül, amely nagy valószínűséggel Lilitut, egy babilóniai vérszívó női démont ábrázol madár szárnyakkal és karmokkal (42). Lilitu, aki megemlítésre kerül a Gilgames Eposzban (cca. Kr.e. 2000–2150) is, egy vámpír-szerű éjszakai démon, aki, a filmbeli Daimonhoz hasonlóan, gyermekek és nők vérével táplálkozik. Ugyanakkor Daimon azon tulajdonsága, hogy áldozatai testébe is be tud lépni, egy másik babilóniai szörnyel, Ekimmuval teszi hasonlatossá, aki áldozatai életenergiáján él. Daimon testfelépítése a mai Irak területén található késő-asszír (cca. Kr. e. 1800) monumentális szobrokat és domborműveket idézi, melyek antropomorf démonokat ábrázolnak emberi fejjel, csúcsos sisakkal, szarvakkal, egyenes, szárnyakkal ellátott felsőtesttel és ragadozó madárra jellemző lábakkal (43) (Ill.19.). Daimon hullőszerű, hidegvérű alakja a későbbi *kaidzsú* (*Godzilla*, *Gamera*) filmbeli szörnyek előfutára is egyben. Daimon szintén „nyugati” szörny: magányos, monokróm, komoly, mély hangú, arányaiban felnőtt testfelépítésű, hosszúkás arcú és emelkedett ornyergű. Ezzel szemben a japán jókái egy csoportnyi gyermeki arányokkal rendelkező, kis testű, relatíve nagy, kerek fejű, színpompás és komolytalan társaság. Daimon a „nyugati” individualizmust szimbolizálja, míg a jókái a japán „egységben az erő” csoportszellemet. Ebből a szempontból a Momotaro paradigma ugyanúgy alkalmazható a filmre, mint a háború alatti propaganda-rajzfilmekre. Érdekes módon, a *Kodzsikiben* és *Nihongiban* említett hegy-istenhez (*jmano kami*) hasonló módon, Daimon is úgy győztetik le, hogy szemem szúrják, és hűen a Momotaro-paradigmához, elűzik a szigetről. Az elűztetés a szigetlakók szempontjából nagyobb győzelmet jelent, mint a meggyilkolás, hiszen akkor a holttest még mindig „elfoglalná” a szigeten izolációban élő kommunát. A hatvanas évek média-termései, legyenek bár manga, rajzfilm vagy film, mind egy japán és „nyugati” agresszor szörnyek közötti harcot ír le, gyakori utalásokkal Okinávára, Vietnáma és Koreára, ezáltal is fellendítve a leplet az ambivalens kapcsolatról, amely az Egyesült Államok és Japán között alakult ki a megszállás és a Hidegháború éveitől kezdve.

### Végezet(len)ül...

A japán szörnyábrázolás a kortárs médiában új szerepet osztott a jókainak. A 21. század elérkeztére

leginkább a környezetszennyezés, a nagyvárosi kiüresedés, a tradicionális életforma eltűnése, a kihalt állatfajok stb. szinonimáiként jelentkeznek mangában, rajzfilmben, filmben és egyéb multimédiás műfajokban. Mizuki Sigeru manga-rajzoló munkásságának köszönhetően a szörnyek velünk maradnak a populáris médiában. Ezen felül, a kortárs városrendezési trendeknek köszönhetően a jókái megjelenik az utcák, köztetek, parkok, fesztiválok tervezésénél is.

A jókái szerepe a benne rejlő ambivalencia miatt könnyen manipulálható a médiában. A jókái hagyományosan mindig határmezsgyén jelenik meg: az istenek és emberek világa közt, mikor a nap éjbe fordul vagy az éj nappalba, vagyis hajnalban vagy szürkületkor, a természet és a civilizáció határán, azaz tisztásokon, vízpartokon, utak, hidak mellett. A jókái átváltozott formái embereknek, állatoknak, növényeknek, tárgyakkal. A jóságos és gonosz természetfeletti lények határmezsgyéjén foglalnak helyet, és változhatnak segítő vagy ártó lényekké. A változás pillanatát szimbolizálják, képi megjelenítései az ismertből ismeretlenbe történő változáshoz kapcsolódó szorongásnak, félelemnek. A jókái a férfiből női princípiumba való fordulást csakúgy jelképezi, mint a száraz és esős évszakok változását. A dolgok végső természetét mutatják meg, amely maga az állandó változás. Ugyanakkor a társadalmi és történelmi változásokhoz köthető szorongást is jelentik, nem véletlenül ezért szaporodott el a jókái az Edo-kor alkonyán és a Meidzsi-kor hajnalán. A jókáiiban az a félelem is alakot ölt, amely a szokványostól való eltérés, és ezáltal a társadalom (falu) szigorú társadalmi struktúrájából kizárattatáshoz, kiközösítéshez köthető. Ezért a jókái a kívülálló, idegenek jelölésére is szolgál: a *kappa* víziszörny a Koreai-félszigetről és Kínából érkezettek, az *oni* (ördög) és a *cucsi gumo* (föld pók) az erdők mélyén, a társadalmon kívül élő lázadókra és útonállókra.

A második világháborút követően a jókái átalakul a közmédiában, hogy egy közös, idillikus, nosztalgikus, kifejezetten japán múltat jelöljön, és tovább éljen a mangában, rajzfilmben, filmben és video-játékokban. Szerepe bizonyára továbbra is folyamatosan változni fog az idők változásával. Ámde legbelsőbb tulajdonsága állandó marad: továbbra is a határmezsgyén fog mozogni jó és rossz között, amely könnyen teszi őt alkalmassá újabb és újabb értelmezésekre állandó vizuális evolúciójuk során a japán populáris kultúrán belül.

## Bibliográfia

1. Foster Michael Dylan, „Morphologies of Mystery: Yokai and Discourses of the Supernatural in Japan, 1666–1999” (PhD diss., Stanford University, 2003), 7.
2. Iwai Hiromi, *Nihonno Yokai Hyakka – E to Shashinde Mononokeno Sekaiwo Saguru 2* (Tokyo: Kawade Shobo Shinsha, 2000), 45.
3. Figal Gerald A., *Civilization and Monsters: Spirits of Modernity in Meiji Japan* (Durham, N.C.: Duke University Press, 1999), 22.
4. Kadogawa Shoten, ed., *Jigoku Zoshi, Gaki Zoshi, Yamai Zoshi* (Tokyo: Kadokawa, 1960), 3.
5. Schaap Robert, *Heroes and Ghosts: Japanese Prints by Kuniyoshi, 1797–1861* (Leiden, Holland: Hotei, 1998), 18.
6. Addiss Stephen, ed., *Japanese Ghosts and Demons: Art of the Supernatural* (New York: Spencer Museum of Art, 1985), 18.
7. Reider Noriko T., „Transformation of the Oni from the Frightening and Diabolical to the Cute and Sexy”, *Asian Folklore Studies* 62, no. 2 (2003): 133-157.
8. Dower John W., *War without Mercy: Race and Power in the Pacific War* (New York: Pantheon Books, 1986), 255.
9. Dower, *War without Mercy*, 252.
10. Dower, *War without Mercy*, 255.
11. Dower, *War without Mercy*, 310.
12. Mizuki Shigeru, *Manga Mizuki Shigeru Den* (Tokyo: Kodansha, 2004)
13. Hašek Jaroslav, *The Good Soldier Švejk and His Good Fortunes in the World War* (New York: Everyman's Library, 1993).
14. Mizuki Shigeru, *Manga Mizuki Shigeru Den* (Tokyo: Kodansha, 2004), 481.
15. Mizuki, *Manga Mizuki Shigeru Den*, 140.
16. Mizuki, *Manga Mizuki Shigeru Den*, 296.
17. Mizuki Shigeru, *Hakaba Kitaro 1-6* (Tokyo: Kadokawa Bunko, 1997), 74.
18. Komatsu Kazuhiko, *Kaibutsuto Iru Konin Otogizoshino Kozo Bunseki* (Tokyo: Yuseido, 1985), 144.
19. Ichiko Teiji, ed., *Muromachi Monogatari* (Tokyo: Iwanami Shoten, 1989), 327-352.
20. Childs Margaret H., *The Tale of Koya* (Ann Arbor, MI: The University of Michigan, 1991), 63.
21. Glassman Hank, „The Religious Construction of Motherhood in Medieval Japan” (PhD diss., Stanford University, Department of Japanese Studies, 2001), 162.
22. Glassman, „The Religious Construction of Motherhood in Medieval Japan”, 115.
23. Hays Peter L., *The Limping Hero: Grotesques in Literature* (New York University Press, 1971).
24. Propp V., *Morphology of the Folktale* (Austin: University of Texas Press, 1971).
25. Foster, „Morphologies of Mystery: Yokai and Discourses of the Supernatural in Japan, 1666-1999”, 245.
26. Iwai, *Nihonno Yokai Hyakka – E to Shanshinde Mononokeno Sekaiwo Saguru*, 46.
27. Yanagita Kunio, *Yokai Dangi* (Tokyo: Kodansha, 2004), 178-181.
28. Iwai, *Nihonno Yokai Hyakka – E to Shanshinde Mononokeno Sekaiwo Saguru*, 45.
29. Toriyama Sekien, *Gazu Hyakki Yagyo* (Tokyo: Kokusho Kankokai, 1992), 62.
30. Isao Toshihiko, ed., *Kuniyoshi Yokai Hyakkei* (Tokyo: Kokusho Kankokai, 1999), 85.
31. Sekien, *Gazu Hyakki Yagyo*, 62.
32. Toriyama Sekien, *Gazu Hyakki Yagyo Zengashu* (Tokyo: Kadokawa, 2005), 62.
33. Kyogoku Natsuhiko, Tada Katsumi, eds., *Hokusai Yokai Hyakkei* (Tokyo: Kokusho Kankokai, 2004), 82-85.
34. Yokoyama Shigeru, Matsumoto Takanobu, eds., *Muromachi Jidai Monogatari Taisei* (Tokyo: Kadokawa Shoten, 1982), 241-256.
35. Mizuki Shigeru, *Gegegeno Kitaro Dai Ichi Maki* (Tokyo: Chuo Koronsha, 1988), 918.
36. Mizuki, *Gegegeno Kitaro Dai Ichi Maki*, 152.
37. Mizuki, *Gegegeno Kitaro Dai Ichi Maki*, 153.
38. Mizuki, *Gegegeno Kitaro Dai Ichi Maki*, 154.
39. Mizuki, *Gegegeno Kitaro Dai Ichi Maki*, 175, 179.
40. Mizuki, *Kitarono Betonamu Senki*, 40.
41. Mizuki, *Gegegeno Kitaro Dai Ichi Maki*, 203.
42. Jacobsen Thorkild, „Pictures and Pictorial Language (the Burney Relief)”, in *Figurative Language in the Ancient Near East*, ed. M. Mindlin, M. J. Geller, J. E. Wansbrough (London: University of London School of Oriental and African Studies, 1987), 1-11.
43. Green Anthony, „A Note on the „Scorpion Man” and Papazu”, *Iraq XLVII* (1985), 75-81.



## Summary

Japanese anime being an important part of modern and contemporary popular visual culture, its aesthetical merits and roots in Japanese visual arts, folkloristic, literary and religious themes are worth investigating. This paper aims to track visual links between Edo and Meiji period monster art (yōkai-ga) paintings and modern day anime by concentrating on the works of Edo and Meiji period painters and post-war period animation, manga and Japanese cinema.

Some of the Japanese origins of monstrous anime and manga imagery can be traced back to the early 12<sup>th</sup> century Chōjū Giga animal scrolls, where comic art and narrative pictures first appear. However, more recent sources would be found in late Edo period woodblock prints. These prints are the forerunners of manga in that dialogues appear with the image, generally no anatomy or perspective is applied, but often a mood is expressed in a cartoon-like manner.

The visual rendering of yōkai (monsters) is a Japanese cultural phenomenon: yōkai paintings originate from the Muromachi period, and take up a part of Edo and Meiji period visual art. To pinpoint the visual roots of animation characters in the context of yōkai folklore and Edo and Meiji period monster painting traditions, the paper investigates the popular animation series Gegegeno Kitaro, based on the manga of Mizuki Shigeru, consisting of numerous episodes broadcast from the 1960's to the 2000's. Additionally, by analyzing and comparing character, set, costume and mask design, plot and storyline of yōkai-themed films, the paper attempts to shed light on the roles yōkai representation are assigned to in post-war Japanese cinema.

## Illusztrációk

- Ill.1. Csonkítások pokla, *Pokol* tekercs (*Dzsigoku zósi*, részlet, XII. század)
- Ill.2. Száz szörny éji vonulása tekercs (*Hjákki jágjó emaki*, részlet, XVI. század)
- Ill.3. Utagava Kunijosi (1797–1861): *Minamoto Jorimicut a Földpók és démonjai látomása gyöttri ágyában* (*Minamoto Jorimicu yakata cucsigumo jókái wo naszu zu*, 1843)
- Ill. 4. Kavanabe Kjószaí (1831–1889): *Változó szörny-iskola* (*Bake bake gakkó*, 1874)
- Ill. 5. Utagava Josiiku (1833–1904): *Tréfás feljegyzések a japán történelemből* (*Kokkei vanisiki*, részlet, 1895)
- Ill. 6. Mizuki Sigeru (1922-): Szemgolyó Bácsi születése (*Hakaba Kitaro* manga, részlet, 1960) © MIZUKI PRO
- Ill. 7. Nuribotoke, *Száz rémség tekercs* (*Hjakkai zumaki*, részlet, Edo-kor)
- Ill. 8. Mizuki Sigeru (1922-): Kitaro születése (*Hakaba Kitaro* manga, részlet, 1960) © MIZUKI PRO
- Ill. 9. Mizuki Sigeru (1922-): Kitaro (*Hakaba Kitaro* manga, részlet, 1960) © MIZUKI PRO
- Ill. 10. Kacusika Hokuszaí (1760–1849): *Kaszaneno onrjó* (*Kaszane háborgó lelke*, Hokuszaí manga 10. kötet, 1819)
- Ill. 11. Torijama Szekien (1712–1788): *Tesszó, Képes száz szörny parádé* (*Gazu hjákki jágjó*, részlet, 1776)
- Ill. 12. Cukioka Jositosi (1839–1892): *Mii templomi Raigó pap egy patkány ártó szellemévé változik* (*Mii dera Raigó adzsari akunen nezumito benzuru zu*, 1891)
- Ill. 13. Raigó, *Gegegeno Kitaro* film (rend. Motoki Kacuhide, prod. Shochiku, 2007) © 2007 KITARO Film Partners
- Ill. 14. Raigó, *Jókái dáiszenszó* film (rend. Miike Takasi, prod. Kadokawa, 2005) © 2005 'YOKAI DAISENSO' Film Partners
- Ill. 15. Kacukava Suntei (1770–1824): *Bosszúálló szellem patkányokká változik* (*Onrjó nezumito bakaszu*, 1808)
- Ill. 16. Keiszei Eizen (1791–1848): *Tűzgolyón vonuló fej* (*Hino tamani notta kubi*, 1828)
- Ill. 17. Sódai Utagava Tojokuni (1769–1825): *A bosszúálló szellem hatalma* (*Onrjóno csikaramocsi*, 1808)
- Ill. 18. Mizuki Sigeru (1922-): *Hadijelentés Vietnámból* (*Betonamu szenki* manga, részlet, 1969) © MIZUKI PRO
- Ill. 19. Daimon és japán jókáiok kavalkádja, *Jókái dáiszenszó* film (rend. Kuroda Josijuki, prod. Daiei, 1968) © 1968 Kadokawa Pictures, Inc.

Illusztrációk képekkel



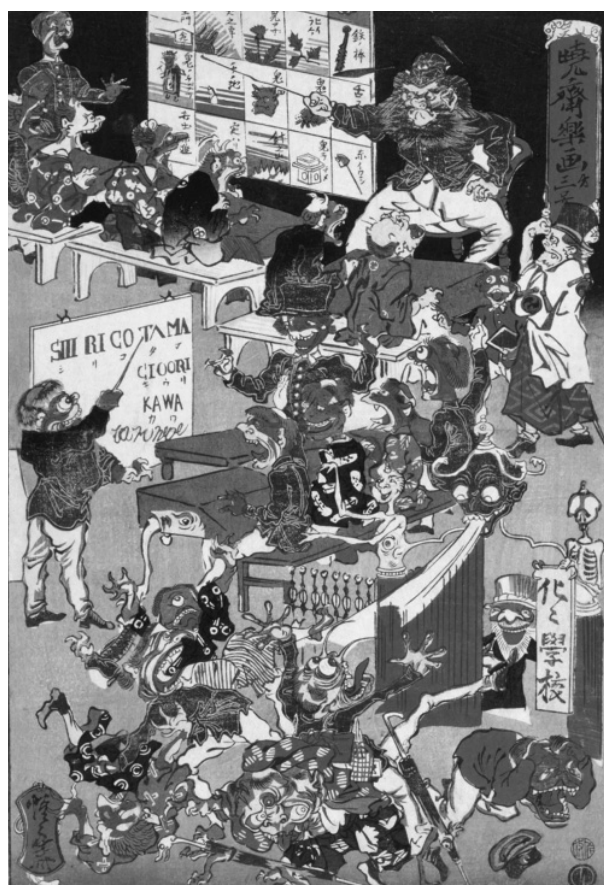
Ill.1. Csonkítások pokla, *Pokol tekercs* (*Dzsigoku zósi*, részlet, XII. század)



Ill.2. Száz szörny éji vonulása tekercs (*Hjákki jágjó emaki*, részlet, XVI. század)



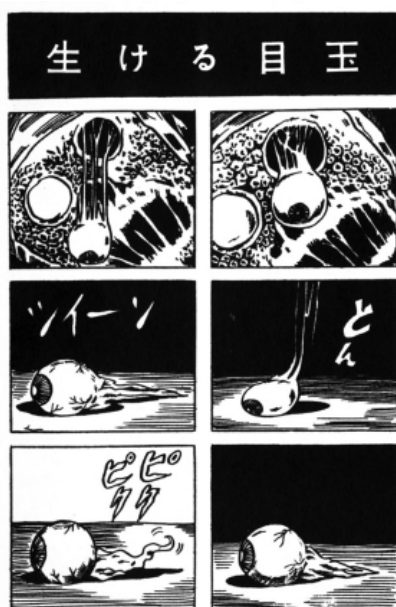
Ill.3. Utagava Kunijosi (1797–1861): *Minamoto Jorimicu a Földpók és démonjai látomása gyötri ágyában* (*Minamoto Jorimicu yakata cucsigumo jókái wo naszu zu*, 1843)



Ill. 4. Kavanabe Kijoszai (1831–1889): *Változó szörny-iskola* (*Bake bake gakkó*, 1874)



Ill. 5. Utagawa Josiiku (1833–1904): *Tréfás feljegyzések a japán történelemből (Kokkei vanisiki, részlet, 1895)*



Ill. 6. Mizuki Sigeru (1922-): *Szemgolyó Bácsi születése (Hakaba Kitaro manga, részlet, 1960)*  
© MIZUKI PRO



Ill. 7. Nuribotoke, *Száz rémség tekercs (Hjakkai zumaki, részlet, Edo-kor)*



Ill. 8. Mizuki Sigeru (1922-): Kitaro születése (*Hakaba Kitaro* manga, részlet, 1960) © MIZUKI PRO



Ill. 10. Kacsusika Hokuszai (1760–1849): *Kaszaneno onrjó* (*Kaszane háborgó lelke*, Hokuszai manga 10. kötet, 1819)



Ill. 9. Mizuki Sigeru (1922-): Kitaro (*Hakaba Kitaro* manga, részlet, 1960) © MIZUKI PRO



Ill. 11. Torijama Szekien (1712–1788): Tesszó, *Képes száz szörny parádé* (*Gazu hjákkji jágjó*, részlet, 1776)



Ill. 12. Cukioka Jositosi (1839–1892): *Mii templomi Raigō pap egy patkány ártó szellemévé változik* (Mii dera Raigō adzsari akunen nezumito benzuru zu, 1891)



Ill. 14. Raigō, *Jókai dáiszenszó* film (rend. Miike Takasi, prod. Kadokawa, 2005) © 2005 'YOKAI DAISENSO' Film Partners



Ill. 13. Raigō, *Gegegen Kitaro* film (rend. Motoki Kacuhide, prod. Shochiku, 2007) © 2007 KITARO Film Partners





Ill. 15. Kacukava Suntei (1770–1824): *Bosszúálló szellem patkányokká változik (Onrjó nezumito bakaszu, 1808)*



Ill. 16. Keiszei Eizen (1791–1848): *Tűzgolyón vonuló fej (Hino tamani notta kubi, 1828)*



Ill. 17. Sódai Utagava Tojokuni (1769–1825): *A bosszúálló szellem hatalma* (Onrjóno csikaramocsi, 1808)



Ill. 18. Mizuki Sigeru (1922-): *Hadijelentés Vietnámból* (Betonamu szenki manga, részlet, 1969) © MIZUKI PRO



Ill. 19. Daimon és japán jókaiok kavalkádja, *Jókái dáiszenszó* film (rend. Kuroda Josijuki, prod. Daiei, 1968) © 1968 Kadokawa Pictures, Inc.