



portret  
Vlado Škafar

Pozna pomlad

# Ob smrti Ozujeve muze Setsuko Hara

Čeprav iz davnih časov in oddaljene dežele, je podoba japonske filmske igralkice Setsuko Hara še danes ena najbolj prepoznavnih ikon filmske umetnosti. Razlog je precej banalen: na vsakoletnih seznamih najboljših filmov vseh časov se vselej znajde tudi Ozujevo **Potovanje v Tokio** (Tokyo monogatari, 1953).

Na Japonskem je bila več od igralkice in filmske zvezde, imela je in še ima status božanstva, nedotakljivega in nedotaknjene bitja, ki presega parametre resničnosti (imenovali so jo na primer večna devica, v epskem spektaklu o rojstvu šintoizma in Japonske, **Nippon tanjo** Hiroshija

Inagakija, pa je bila boginja sonca). Bila je emanacija ženskega ideala nove, povojne Japonske, v kateri sobivajo tradicionalne vrednote in vizije sodobnega sveta.

Pod filmske luči je stopila s komaj petnajstimi leti, najbrž po posredovanju moža starejše sestre, ki je kot mlad režiser



služboval v filmskem studiu Nikkatsu, enem od šestih stebrov Japonske filmske industrije. Vendar to petnajstletno bitje ni bilo dekletce, videti je bila in delovala je že čisto dorasla in takoj dobila prave ženske vloge. Leta 1936 jo je v glavno žensko vlogo postavil izjemno nadarjen in plodovit mladi režiser Sadao Yamanaka, danes precej neznan, saj so ostali ohranjeni samo trije od njegovih šestindvajsetih filmov, ki jih je posnel v pičlih sedmih letih svoje kratke filmske poti; prekinila jo je smrt po hudi črevesni bolezni na službenju vojske v okupirani Mandžuriji. Film **Kochiyama Soshun** (1936), ki je zunaj Japonske znan pod mednarodnim angleškim imenom **Priest of Darkness**, je filmska priredba klasične kabuki drame in je zanimiv kot dober primer ključnega prehodnega obdobja v japonskem filmu, ki se je pod vplivom nad Hollywoodom navdušenih japonskih mladeničev, med katerimi je bil tudi Yasujiro Ozu, odmikal od tradicionalnega japonskega gledališča in drame k bolj sodobnemu in predvsem značilno filmskemu izrazu. Novi obrazi, manj obremenjeni z japonsko uprizoritveno tradicijo, so dobili veliko priložnost, in eden izmed njih, ki je že sam v sebi združeval oboje, je bil tisti Setsuko Hara. V svoji prvi večji vlogi je upodobila mlado ženo, ki jo malopridneži skrivajo kot pravi zaklad. Filmsko in resnično življenje Setsuko Hara sta se pogosto nenavadno prekrivala in tako je bilo že na začetku, bila je skriti zaklad, ki je kmalu postal nacionalno blago.

Neverjetni začetek njene filmske poti, na katero je stopila zato, da bi pomagala preživljati številčno družino, ne pa ker bi želela postati igralka, je že naslednje leto dobil še bolj neverjetno nadaljevanje: na snemanju filma *Mansakuja Itamija* je padla v oči gostujočemu nemškemu režiserju Arnoldu Fancku, takrat razvpitemu mojstru priljubljenih gorskih spektakelskih dram in domoljubnih filmov, ki je med drugim deset let prej v **Sveti gori** (*Der heilige Berg*, 1926) svetu odkril Leni Riefenstahl in jo pripeljal tudi do njenih prvih filmskih režij. V nekakšnem umiku pred Goebbelsovimi pritiski se je zatekel v zavezniško Japonsko in z Itamijem posnel nemško-japonsko koprodukcijo, ki je pozneje izšla v dveh različicah: Itami je za Japonsko zmontiral **Atarashiki tsuchi** (*The New*



Ne obžalujemo mladosti

*Earth*, 1937), Fanck pa je v Nemčijo odnesel **Die Tochter des Samurai** (1937), hčer iz naslova pa je seveda upodobila Setsuko Hara. Čeprav politični kontekst in razvpite anekdote prekašajo estetski vidik filma (z njim so v Nemčiji želeli povzdigniti sloves novih političnih in vojaških zaveznikov – zadnji del filma je postavljen v novo osvojeno in surovo kolonizirano Mandžurijo, premieri, ki se je je udeležila tudi Setsuko Hara, pa je prisostvoval Adolf Hitler), je za našo pripoved bolj pomembno, da je v tem filmu Setsuko Hara oblikovala ženski lik, ki jo bo spremljal do konca kariere – žene, razpete med tradicijo in modernost, žrtvovanje in svobodo, trpnost in dejanje.

Od tedaj je bila ljubljena domačega občinstva, tako ženske kot moški so v težkih vojnih letih lahko vanjo projicirali svoje tesnobe in hrepenenja, po vojni pa z njenimi filmskimi dejanji merili svojo etično držo, priklonjenost tradiciji in poželenja po novem. V studiu Toho, kjer je delovala do konca druge svetovne vojne, so to dobro vedeli in jo prodajali za med; v dobrih petih letih medvojnega obdobja je nastopila v kakih petindvajsetih filmih, od katerih je večina kmalu prešla v pozabo.

Po kratkem zatišju, ki je sledilo uničujočemu koncu vojne na Japonskem, se je za komaj 25-letno filmsko ikono začelo novo, zrelo obdobje. Za začetek je proces dozorevanja podoživela v glavni vlogi filma **Ne obžalujemo mladosti**

(*Waga seishun ni kuinashi*, 1946), s katerim se je prvič uveljavil Akira Kurosawa, in v njem prehodila pot odraščanja mladega dekleta od predvojne vihravosti in samoumevnosti, prek ruševin nedolžnosti in idealizma, k umaknjenemu življenju na deželi. Ker jo danes večinoma spoznavamo vzvratno in se najprej srečamo z njenimi spokojnimi, pritajenimi, tihimi upodobitvami v poznih Ozujevih filmih, deluje njen filmski izraz tu prav nenavadno, a nič manj pristno in iz globin, ko upodablja nestanovitno in strastno bitje, ki se živahno in dinamično odziva na vsak dražljaj. Tri leta pozneje je sledilo srečanje z Ozujem, pri katerem je našla svoj filmski pristan. Skupaj sta posnela šest filmov, ki vsi sodijo med vrhunce sedme umetnosti in seveda predstavljajo tudi vrh njunih dosežkov, njuno nesmrtnost.

Vmes je še sodelovala z drugimi režiserji, vendar od podobe spokojno trpeče, trpko razumevajoče in vdano žrtvujoče se žene ni več dosti odstopala. Poleg Ozuja se je najbolj uveljavila v družinskih melodramah Mikia Naruseja, drugega velikega pionirja japonske kinematografije, enkrat pa je še sodelovala s Kurosawom, v njegovi predelavi *Idiota* je bila prava japonska verzija Nastasje Filipovne.

\*

Ozu si je filmski pristan izoblikoval počasi. Skladno svojemu značaju se je najprej navdušil nad robotimi slapstick komedijami zgodnjega, še precej





Obed



Odmev z gora

neobrzanega Hollywooda. Po štirih letih pomočništva in radovednega potikanja po kulisah in zakulisjih studia Shochiku je leta 1927 začel s svojimi režijami. Od vsega začetka se je povsem osredotočil na sodobnost in skoraj izključno na družinsko okolje, vendar pa začetki kažejo čisto drugega Ozuja, ki pogosto išče priložnost za potegavščine in za hudomušen komentar svojih junakov, ne samo protijunakov, pač pa tudi pozitivno začrtanih protagonistov, s katerimi lahko sočustvuje, vendar jih ne posvečuje: z užitkom, včasih prav poniglavo pokaže na njihove slabosti, v začetku tiste najbolj banalne, ki imajo opraviti s telesnimi hibami in izločki. Nekaj te hudomušnosti je ostalo vse do zadnjih del, tako kot je v njegovih začetnih komedijah nesmisla že opazno Ozujevo temeljno razumevanje in sprejemanje življenja, ki je pri vsakem človeku sestavljeno iz pričakovanj in razočaranj, s katerimi se naposled tako ali drugače sprijazni.

S takšno ali drugačno naravnostjo se je Ozu v celoti posvetil oblikam vsakdanjega življenja in jih kljub divjemu značaju s potrpežljivostjo mojstra iz filma v film (tako vsebinsko kot formalno) luščil do obisti. Ko vstopiš v prvi Ozujev prizor, ne vstopiš v tuj svet, katerega prostore, osebe in zakonitosti moraš šele odkriti, pač pa vstopiš domov. Prav ta vez z gledalcem, ki se v Ozujevih filmih vselej znajde v svojem domu, v mirnem, globokem srečanju s samim seboj, je dragocena dediščina njegovega dela. In tisto, kar je bilo v bliskoviti naglici razvoja filmske umetnosti videti zastarelo, že dolgo velja za klasiko, klasika pa pomeni sodobnost v vsakem času.

Zgodbe so preproste, utrinki iz družinskega albuma, ki ga sestavljajo starševska pričakovanja, mladostna iskanja, nejasna hrepenenja, kratki stiki, občutki razočaranja, izgube, samote, trenutne skrušenosti in končno sprejemanje življenja, kakršno že je. Umirjen, sprijaznjen tritakten ritem montaže: splošni plan – srednji plan – bližnji plan se ujema s kontemplativnim ritmom spoznanja: razočaranje – premišljanje – sprijaznjenje. Na prehode prizorov so postavljeni posnetki-blazinice, Ozujev najbolj razvpit izum, lirična tihožitja predmetov in krajev, pogosto sestavljena v kratko zaporedje, meditativna postajališča pripovedi, s katerimi tiho in zanesljivo obrne pozornost gledalca na njega samega, ko si na njih, na blazinah brezčasa, razprostre misli in čustva.

In še nekaj: ti filmi niso družinske drame. Kar loči Ozujeve pripovedi o družini od poplave družinskih dram, je prav to, da njegovi filmi niso drame. Ozujevi filmi so skoraj pesmi, lirične meditacije o človeških odnosih, družinske elegije. Posamezni prizori so sicer na videz zastavljeni kot dramski, toda njihova upodobitev in sestava spominjata na pesem. Vzemimo najbolj izrazit primer, ko sta osebi v odprtem sporu, čeprav je takih prizorov zelo malo: Ozujeva upodobitev v vsakem posnetku jasno kaže, da je ne zanima tisti vmesni prostor, v katerem trčita nasprotujoči si sili, niti rezultat trka (kaj šele, da bi do njega zavzemala stališče), pač pa je mirno osredotočena na vsako osebo posebej, na posameznikovo doživljanje spora, na njegovo bivanje v tistem trenutku, obenem pa nekoliko

z razdalje na skupno figuro dveh ljudi v sporu, ki se v sugestivno meditativnem in likovno izrazitem posnetku zdita, kot bi iz živega telesa filmske slike prešla v stvaritev kiparjevih rok. Ozujeva kamera je vselej naravnana na človeka. Znana je anekdota, da je Ozu rad uporabljal nepremični mikrofon, da so se igralci čim manj premikali. Tako jim je lahko prišel najbližje. Potem pa je tu še sestava posnetkov in prizorov, v kateri jasno prepoznamo lirske prvine, ritem, verzifikacijo, rime v ponavljanju podob in predmetov; in tu je vizualno upravljanje s časom, haiku blazinice, izzvenevanje podob, prek katerih vsakdanost stopa v razmerje do večnosti.

Z omejitvijo na en predmet, s stalnim preigravanjem podobnih tem, s strogim izborom izraznih sredstev in vse bolj izčiščeno pripovedno strukturo je Ozu ustvaril posebno vrsto realizma, ki bi mu lahko rekli meditativni realizem. Sestavljen je iz malo elementov, zavedajoč se, da je vsak drobec življenja tako neizčrpen kakor neskončnost.

Svoje družine Ozu ni nikoli ustvaril, in tudi tista, v katero se je rodil, ni bila cela, saj je bil oče stalno odsoten. Zato pa jo je našel med svojimi soustvarjalci, kar daje njegovemu opusu skoraj dokumentarno razsežnost. Iz filma v film, od **Pozne pomladi** (Banshun, 1949) do **Pozne jeseni** (Akibiyori, 1960) in **Jesenskega popoldneva** (Samma no aji, 1962) lahko spremljamo, kako kažejo čustva Ozuja in soscenarista Koga Noda, še bolj pa, kako se v nešteti menjavah vlog obnaša Ozujeva igralska družina, zlasti njegov alter ego, Chishu Ryu, in izvoljeni ideal ženskega bitja, Setsuko Hara. Zanju velja





Ne obžalujemo mladosti



Potovanje v Tokio

občutek, da Ozu iz leta v leto spremlja njihuni osebni življenji.

\*

Ko je leta 1949 stopila v *Pozno pomlad*, je bila tisto, kar je Ozujev svet pogrešal; ženska prisotnost, ki bo uravnotežila pritajeno mogočnost Chishuja Ryuja. Potem ko je v svojih prvih povojnih filmih, podvrženih na trenutke absurdni ameriški cenzuri, izgubljal umetniško identiteto, se je v *Pozni pomladi* nenadoma vse sestavilo v izraz popolnosti. Ozu je naposled našel vse, kar je iskal (po dolgih letih se je vrnil soscenarist in prijatelj Kogo Noda), in odtlej smenal le še variacije tu izoblikovane filmske forme.

Če je za Lona Chaneyja veljalo, da je mož s tisoč obrazi, bi lahko za Setsuko Hara rekli, da je obraz s tisoč trenutki. Namenoma za njeno izraznost uporabljam časovno kategorijo, saj veličina njene filmske prisotnosti ne izvira toliko iz igralske podkovanosti ali nadarjenosti, temveč iz zmožnosti, da lahko v njenem izrazu, tudi kadar je povsem nepremičen, ali pa še zlasti takrat, sledimo živemu pretakanju notranjega časa; da lahko nevsiljivo in neprisiljeno vstopamo v dogajanje njene notranjosti, v dogajanje njene resnice. Ta njena značilnost dosega največji učinek prav v Ozujevi pripovedi, ki je od *Pozne pomladi* naprej utemeljena na minimalizmu izraznih sredstev, zadržanem nastopu protagonistov, nepremičnem očesu kamere ter natančnih, izčiščenih likovnih kompozicijah. Morda najlepši primer povedanega je ravno prizor iz *Pozne*

*pomladi*, v katerem oče in hči gledata predstavo tradicionalnega gledališča *no*: Ozu v starem lesenem gledališču spremlja dve drami, tisto, ki se skrita za tradicionalnimi maskami odvija na odru ter svojo moč črpa iz predpisanih gest in glasov, ter drugo, ki se odvija na obrazu Setsuko Hara, ko najprej zamaknjeno sledi igri, vmes občuti srečo bližine z očetom, potem pa v nenavadno dolgem prizoru na drugi strani opazi gospo, s katero naj bi se poročil njen oče, se ji vljudno pokloni in počasi drsi v bolečino, katere vsak korak globlje odzvanja na njenem obrazu, čeprav je njegova mimika na zunaj komaj opazna.

Zadržana igra, to pomeni, da ne zakriva sebe z igro; veliki filmski igralci, če naj jih tako imenujemo, ne igrajo, ampak ponudijo svoje razumevanje trenutka in filmske celote, ponudijo nevsiljivo, v najboljših primerih celo neopazno, ponudijo se kot krajina, ki nas zvabi na svoje poti. Njen obraz ne potrebuje scenarija in režije, v vsakem trenutku, tudi v ustavljenem trenutku fotografije ali v mimobežnem trenutku življenja mimo kamer, v vsakem trenutku je njen obraz tako živa, tako sugestivna priča njene silne notranjosti. In ko v dostojanstvu bolečine ali sreče te sile pritečejo prav na rob njenega obraza, se razleže resnična globina čustev, ki nikoli ni enoznačna in ki ničesar ne razlaga, samo razlega se.

Najbolj poznana je njena upodobitev Noriko v filmu *Potovanje v Tokio*. Zanimivo je, kako Ozu v tem filmu protagonistko poišče na skrajnem robu družinskega kroga, da bi bolje osvetlil in poglobil podobo razkroja

povojne japonske družine. Mlada vdova Noriko, ki bi bila lahko po zgodnji smrti soproga že zunaj družine njegovih staršev ter bratov in sester, se izkaže za najbližjo oporo ostarelima tastu in tašči, njihovo sorodstvo v zvestobi in spominu je močnejše od krvnih vezi z otroki. V rokah drugega režiserja in drugih protagonistov (ob Setsuke Hara je v vlogi ostarelega in na koncu ovdovelega očeta ponovno Chishu Ryu) bi zgodba ob koncu zdrknila v solzavo melodramo; v njihovih rokah postane veličastna pesem minevanja in sprejemanja. Setsuko Hara je zato lahko boljša hči kot pravi otroci, ker zna pokazati, da je v trpljenju več kot trpljenje, v žalosti več kot žalost, v veselju več kot veselje, celo v ljubezni več kot ljubezen in v lepoti več kot lepota. Morda je to njen glavni čar, da je v vsakem njenem trenutku še en onkraj, tista odrešilna slutnja, ki te lahko vsaj še za hip osvobodi pred dokončnostjo.

Občutek je, zdaj ponovno ob njeni smrti, da je svoje življenje živela pred kamero, zlasti Ozujevo kamero. Tako kot na filmu je tudi zunaj delovala odmaknjena od življenja in nedotakljiva. Nikoli se ni poročila, nikoli ni s svojimi življenjskimi dogodki skalila visoke filmske podobe, ki se ji Japonci priklanjajo že osemdeset let. Po Ozujevi smrti je odšla s filmskih kulis, stara komaj dobrih štirideset let je zapustila filmski svet in se kljub velikim pritiskom vanj ni nikoli več vrnila. Slekla je svoje umetniško ime in v okrožju Kamakura, ki je bil dom mnogih Ozujevih filmov, zaživela življenje s svojim imenom, Masae Aida.