

kinematografije

Japonska

Ne vem
od kod cvetoče drevo
toda, ta vonj!

Majda Širca

V nekem templju na Japonskem sta živela dva brata menih. Starejši je bil učen, mlajši pa neumen in je imel le eno oko. K njima je nekoč prišel potujoči menih, ki je nameraval v templju prespati. Starejši brat, ki je bil tisti dan izčrpan od študija je zaprosil mlajšega, naj se pogovarja z gostom in sicer z rokami, kot to počno mutci. Nekoliko kasneje je starejšega brata gost obvestil, da ga je mlajši premagal:

»Najprej sem sam dvignil en prst, ki je predstavljal Budo,« je poročal gost. »On je takoj dvignil naslednjega, ki je predstavljal Budo in njegov nauk. Sam sem dvignil tretjega, ki je pomenil Budo, njegov nauk in njegove učence. Nato mi je on pomolil pest pod nos, s čemer naj bi mi povedal, da trojica izhaja iz ene same realizacije. Glede na to, da je zmagal on, ne morem ostati tukaj in pri vas prenočiti.«

Ko je menih odšel, je starejši brat poiskal mlajšega. Čestital mu je za zmago.

»Sploh nisem zmagal,« je odgovoril le-ta, »hočem le pretepti tistega tipa! Takoj ko me je zagledal, je pomolil en prst in me s tem zalil, ker imam samo eno oko. Glede na to, da je bil tujec, sem menil, da moram biti z njim vljuden in sem dvignil dva prsta v znak mojega spoštovanja, da ima on dve oči. Nato je ta nesrečni kreten dvignil tri prste, da bi povedal, da oba skupaj imava le tri oči. Tedaj sem ponorel in se dvignil, da bi ga s pestjo sesul, a on je kar zbežal.«¹

Zenovska zgodba je komentar pisca, ki si je zadal nalogo razmišljati o nečem, kar pozna le deloma in ki, ne bi bil nikoli dočela prepričan, da je možen »gledati na obe očesi«, četudi bi imel možnost in pogoje za še bolj natančen študij, raziskovanje in gledanje. Dejstvo, da je samo eno oko naredil mlajšega brata za zmagovalca, pisca vseeno ne osrečuje, saj mu na ta enooki način vedenje vedno uhaja: prvič je »kripl« zato, ker mu ni dano izkustvo druge kulture in drugič, zato, ker še s svojo kulturo nima kaj dosti početi glede na to, da mu ta kultura prav malo omogoča spoznavanje druge. Japonski film poznamo skozi nekaj imen, kot so Kurosawa, Ozu, Mizoguchi, Oshima in mogoče še kdo – in če izvzamemo ciklus Japonskega zgodovinskega filma, ki so ga pred leti predvajali v kinoteki in morda še kak redek film, ki zaide v naše kinematografe in kinoteko – je že konec možnosti, ki so nam dosegljive. Zaradi lepšega vas obvestimo, da bodo letos in naslednje leto v Parizu v retrospektivi japonskega filma prikazali tako rekoč vso njihovo produkcijo (enajst mesecev po nekaj filmov na dan!).

Mednarodni pregled novega filma v Pesaru, posvečen japonskemu filmu (junij 1984) je pripomogel k nastanku pričujočega razmišljanja. To je v našem prostoru eden redkejših poskusov osvetlitve tako dragocene kinematografije, kot je Japonska. Toda, čeprav se je pisec z uvodno zgodbo po svoje hotel zaščititi pred napačnim motivom iztegnjene pesti, velja poudariti, da je japonski film osmislila prej zahodna kot pa njihova lastna kritika. Pristop japonskih kritikov k domačemu filmu je bil vedno faktografski, nikoli ni bil iztrgan iz konteksta (družbenih, socialnih, zgodovinskih) razmer, v katerih je nastajal, nikoli se ni vrtel v samem filmu, ampak zunaj njega. Za Zahod je bil predvsem predmet estetske obravnave, fenomen, ki ga je bilo potrebno odkrivati ne samo v njem samem, temveč skozi celotno zavest dežele (to, kar seveda Japoncem ni treba ponavljati). Z distanco in predvsem s komparacijo ene in druge kinematografije je zahodna filmska kritika napisala o japonskem filmu nekaj temeljnih študij, izmed katerih velja izpostaviti knjigo Noëla Burcha *To the Distant Observer* (glej recenzijo v Ekranu št. 3/4, 1983), številne pronicljive analize, objavljene v »Cahiers du Cinéma«, in avtorje, kot so Donald Ritchie, Joanne Mellen in Aide Bock, Max Tessier in drugi.

Zatorej svojo enooko pozicijo jemljem prej kot prednost in upam, da naslovnik pred ponujeno pestjo ne bo zbežal. Ne le zato, ker se ukvarjam z besedami (in bralec ni izpostavljen pestem), temveč tudi in predvsem zato, ker mu zapis ponuja nekaj možnosti razumevanja specifične prakse, tako različne od kriterijev zahodnega načina razmišljanja in seveda tudi delanja filmov. Vabimo te torej, da slediš mutastemu dialogu do konca.

O odtujitvenem principu igre

»Rajši umrem, kot nastopam brez občinstva,«² je izjavil igralec iz gledališča *kabuki*, ko so ga prvi filmarji vabili pred filmske kamere. Te besede po svoje opredeljujejo način prikazovanja in proizvajanja japonskega filma še za vrsto let. Ne kažejo samo na vpliv teatarske izkušnje, kajti projekcije prvih japonskih filmov so bile neke vrste gledališke predstave. Okrog leta dvajset se je japonski film počasi pričel osvobajati teatarskih vplivov: ovrgli so tehniko *oyama*, kjer je kot v gledališču *kabuki* moški igralec igral žensko vlogo, uvajali so montažo, prve plane in premike kamere. *Oyamiji* so bili od zgodnje mladosti vzgajani za predstavljanje ženskih

XX MOSTRA INTERNAZIONALE NUOVO CINEMA



CINEMASIA '84

vlog, naučili so se načinov feminilnega izražanja tako dobro, da so jih sprva ohranjali tudi na filmu. S »filmizacijo« teatra je močna maska *oyamov* postala moteča, in senzualna igra, ki je v teatarski distanci funkcionirala, je na filmu postala le groteskna imitacija.

Umaknitev »moških žensk« iz japonskega filma je bila formalna, principi igre pa so ostali. Deloma s prisotnostjo transvestizma, homoseksualizma in lezbistva, o čemer bomo še govorili, predvsem pa v načinu interpretacije, ki jo je lepo opisal Brecht, ko je analiziral detajl kitajskega teatra: neki igralec je publiki na Zahodu vedno moral še posebej razlagati, da on ni imitator žensk, temveč, da na odru le prikazuje ženske »pojave« in da meni, da njegov največji dosežek ni to, da se lahko giblje ali joče kot ženska, temveč da se lahko giblje in joče kot točno določena ženska. Važno mu je torej, kaj ženska je in ne, kako bi ji bil čimbolj podoben.³

Na tem mestu se bomo ponovno navezali na Brechta in njegove opredeljitve teatarske igre na Vzhodu, da bi lažje razumeli principe, ki prežemajo japonski film.

Na Zahodu bo igralec demonstriral žalost npr. z jokom, melanholično glasbo ali s sklonjeno glavo... Drugače se igra na Daljnem vzhodu, kjer igralec ostaja hladen, distanciran od vloge, ki jo interpretira: velike strasti prikazuje brez večjih zunanjih manifestacij. V kitajskem teatru npr. bo igralec ponazoril veliko vznemirjenje tako, da si bo razgrizel pramen las, ki jih bo izpulil z glave, ali pa si bo grizel kimono, namesto da bi točil solze. Igralec kaže na igralca, ki le izvaja gesto igrane osebe. Kaže z zunanjimi znaki in na ta način dosega brechtovski »Verfremdung« efekt. Distancira se od lika, ki ga prikazuje, in dosega pri gledalcu večji efekt začudenja, kot če bi uprizarjal »naravna« (a v bistvu vedno umetna) čustva. Igralec pazi, da občutenja lika, ki ga predstavlja, ne postanejo tudi občutki gledalca. Igralec v zahodnem teatru se trudi, da bi se gledalec čimbolj identificiral z likom, ki ga interpretira, in seveda tudi za to da se on sam z njim poistoveti. Brecht meni, da je igralec umetniški akt izčrpan, ko te cilje doseže. »Ko on sam postane prikazani bančni uradnik, zdravnik ali vojskovodja, mu je umetnost toliko nepotrebna, kot je v »življenju« nepotrebna uradniku, zdravniku ali vojskovodji.«⁴

Igralcu je naporno in težko (nezdravo), da vsak dan vzbuja določene emocije – enostavneje je, da posreduje le zunanje znake,



Ritualna izvedba samomora (hara-kiri) v kabuki teatru. Razčlenba gibov.

ki čustva spremljajo ali le najavljajo te emocije. Namesto da bi zadrževal dih, dvigoval glas in poskušal na »naraven« način priklicati bledico na obraz, si bo »distancirani« igravec na Kitajskem ali pa v gledališču *kabuki* enostavno pred občinstvom namazal dlani z belo šminko in si z njo obarval obraz.

Ustrezno definicijo tovrstne igralske interpretacije najdemo v izjavi mladega vojaka, ki na inscenirani fronti (v novejšem japonskem filmu) pripoveduje, naj umetnost gejš nikoli ne iščemo v njihovih pravih užitkih: partnerja in sebe mora gejša stalno varati. Ona mora dosegati užitek tako, da se dela, da uživa.

Kabuki še zdaleč ni edini stil v japonskem gledališču, je pa gotovo najmočnejši (močno formalizirana in stilizirana igra iz 17. stol.) Tradicija *kabukija* je močna bodisi v gledaliških skupinah *undergrounda* v šestdesetih letih ali v t. i. novi šoli *shimpa* – igri, ki označuje ekstremni sentimentalizem in je prepojena s solzami. To so tragedije o zaljubljenih, ki se zaradi različnih socialnih pripadnosti ne morejo omožiti. Popularnost tovrstnega igranja je zamrla z ameriškimi vplivi, kasneje, med drugo svetovno vojno, ko je vlada ugotovila, da so ljubezenske scene ameriškega tipa, ki spodbujajo liberalne odnose med spoloma, stvar sovražnikov, pa je *shimpa* ponovno zaživela.

Maska *kabukija*, ki je ohranjena na filmu, je v celoti različna od zahodne: povečuje ekspresivnost izraza (torej trdimo »živeti«, ki ga Japonci dosegajo z drugimi sredstvi in ne le zgolj z igro), nadomešča besedo (v nemem filmu komentar, v zvočnem pa suhost dialogov), tretjo dimenzijo in barvo. *Kabuki* maska je čista grafika, ki odvzema obrazu naravno govorico. En igralec lahko igra v istem filmu tri do štiri različne vloge, ne da bi se pretirano trudil, da bi vloge identificiral: dovolj je, da jih imenuje.

Ozvočitelji pred zvočnim filmom

Preden se vrnemo k tistim filmskim sredstvom, ki v japonskem filmu oblikujejo igro, velja omeniti ravno tako teatrski podaljšek – *benshi* – termin, ki opredeljuje interpretatorja, ki je bral dialoge in komentiral nemi film. V japonski umetnosti so interpretacije predstavljale pravo umetnost, še posebej ob pojavu filma, ko so bili *benshi* bolj popularni kot sam film. Komentar, ki je razlagal film, ni to počel zato, ker gledalec ne bi razumel dogajanja na platnu, temveč je to del naravnega razvoja japonske misli.

Benshi so nadvladali filmske igralce, režiserja, scenariste; bili so intelektualno »zrelejši« in so na svoj način zavirali razvoj japonskega filma.

Na začetku niso le posojali glasu igralcem, temveč so ustvarjali neke vrste literaturo: razlagali so detejle posnetkov in akcijsko pripoved. Njihov stil je bil direkten, jasen in precizen; običajno jih je spremljala glasba originalnih japonskih glasbil, kasneje tudi evropskih instrumentov (violina). Na določen način so bili to »ozvočitelji pred zvočnim filmom«, nevarno pa bi bilo trditi, da so bili le sinhronizatorji oz. dublerji. Z *benshi* je bila slika izčiščena besede in praktično izpraznjena bremen naracije. Po svoje je bil japonski nemi film bolj nem od vseh ostalih. Beseda je bila depasirana – ni bilo mednapisov, glas je bil ločen od slike, igralci so bili skoraj statični, dogajanje je bilo podrejeno komentarju. *Benshi* so vztrajali na čim daljših kadrih (v bistvu so diktirali način snemanja), da bi lahko razvijali čimbolj svoboden komentar. Lako iščemo tudi tu vzroke dolgih statičnih posnetkov, poetsko beleženje narave in prostora izven polja, ki so zelo značilni filmski prijemi v japonskem filmu?⁵

Filmarje je njihova nadvlada, popularnost, predvsem pa diktiranje ritma filma v veliki meri iritirala. Okrog leta 1918 so en film komentirali približno štirje naratorji, kasneje so se jim režiserji »maščevali« tako, da so vsaj tri ukinili.

Zanimivo je, da mednapisov v tujih nemih filmih *benshi* sploh niso prevajali in niti ne prirejali, ampak so si jih enostavno izmislili. Mestoma so na ta način dosegli čisto nov pomen filmske slike.

Tako so npr. kar poenotili imena tujih protagonistov: vse ameriške ali angleške junakinje so bile Mary, junak je bil Jim, hudo bnež pa Robert. Brez težav so dešifrirali hollywoodske stereotipe.

Če je bila v japonskem filmu vloga interpretatorjev bolj umetniškega, kreativnega karakterja, je bila v drugih azijskih deželah orodje odporneškega gibanja. Tako so npr. Korejci za časa japonske okupacije filme interpretirali tako, da so v revolucionarnem duhu improvizirali dialoge – dialoge, ki jih Japonci niso razumeli. Tako so bili prvi korejski filmi prav zaradi spremljajoče besede bolj napredni kot sama vizualizacija.⁶

Mednapis na Z je nemi film naredil včasih za bolj klepetavega, kot če bi bil zvočen, bil je trenutni suspens slike, izoliran v dekorativni sliki, kjer je bila beseda prileplje-

na na temno podlago. Redko je bila beseda postavljena na sliko, kot se je to dogajalo v japonskem filmu dvajsetih let. Napadno bi bilo trditi, da je bila tehnika nemega filma primitivna.

Režiser Makino je v filmu *Chushingura* (1913–17) obvladal gibanje kamere bolj kot sam Louis Feuillade. Zanimiva je njegova kratka sekvenca, ko neki lord naredi samomor. Montiral je dva velika plana z dvema osnima rakurzima (plan-kontraplan). Kljub temu, da so že zgodaj sledili ameriškemu in evropskemu filmu, Japonci njihove tehnike niso pretirano uporabljali. Razen kolikor niso hoteli doseči posebnih dramatičnih efektov. Makino npr. jo je uporabil kot privilegirane označevalce, podobno kot so v domačem teatru s posebnimi emocionalnimi gestami (butanje z glavo v zid za ponazoritev žalosti) pridobivali na ekspresivnosti izražanja⁷.

Odslikavanje skozi naravo

Za razumevanje montažnih postopkov v japonskem filmu se bomo obrnili na *haiku* poezijo in kar citirali primer pesnika Basho:

A-ra-u-mi-ya Sa-do-ni yo-ko-ti-u a-ma-no-ka-wa

Pesem, ki je kot je pravilo pri *haiku* sestavljena iz sedemnajstih zlogov lahko prevedemo približno takole: Na divjem, vihar-nem oceanu leži mala Sado (ime otoka); na njem, torej tam, je vpeta Rimska cesta. Razumeti ta verz pomeni vizualizirati si nevihtno morje, otok, ki je v megli, ki ga zakrivajo oblaki in je kot list vržen med valove, in končno nebo, ki je vpeto v ta prostor kot večni mir. »V kombinaciji teh treh prizorov lahko razumemo tišino in večno gibanje tega obljudenega sveta.«

Haiku izraža s simboličnimi pomeni in s skopimi, a rafinirano kombiniranimi besedami, resnice po principu: sežeti vtis predmeta, opazovati ga – a le toliko časa, da se oblikuje predstava, in končno ritmično sestavliti besede, ki so omejene le na sedemnajst zlogov. Podoben postopek velja v japonski montaži: poetske pomene izrazijo z minimalnimi (po Burchu »monističnimi«) kadri, ki so ravno toliko dolgi, da gledalec vstopi v prostor, istočasno pa spretno in neverjetno precizno skombinirani – običajno na način združevanje nasprotujočega. »Represija japonskega teksta,« kot meni Noël Burch, se v filmu kaže tudi skozi *haiku*.

Ta poezija je vedno »izrabljala« naravo in njene pojave, da je na simboličen način govorila skozi njo o čisto drugih fenomenih. Japonski film ima tudi vedno referen-

ce v naravi, večkrat jo gledamo v odsotnosti človeka – človek je vržen izven polja ali je postavljen v kot, v globino, ali pa, če že je, nam kaže hrbet in se odpira njej in ne nam. Poetična refleksija negibne narave je nekakšen transcendencijski moment, preseganje zgolj človeškega ali pa iskanje minljivega skozi optiko večnega. Ni čudno, da so na ta način japonski režiserji dajali prednost montaži statičnih scen in se kaj dosti niso brigali za stil montaže gibljivih, masovnih situacij, kot tudi niso dajali prevlelike prednosti hitremu tempu naracije.

Globina polja, ki jo narekuje japonska hiša

Zanimiv je način doseganja globine polja v japonskem filmu: japonska hiša ima (leseno-papirnata) premična vrata, ki so običajno čezvso steno. Ko se ta vrata odprejo, ponudijo še en prostor in takoj še eno dogajanje. Bodisi da skozi vrata vstopi (običajno se po kolenih »pridrsa«) oseba, bodisi da ta prostor predstavlja ulico in komentar dogajanja v prvem planu. Ker so predelne drseče stene oziroma vrata arhitekturni (in scenografski) element skoraj vsake japonske hiše ne le v notranjosti, temveč so hkrati tudi zunanje stene hiše, je drugi prostor večkrat narava ali pa bujni vrt pred hišo. Ta scenografski profilski prostor komentira prvi plan (npr. pogovor za mizico). S tovrstnim odpiranjem novega polja se diegetska kontinuiteta prostora dogaja v japonskem filmu precej drugače kot v našem. Zahodni film dosega celovitost prostora – vtis vizualne kontinuitete s kadriranjem, z montažo, z gibanjem kamere itd., medtem, ko Japonci lahko ohranijo statičen posnetek, »teatrsko« pozicijo kamere, saj jim sam scenografski prostor omogoča večplastno dogajanje. Zaradi japonskega načina pritičnega gibanja (drsenja po kolenih) jim mnogokrat ni potrebno spreminjati rakurza (če osebe čepijo ob čaju npr.) saj kameri ni treba iskati osebe, ki vstopi skozi drsečo steno-vrata, ker je le-ta ravno tako pri tleh kot osebe za mizo.

Druge zanimivosti japonske hiše so tudi odprski prostori – niveliranost tal, ki omogoča normalni snemalni kot v trenutku (in teh je precej), ko osebe sedijo na tleh. Normalno očičke je običajno doseženo tako, da je snemalec v spodnjem »odru« in zame dogajanje iz istega očička, kot če bi sedel ob osebah – le da v tem primeru ne bi zajel niveliranosti prostora in jih ne bi mogel postaviti na gledališki podij (to velja seveda za primere, ko si režiser ne izbira posebnih snemalnih kotov). Scenografski filmski prostor v japonskem filmu, bolje v klasičnem japonskem filmu, se vedno prilagaja ustreznim psihološkim stanjem protagonistov oziroma kontekstu naracije.

V filmu *Duše na cesti* (Minoru Murat, Kaoru Osanai, 1921), ko stari, kolerični oče spodi sina, močan veter izpuli grmovje; ko sina udari, tako da pade na tla, veter poruši težko desko, ki se odbije v manjšo in ruši na tla.

Poezija v realizmu Ozuja

Do sedaj navedene ugotovitve se mogoče najbolj očitno kažejo v delih Ozuja Yasujiroja. Za njegovih štiriinpetdeset filmov, ki jih je posnel v petintridesetih letih, bi lahko v grobem rekli, da jih označuje familiarna problematika; od filma do filma je odpravil velike plane, ekspresivne izraze in geste, ki so poudarjale eksplicitne emocije; tehnika snemanja iz žabje perspektive; odpovedovanje travellingu; perfekcionistična scenografija... Zelo številni so njegovi posnetki sedečih figur – ob vodi ali ob nizkih japonskih mizicah. Ko njegovi ig-

ralci vstajajo iz sedeče pozicije, jih ne snema tako, kot bi pričakovali, da jih je mogoče najlaže »uloviti« – da kamera sledi njihovem premikanju tako, da oseba ostane v kadru cela, ne da bi se plan spremenil. Ozu sistematično uporablja le dva plana: 1. igralec se dvigne, kamera ostane na istem mestu, tako da obraz in oprsje osebe ostanejo zunaj polja. 2. kamera nepremično čaka v isti osi a en meter višje, da bo oseba – točneje zgornji del osebe, vstopil v vidno polje. Na ta način se vedno na novo ustvarja »suspens«. ⁸

Zanimiv je njegov postopek snemanja v filmu *Rojen sem, toda* (1932), ko snema svet otrok in svet odraslih. Odrasli so posneti od spodaj navzgor (žabja perspektiva), tako kot otroci gledajo na odrasle – a v istem filmu snema otroke iz iste perspektive (od spodaj navzgor), oziroma še iz nižjega kota, kar pomeni, da uporablja kot merilo odnos njihovega telesa.

Yoshimura Kozaburo z razliko od Ozuja uporablja v filmu *Ritič Ashizuri* tehniko snemanja iz ptičje perspektive. Zgodba se odvija v hiši, kjer stanujejo revni študentje in različni pribežniki (fant, ki je obsojen levičarstva, bolnik, intelektualac...). Vsakič, ko je glavni protagonist filma v hudi situaciji (ko mu sošolec, meščanski intelektualac, ki ima kompletnega Marxa in Engelsa ne posodi denarja, ko dobi pismo, da mu je umrla mati, ko zaprejo levičarja), torej ko je »na tleh«, ga kamera vidi od zgoraj navzdol – ga dobesedno približe na tla. Ravno tako je posnet tudi njegov prijatelj, neozdravljiv bolnik, ki se zaveda svoje nesrčice in ve, da bo umrl, a ostaja »zdrav«, suveren in ostalih ne obremenjuje s svojo bolečino. Ta fant je večkrat posnet tako, da ga kamera ulovi (od zgoraj) v najbolj temnem in nizkem kotu sobe s pogledom, ki je vedno uprt gor: proti nesrečnejšem, ki ga obdajajo in proti kameri, s katero se sooča kot s smrtjo, ki mu je usojena.

Domačijske drame

Ozujeve osebe, ki se pogovarjajo, se spretno izogibajo situacijam, kjer bi se gledale v oči. Osebi posadi eno ob drugo, ali pa se pogovarjata preko vode oziroma odseva v vodi, ali da gledata v vazo, na vrt ali v steno. Že sam prostor za čaj so uredili tako, da so sedeli eden ob drugem in ne eden nasproti drugega. Ker so bila v njegovih družinskih filmih srečanja več ali manj spodletela, še posebej tista, ki so obravnavala generacijski konflikt, so pogledi odmaknjeni križanju, hitro razhajajoči, kot da bi prepoznali oviro. Ozujeva kamera rajši počiva na vratovih oseb, ko so le te tričetrtinsko nastavljene kameri, in sicer tako, da gledalcu kažejo del hrbta. ⁹

Če nastopajo v klasičnem plan – kontraplan, sta pogleda usmerjena točno v isto smer. Oči prve osebe zavzemajo na platnu točno isto mesto kot oči druge. Alain Bergala je bil nad tem tako presenečen, da je to preciznost preverjal na montažni mizi. »Človek se sprašuje, kako je mogoče »pribiti« oči protagonistov točno na isto višino in jih kadrirati na isti centimeter platna.« ¹⁰ Da je bil tiran kadra (podobno kot Hitchcock), je prepoznavno tudi v njegovem pojmovanju scenografskega prostora. Navravno oziroma arhitekturo okolje, namenjeno snemanju (bodisi iz studia bodisi izbrano v filmskem svetu), ga je zanimalo (in tako jo je tudi gledal) kot kompozicija ekranovega četrkotnika: kako je mogoče ufilmati nekaj, kar mora biti fizično omejeno. Zanj je moralo vedno »izpasti« tako, da je bilo detajlno in kompozicijsko perfektno.

Ko so mu scenografi (njegovi sodelavci – snemalec, scenarist, igralci so bili več ali

manj vedno isti) pripravljali papirnato predelno steno (značilno za japonske interiere) za kuliso scene, je skupaj s scenografom preverjal skozi objektiv kamere, koliko horizontalnih in vertikalnih linij mora stena imeti. Luč, ki je visela nad mizo, so prilagodili poziciji kamere; preden je snemal na ulicah, se je nekaj dni sprehajal po mestu, da je našel ustrezno kompozicijo, ki si jo je predhodno točno zamislil (kot je že Hitchcock vedno trdil, da je devetdeset odstotkov filma posnetega pred samim začetkom snemanja).

Japonska filmska kritika mogoče v mnogo manjši meri simpatizira z Ozujevimi filmi kot kritiki na Zahodu. Sato Tadao se npr. sprašuje, ali je njegova »statična« tehnika – skrajna odsotnost gibanja kamere, osebe ne uporabljajo afektiranih gibov, operirajo z mehкими nasmeški (in tudi z mirnim tonom pogovora z interpunkcijami Aa ali ou), fiksiranimi pogledi v prazno – kompaktilna s samo prakso filma, ki je prvenstveno umetnost gibanja. Bolj kot sama tehnika (konec koncev tudi sam ugotovi, da je redek gib toliko bolj opazen) mu Japonci očitajo t. i. *homo-dramo*, močan japonski žanr, ki bi mu pri nas rekli melodramo. Očitki prihajajo predvsem od mlajših japonskih režiserjev, ki pogrešajo eksplicitnih socialnih tem, ki bi presegale intimizem družinskih dram.

Tako so režiserja Mikioja Naruseja odkrili pred nekaj leti evropejci (čeprav je bil prvi japonski film, prikazan na Zahodu prav Narusejev – *Ženska sladka kot roža*, 1935). Naruse je filmal vsakdanje pripetljaje v življenju, odnose med otroci in starši, brati in sestrami, svet gejš, svet medsebojnih odnosov v družini z izredno rafinirano tehniko. Poudarjal je izraz obraza, največkrat ga je snemal *en face* (kolikor nam niso igralci kot pri Ozuju kazali tri četrtine hrbta), gibe telesa je kazal tako, da se kamere skoraj nikoli ni premikala. Sploh nima večjih dramatičnih izpeljav – najbolj nepomembni dogodki iz vsakdanjega življenja so poudarjeni enako kot bistvene konfrontacije in konflikti med dvema osebama.

Predvojni filmi so se v veliki meri zrcalili pri tujih kinematografijah. Z zakonom (1940), s katerim je bila uvedena kontrola nad japonsko filmsko produkcijo in po napadu na Pearl Harbour, ko je bil prepovedan uvoz in distribucija vseh angloameriških in francoskih filmov, je bil japonski film prisiljen obračati se na svojo lastno tradicijo. V obdobju med vojno se je japonski film po svoje okrepil – v umetniškem in organizacijskem smislu. Poleg intimističnih zgodb (Yaseiyo, Goshō, Keinosuke, Kinoshita, Shimazu, Naruse, Inagaki, Mizoguchi), so biografske zgodbe igralcev iz časa Meiji (*geido* – *mono*) predstavljale že kar nov žanr, v katerem je še posebej blestel prav Naruse.

Fatalizem skozi fevdalizem

Japonski režiser in filmski teoretik Masamura Yasuzo, pripadnik t. i. novega vala v japonskem filmu, v »Kratkem kursu japonske kinematografije« interpretira film kot sociološki, manj pa estetski pojav. Japonski film razume kot produkt družbe, kjer je politična moč skozi tisočletno dominacijo odvzela japonskemu človeku vsak ideal in upanje. In ker se večina režiserjev ni mogla spopadati s sodobnimi temami, se je zatekala v mali svet družinskih dogajanj, v anonimno vsakdanje življenje ali pa v estetizirano kompozicijo mitskega sveta. Ne smemo pa zanemariti dejstva – in na ta način lahko tudi razumemo pojav *homo-dram*, da je pojmovanje družine na japonskem močno prežeto z dolgo fevdalno tradicijo, ki je še dolgo po uvedbi demokrati-

je oblikovala zavest japonskega človeka. Masamura v navedenem tekstu odgovarja na »akcente«, ki jih je dajala japonskemu filmu: *fatalizem* v japonskem filmu razume kot produkt reagiranja japonskega človeka na nepričakovano, nepredvidljivo – na strah pred političnimi in naravnimi katastrofami. *Ljubezen do narave* pomeni japonskemu človeku neke vrste umik pred zunanjim svetom nasilja in konstantnega pritiska – umik, kjer človek v majhnem svetu (družine) najde, zatočišče in izostri občutek do majhnih, rafiniranih stvari. Po drugi strani pa se vsakdanje krutosti življenja ubrani z mysticizmom in iskanjem boljšega vedno v preteklem času. (Mitologija je na japonskem več ali manj vedno služila političnim ciljem vladajočega razreda, ki je sestavljal in menjaval tradicionalne mite, da bi utrdil svoj položaj. Cesarji so bili nasledniki bogov, religije so se prepletale, šintoizem – izvirna domača religija – se je prepletala z budizmom in kasneje s krščanstvom; Japonci niso poznali monoteizma, zaradi česar je njihova podoba Očeta koncipirana drugače kot na Zahodu.)

Japonski človek je v nenehnem pričakovanju: geslo čakaj in opazuj je preko stoletij postal habitus, ki ga lahko opazujemo v izrazih igralcev in v njihovih reakcijah na filmu. Japonski človek se je stalno kontroliral in prekrival svoje misli – nadel si je enigmatični izraz in blag »arhaični« na-smeh. Zatorej je vsa japonska umetnost neke vrste eksplozija zatrtih strasti in ognjevito »izpraznjenje«.

Japonski film prav zaradi teh razlogov ni mogel nikoli sprodcirati prave komedije. Japonski človek ni mogel svobodno reflektirati in kritizirati svojih lastnih zakonov – zato se jim nikoli ni mogel smejati, jih karkirirati ali izsmejevati njihovo absurdnost.

Povratek h gori

»Ko sem začel preučevati Zen, so gore bile gore, ko sem mislil, da razumem Zen, gore niso več bile gore, ko pa sem Zen prepoznal, so gore ponovno postale gore.«

V filmu *Zapoznala pomlad* (1956) Ozuja Yasujirija oče in hči sedita in se pogovarjata (o lepem dnevu) zadnjo noč pred hčerino poroko. Delata se, kot da bi bil to običajen dan; hči nekaj sprašuje očeta in ne dobi odgovora. Plan očeta, ki je zaspal, plan hčere, ki ga gleda, plan vaze, očetovo rahlo smrčanje. In še enkrat plan hčere, ki se mehko smehlja. Dolgi plan (10 sekund) vaze, vračanje na hčer, ki je sedaj skoraj v solzah, in ponovno posnetek vaze.

Ne solze, vaza je tista, ki omogoča gledalčovo transcendenco.¹¹ Vaza je forma, ki lahko prenese globoke emocije in vsakdanjo realnost (solze) spreminja v drugo realnost (večnost). Izkušnja (solze) lahko izrazi le človeško reakcijo na stvari tega sveta, medtem ko forma – oblika (vaza, mrtva natura) so že stvari same. Končni posnetek vaze je stanje, ko je gora ponovno gora.

Prvo stanje, ko je gora gora, je stanje vsakdnjega življenja, stanje prej, miren pogovor očeta in hčere, ko govorita o lepem dnevu, ki sta ga pežvela.

Sledi spoznanje razlike znotraj te vsakdanjosti-koflikt, ki vnese dvom, razhajanje, nemir – konflikt, ki mu predhodi akcijski premik. Gora ni več gora.

Gora lahko postane ponovno gora po spoznanju, po ponovnem, preseženem vedenju. Spoznanje več, ki je gledalčev in umetnikovo. Transcendenco, ki ni magična, ampak povsem doumljiva. Ponovna

združitve se dogaja preko narave – forme (vaza), seveda ne brez žalosti. To je vstop v Drugo realnost, ki je imanentna vsaki (religiozni) kulturi.

V *Zapoznali pomladi*, nekdo reče: »Ljudje komplicirajo življenje. Življenje samo pa je zelo enostavno. Kako lahko človek komplicira življenje, kako lahko riba (komplicira) vodo?«¹²

Ozujeve osebe ne morejo komunicirati. To smo videli že skozi njihove odsotne poglede, poglede, ki se nočejo križati. Stari se ne morejo najti z mladimi, starši ne z otroki, umetniki ne z birokrati, delavci ne z intelektualci. To je dolg modernizacije Japonske. Ko japonska tradicija (Enotnost) zgine, se vse strukture porušijo. Narava je tista, ki je konstantna, ki daje občutek, da so v življenju še druge stvari, da je gora lahko ponovno gora. Tako npr. Ozujeva gora, ki je v ozadju družinskega pogovora (bodisi aranžirana v ozadju odprtih vrat japonske hiše bodisi zmontirana med sam pogovor), manifestira skladnost in gotovost. Isti plan v kontekstu pogovorov med starši in otroki (katerih odnosi so praviloma porušeni) sugerira odnosednost te skladnosti, tradicionalne enotnosti, značilne za predvojno Japonsko. Dopolnjevanje človeka z naravo ne pomeni le afirmacije skladnosti človeka z okoljem, temveč je lahko tudi subtilni komentar o njeni odsotnosti.

Jedro tega porušenega odnosa kompaktnih tradicionalnih familiarnih struktur nam Ozu posreduje na način objektivnega opazovalca, ki po svoje simpatizira z vsemi liki enako. Gledalec je tisti, ki bo iz konteksta razbral simptom in bolezen teh porušenih razmerij.

V *Potovanju v Tokio* (1953) mati in oče obiščeta sina in hčer, ki živita v mestu. Tu spoznata, da sta odveč, da se ju otroka sramujeta, spoznata pravo naravo svojih otrok in odtujenost svojih vnukov. Le žena njunega pokojnega sina, ki živi v hujših razmerah kot njuna lastna otroka, jima je resnično vdana.

Oba – oče in mati – se zavedata sprememb, ki so se zgodile, svoje odvečnosti, sveta brez humanih medsebojnih odnosov, a se kljub temu vedenju ne zgražata, ne opredeljujeta – ostajata objektivna opazovalca – katerih občutja Ozu spoštuje v isti meri kot občutja »prodanih« sinov in hčera. Njegovi igralci so avtomati in zato tudi ljudje.

Gledalec naj jih dešifrira, naj se opredeljuje in naj prepozna vaza, ko bo gora ponovno postala gora.

Tako protagonisti kot gledalci so podvrženi ritualu štirih bazičnih zenovskih principov *furyu*, ki jih približno lahko prevedemo kot osamljenost, mir, žalost, nostalgična globoka žalost in občutenje neznanega. Tem principom so primerne tudi tehnike snemanja – posnetki praznin in tišin – podobni japonskemu slikarstvu, ki je poln »praznega prostora«. A vedno se bo v tem prostoru znašel kakšen označevalec – mogoče potisnjen na rob slike, mogoče zakrit za rastlinjem, mogoče izgubljen v globini – ki bo sliki dal vsebino. In tako kot se na sliki mirne in spokojne narave v nekem kotu znajde mali ribiški čoln, se v Ozujevem filmu z enim čisto običajnim, a nepredvidljivim gibom kamere poruši rigorozno geometrično ravnotežje, ki bo sprejglo namesto tistih, ki molčijo – namesto montaže, namesto ekspresivne igre ali namesto besede.

Zato je tudi dvajsetkrat in tridesetkrat ponavljal isto sceno, preden ji je dokončno posnel. Njegove osebe se gibljejo po pra-

vilih, ki so tako strogi, kot so bili npr. zakoni umetnosti pitja čaja, kjer vsebino pogovora med čajno ceremonijo diktira celo barva čajnika ali pa debelina kitajskega laka na podstavku posode za čaj.

Kamera Ozuja se giblje vis-à-vis protagonistov, vede se kot gospodar do gostiteljev. Frontalne upodobitve v slikarstvu oziroma kiparstvu so v religioznih umetnostih vsem nam znane. Ozu je frontalno upodabljanje oseb (kolikor nam niso kazali delnega hrba) uporabljal kot podaljšek japonske tradicionalne umetnosti, kjer so osebe vjudne (spoštujejo gledalca in igralca) – kot, da bi nam hotel povedati, da se med nami (gledalci) in umetniškim delom odvija molitveni akt.

Prepovedane in prekinjene ljubezni. Nesrečne matere

Že čisto prvi filmi so oblikovali junaka, ki je moral reševati lepe princeze, se zanje žrtvovati in jih prek ovir osvajati. Naravnost hlepeli so po sentimentalnih zgodbah, sofisticiranih ljubezenskih pripovedih (Paramount ali francoskega tipa) – niso pa prenesli liberalnega obnašanja, ki ne bi bilo podrejeno rigidnim konceptom familiarnih zakonov. Če so bila nasprotja (ponavadi nasprotovanje staršev ali različne socialne pripadnosti) preostala, sta zaljubljenca naredila samomor. Običajni vzorec, ki se je globoko zapisal tudi v kasnejši japonski film je naslednji: lepa, a revna deklica se zaljubi v bogatega mladeniča. Poroka ni možna. Mladenič se poroči z drugo, bogato in umirjeno žensko, ki ji jo priporoča oče. Mladenka se prebija sama. Rodi se ji otrok. Života z njim. Ko ne more več, pošlje otroka k bivšemu ljubimcu in izgine. Otrok pridno raste. Mati, že stara in še vedno revna, nekako sreča sina (hčer). Objokana izgine, ker ve, da je zanj(o) bolje pri mačehi.

Japonsko ljudstvo se je uspravilo v naročju sladke matere, ki se žrtvuje, in sanjarijo o dobri in razumevalajoči mačehi. Imperativ avtoritete so bili dani in nobenemu ni prišlo na pamet, da so potrebni razmisleka. Vse lirične ljubezenske prizore, (starševske in partnerske), so spremljali poetski prizori iz narave.

Druga ovira, ki je preprečevala normalna ljubezenska razmerja in je bila ravno tako žrtev spoštovanja družinskih zakonov, je bilo »prodajanje« hčera za »poklic« gejš. Gejš so s svojim zaslužkom vzdrževali starše in ti se v svoji sebičnosti niso ozirali na njihova nelagodja. Te teme je obravnaval tudi Kenji Mizoguchi, v stilu čistega, Japoncem do takrat (1936 pribl.) neznanega realizma.

Ljubezen je bila »prepovedana« tudi samurajem, »vitezom«, ki so živeli le za svojega gospodarja, ki niso več pripadali sebi in ki so – podobno kot »zenovci« – skozi izgubo svoje lastne individualnosti iskali Razsvetljenje. Čeprav so bili v čisti odvisnosti, so bili absolutno svobodni, osvobodjeni vsakega strahu, vsake misli in skrbi, ki bi jih ovirala pri manipulaciji z orožjem. Vsako drugo občutenje bi jih oviralo, onesposobilo, predvsem pa bi ugonobilo žensko, ki potrebuje dom in družino. Zato so se jim izogibali – in če so se z njim pač soočali – so se jim morali odpovedati. Bodisi je umrla ona, tako da je on nadaljeval z individualnimi boji (kjer se ni bojeval s sovražnikom, temveč nasprotnikom, ki mu je bil dostojen) in s potovanji, bodisi je umrl on in si je ona nekoč kasneje ustvarila dom druge. Lahko sta umrla oba.

Stereotipni lik japonskega filma je bil *tateyaku*, močan, grob tip moškega, ki je bil

v odnosu do ženske vse kaj drugega kot gentelman. A japonski film močnejše označuje tip *nimaime*, ki je njegovo nasprotje, tip čakajočega, vdanega in resigniranega ljubimca, ki so ga ženske koj pripravljene ljubiti. V ljubezenskem japonskem filmu je tudi takrat, ko je ljubezen uslišana, vedno kakšna ovira, ki preprečuje poroko ali konituiranejšo razmerje. *Nimaime* (liki iz *kabukija*) so rajši, kot da bi se borili proti težavam in oviram, preprosto čakali na ugodnejše razmere, ki jih bodo omogočili drugi in ne oni sami. Številni so prizori, ko skoraj nepremično čakajo sklonjeni pred svojimi ljubeznimi, kot da bi se opravičevali, da jim ne morejo takoj ustreči. Zahodni kritiki, kolikor so prišli v kontakt z deli Kinochite Keisukeja, režiserjem, ki je doma izredno popularen in ki pogosto obdeluje prav tovrstne like, so mu vedno očitali pretiran sentimentalizem. Japonci pa so strtih likov navajeni, nad njimi so navdušeni tako, da »padajo v ekstaze«. *Nimaime* svojo šibkost sprejme zavestno in zaradi tega nima notranjih konfliktov, prenaša jo v meditativni pozni ob mehki in melanholični glasbi.

Japonska tragedija (1953) Kinoshite Keisukeja je film, ki je na Japonskem potolkel rekord solzenja. Ob porazu v drugi svetovni vojni se je stanje zavesti japonskega človeka temeljito spremenilo. Z ameriški vplivi je sedaj demokratska republika ukinjala ideologijo fevdalne zavesti, konfucianstva, ki je narekovalo pokornost in usmiljenje. Kinoshita slika v tem filmu izginotje tradicionalnih vrednot skozi lik matere, ki neizmerno ljubi svojega otroka, a ji onadva te ljubezni ne vračata. Kinochita je prepričan, da se tragedija dežele dogaja prav skozi spremembo morale mladih. Vojna vdova, gre delat v dvomilijunski lokal in prekupčuje s hrano, samo da bi preživela sebe in otroka. Otroka, ki živi v prepričanju, da se mati žrtvuje zanj, jo gresta obiskat in jo zalotita v objemu nekega gosta. V tem trenutku zgubita kakršenkoli občutek spoštovanja in ji nikoli več ne odpustita. Mati po desetih letih, ko še vedno vsak prihranek pošilja otrokoma, pričakuje, da jo bosta na stara leta sprejela k sebi. Onadva se je sramujeta, jo sovražita in se ji odrekata. Sin se da posvojiti ugledni družini, hči jo maltretira. Mati se vrže pod vlak, ko opazi, da jo lahko otroka zapustita brez kakršnekoli žrtve, in ko sprevidi, da njeno pritoževanje nima več naslovnika: človek lahko živi, dokler se lahko pritožuje. Ko to ni več mogoče, življenje več nima nobenega smisla. Jamranje je način potrjevanja zaupanja v drugega. V trenutku, ko otroka zgubita zaupanje v mater, postaneta egoista – a se več ne pritožujeta. Materini zgodbi linearna je v filmu zgodba hčerke. Ta zgodba, ki je navidez iztrgana, krepi idejo o spremembi japonskega mladega človeka v nesramna in nehumana bitja. V hčer je zaljubljen učitelj angleščine, mož srednjih let – *nimaime*: šibak, beden, žalosten, z ljubosumno ženo. Hoče zbežati z deklico, a njegovi naporji niso pretirani, kar mu daje še bolj patetično vlogo. Mala ga zapeljuje, vleče za nos, perverzno uživa v izzivanju in zapuščanju.

Bistvo Kinochitinih likov je, da se stalno pritožujejo, obkujejo, vedno so nezadovoljni in v stalnih konfliktih. A za človeka ni važno, da se pritožuje, temveč da ima koga ob sebi, kateremu lahko svojo tožbo naslovi. Poslušaj se skozi drugega. Kako naj učiteljeva žena živi ob možu, če je mož ne poslušaj? Kako naj živi mati, ko otroci ne sprejemajo več njenih pritožb?

Kaneto Schindo je občoedoval žensko v kuhinji: naredil jo je za heroja, na tistem mestu, ki ga, še posebej kasneje, človeštvo hoče znikati. Na emocionalen način



Brat in sestra, mož in žena Izanagi ter Izanami – božanska stvaritelja Japonske (slika na svili iz 19. stoletja).

nam kaže na prvi pogled monotono preživljanje časa ženske-gospodinje, njene repetitivne gibe in pretvarjanje nepomembnega, nezanimivega vsakdanjega v pomembno, v resnico človeka, ki je globoko v stvari sami. Pogled, ki ga vsili, ima kaj malo skupnega z ideologijo sladkega doma. Prej kaže to, da osebe, ki so izkoriščane, ne da bi se tega zavedale, prevzamejo dominantno pozicijo v odnosu do tistih, ki izkoriščajo.

V žanrovski sklop nemogočih ljubezni sodijo tudi filmi prepovedanih ljubezni med bratom in sestro oziroma med istima spoloma.

Tisti, ki poziva. Tista, ki je pozvana.

Yakuzi, ki je zaljubljen v svojo sestro (*Yatappe iz Sekija*, Yamashita Kosaku, 1963), ni treba odgovarjati na ljubezen ženske, ki se mu ponuja, deloma zaradi svojega statusa (*yakuza*), predvsem pa zaradi neizmerne ljubezni do mlajše (sicer že pokojne) sestre (ki ga je tudi nesestrsko ljubila). V življenju *yakuze* (neke vrste stoični gangster, popotnik, hazarder, zločinec) vedno obstaja neka sestra ali neka mati kot ovira, kot tisti faktor, ki prepoveduje ljubezen in strast. Oni jo v bistvu ne smejo biti deležni, saj so le 'diskriminirane' osebe, odvisni od ljudi, ki živijo pošteno.

V filmih s homoseksualno tematiko, je razmerje tudi nemogoče: zaljubljenca npr. ugotovita, da sta oče in sin (v filmu *Japonska lutka*, ki naj bi ga prvotno snemal Oshima). Večkrat je odnos med moškima predstavljen kot odnos gospodar-podložnik, v vseh primerih pa istospolno razmerje pomeni odpoved socialnemu statusu. Transvestiti ali homoseksualci so večkrat predstavljeni v scenah, ko se partnerja obiščeta v zaporu. Kot smo že na začetku

povedali, se transvestizem na svoj način vleče še iz tradicije *kabuki* teatra, ko je bil skozi *oyame* uzakonjen 'transvestizem' kot eno izmed pravil umetniškega nastopa. In konec koncev tudi Oshima v *Obešenju* izenači vlogo sestre z vlogo ljubice.

Od kod ta tako pogosti motiv krvnih razmerij v japonskem filmu? Drznili si bomo iskati odgovor v njihovi izvorni domači religiji – šintoizmu: med prvimi dvanajstimi bogovi (Japonci ne poznajo monoteizma!) sta bila zadnja dva brat in sestra Izanagi (*tisti, ki poziva*) in Izanami (*tista, ki je pozvana*). Nebeški bogovi so ju pozvali, naj končata stvarjenje sveta. Dobil sta nebeško kopje, stala sta na lebdečem mostu (to je bila Rimska cesta, v slikarstvu običajno predstavljena kot čoln), bruhala ocean in vanj zabadala kopje. Ko sta mokro kopje dvignila, so v morje padale kaplje, iz katerih so nastajali otoki. Spustila sta se na otok in tam odkrila, da sta različnih spolov. Oddaljila sta se z namenom, da se združita, ko se ponovno srečata. Ob srečanju je Izanami prva spregovorila: »Kako lep in nežen mladenič!« Te besede so Izanagija razburile, do te mere, da so se jima rodili iznakaženi otroci, ki so se ju starši sramovali. Vrnila sta se v nebo, kjer sta se posvetovala z božanstvi. Ti so ugotovili, da je grešila ženska, ker je prva spregovorila. Ob ponovnem srečanju na otoku je Izanagi spregovoril prvi. Pohvali mlado ženo, na kar mu ona enako odgovori. Šele tedaj jima je bilo usojeno pravo in številno potomstvo – med drugim je tako nastal tudi *Oh – Yashima – guni* (velika dežela osmih otokov – staro ime za Japonsko) in manjši otroci japonskega otočja.

Stvarnika Japonske sta bila torej *brat in sestra*. Zaradi ženske napake (*izgovorjene besede*) sta rodila gnusne in neuporabne otroke. Ženska je bila tista, podobno kot Eva, ki je naredila napako. Napako je sicer res popravila, a je nikoli ni smela več ponoviti! Japonska ženska je ostala tiha, ostala je v hiši in spregovorila vedno za gospodarjem.

Eros, ki je vedno nekaj drugega

Grobo si bomo še pogledali prisotnost (in odsotnost) erosa v japonski kinematografiji. Lepo bi bilo ta element, japonski film tako prežemajoč, obravnavati bolj poglobljeno, kot nam je omogočeno sedaj, ko ga zajemamo s tako veliko žlico in v eni sapi.

V filmih Imamura Shoheija je seksualnost otroški akt, nadomestek materinenga narroja. Je simbol zgubljenega občutka pripadnosti skupnosti. V filmu *Rdeča želja* npr.: tiranski mož ponoči zdrkne v ženino posteljo in z otroškim glasom kliče mami-co, ali drugje, ko se hčerka – prostitutka – spominja svoje otroške ljubezni do očeta – idiota.

Haniju Susumu je spolnost sinonim odrasčanja, pot od masturbacije do spolnega akta. Oshimi Nagisi je v njegovih zgodnjih delih eros osvoboditveni in uporniški akt, je način skozi katerega se prepozna represija družbe. V *Hudici sredi belega dne* (1966) njegov junak, produkt svoje sredine, lahko seksualno uživa le pri posilstvu. V *Obešenju* (1968) analizira seksualni zločin, ki se je zgodil ali pa ne, kot politični zločin represivnega japonskega aparata nad korejskimi priseljenci. Fanta, ki naj bi posilil neko Japonko obesijo, a se izkaže, da ne umre. Ker mu ne morejo znova soditi (ker je izgubil spomin in svojega dejanja ne more priznati), ga s psihodramskimi metodami (izjemno posnetimi in zrežiranimi) posiljujejo, da bi priznal ponujeno identiteto; vsilijo mu nekaj, česar si fant ne



«Nasilno» rezanje kadra v Ozujevem Potovanju v Tokyo



pripisuje, a se v končni fazi vseeno žrtvuje za vse tiste, ki bi tako dejanje lahko storili.

Za Oshimo je prestopništvo oblika upora. *Četrť ljubezni in upanja* (1959) je eden izmed Oshiminih filmov o (študentskem) nasprotovanju ameriško-japonskemu paktu o zavezništvu.¹⁴ Par v tem filmu ni nikoli posnet pri dnevni svetlobi, dolgi posnetki njunega bega so alternirani s posnetki s prenosno kamero – ambient, v katerem se nahajata, ambient, ki stagnira in pritiska na mlada dva, je statično posnet, dekle in fant, ki bežita, ki sta v stalnem iskanju aktivnega upora, pa nista videna kot tretja oseba, objektivno skozi »stativ«, temveč sta ujeta z ostrimi gibi kamere – z gibi, ki so lastni tudi dvema jezdnima mladima osebam.

Okolje (ki je nujno produkt političnih interesov) ovira tudi razmerje v filmu Nagise Oshime *Noč in megla nad Japonsko* (1960).¹⁵ Film se začne s poroko dveh liberalcev, ki sta se srečala na protiameriških demonstracijah. Oba sta revolucionarja, eden iz generacije upornikov iz leta 1952, drugi iz leta 1960. V dolgih debatah pride do nasprotij o stvareh, ki so pravzaprav obema skupne.

Sperma in kri

Generacija, ki je nastopila v šestdesetih letih – t. i. *novi val* – je radikalno odpravljala tradicijo japonskega filma – posegla je na politično področje in odklonila režiserje, ki tega, vsaj eksplicitno, niso počeli. Yoshida Yoshishige je razliko med temi režiserji, ki jih imenuje za humaniste (med katere prištevava Kurosawo kot režiserja, ki da ne seže preko konflikta med dobrim in zlim) označil takole: »Vedno menijo, da je človek avtentičen, mi pa menimo, da to še zdaleč ni... kajti japonskega človeka je treba problematizirati. Ozu je govoril vedno o bivši družini in je bil uspešen zato, ker je bila država v krizi... Kurosawini idealizirani in stoični liki gredo z roko v roki z Močjo, Mizoguchi je vedno štartal s patosom, z abstraktno emocijo, da bi dosegal realistično pefekcijo...«

V krizi, ki je v tistih letih nastala predvsem zaradi pojava televizije, so producerske hiše omogočile delo tudi tem mladim avtorjem – čeprav so se večinoma vsi sprli in ustanavljali svoja neodvisna podjetja. *Eros in masaker*, (1970) ki ga je Yoshida snemal v čisti svobodi (neodvisni produkciji), je film o iskanju osebne avtonomije preko svobodne ljubezni. Obdelana sta dva primera – iz današnjega časa in izpred šestdesetih let z likom legendarne osebe Osugija (1923. je bil umorjen; baje so ga ubili vojaški oficirji, Yoshida pa je umor dodelil ženski), ki je razglašal in udeležal svobodno ljubezen po principih: ločeno življenje, ohranitev ekonomske neodvisnosti in svobodno seksualno življenje. Osugija je ubila v bistvu prav ta trojna negacija monogamije, ekonomskega sistema in seksualnih prepovedi – družine, države, morale. Današnji odnos (drugi primer), ki deluje tudi po pravilih prvega, ravno tako propade. Ljubezen ni mogoče ločiti od politike, zato je ji nujno sledi pokol, kjer teče kri, tako kot se nujno preliva v vseh vojnih katastrofah. »Živeti na Japonskem je že samo po sebi absurdno, ogenj in kri so odmevi te absurdnosti.«¹⁶

V filmu *Toplice Akitsu* (1962) Yoshida z izvrstnim obvladovanjem medija in neverjetno poetiko obravnava problem avtonomije posameznika. Mlade, pogumne in ponosne ženske, ki nujnost socialnih kontaktov rešuje s seksualno in čustveno navezanostjo na fanta, ki si jo jemlje »po koščkih«. Ženski ponos ne dovoljuje, da bi ime-

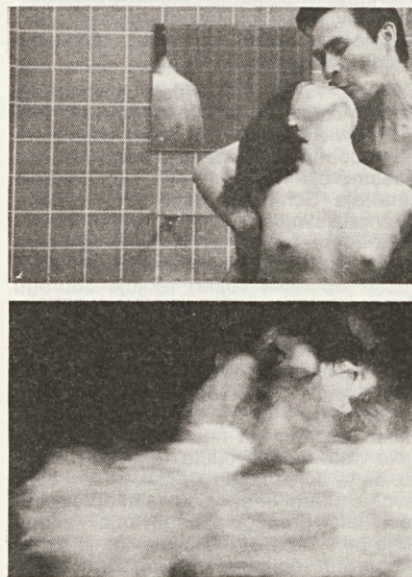
Jesensko popoldne, režija Ozu Yasujiro, 1949



Potovanje v Tokio, režija Ozu Yasujiro, 1953



Eros + Masaker, režija Yoshida Yoshishige, 1970



Seisakuva žena, režija Masumura Yasuzo, 1965



la razmerje z moškim, ki je ni vreden, hkrati se mu ne more ubraniti, ker ji pomeni edino možnost bega pred osamljenostjo, negotovostjo in porazom. Epopeja ljubezni, zavezanosti in neizmerne človeške moči, ki se preko odpovedi, sovraštva in spoznanja, da dano ne bo nikoli vrnjeno, v smrti odreši.

Nakamatsu vidi seksualnost skozi sadizem. Na obrazih moških, ki svoje ženske skoraj umorijo, ni zaslediti niti malo uživanja: močnejši je sadizem, bolj prerašča v nerealno, v mitsko, pravljico pripoved. Fizične ljubezni v predvsem japonskem filmu niso kazali; zapolnjevali so jo tovariški odnosi, bratska, sosedska, družinska ljubezen in seveda ljubezen do domovine. Kljub številnim porno filmom (*pink-films*), ki so vsi povrsti *soft-core* (v letu 1982 je od 350 posnetih filmov dvesto porničev), »trdih«¹ odnosov ne zasledimo. Oshimin film *Carstvo čutov* so si npr. japonski gostje v Pesaru ogledali v integralni verziji prvič!). Erotika v filmih »novega vala«² pa je bila vedno prisotna na način personificiranja odnosa vladajoč/vladani, svoboda/osamljenost, gospodar/suženj, posedovanje/manipulacija... Te trditve, na katerih tako vztrajajo japonski kritiki in režiserji, velja absolutno razumeti kot delno pravilo, kot pomožno interpretacijo, ker nas gledanje samo uči, da le to dimenzijo močno presegajo.

Ker smo vsi po vrsti videli Oshimin film *Carstvo čutov* (če že ne to, smo pa vsaj brali številko Ekran/Problem!), velja omeniti podoben film *Seisakova žena* režiserja Masamureja Yasuzu (1965, po scenariju Kanetoja Schinde). Sado je v *Carstvu* kastriral svojo ljubimca (na dan državnega udara, februarja 1936!), Seisako pa na dan, ko je bil mož vpoklican v vojsko (rusko-japonska vojna) izključe soprogo oko, da le ta ne bi šel na fronto. Oshima prepleta kastracijo z »osebnimi problemi«, čeprav ima kup antimilitarističnih implikacij; Masamura pa je bolj ekspliciten: Akt oslepitve je preložil iz spalnice (kot je bilo v scenariju) v dvornico, soproj je bil v okolici poznan kot najboljši vojskovodja, neke vrste model vojaka, tako, da ni čudno, da je bil označen za film, ki »po svoji revolucionarni in opozicijski opredeljenosti daleč presega prizadevanja, Takude (ki je bil v zaporu) in Nosake (ki je moral emigrirati), voditeljev komunistične partije Japonske«.¹⁷

Prikazni pokojnih, ki nadomeščajo Boga

V čem je razlika med Japonskim in Zahodnim filmom groze? Japonci govorijo o t. i. filmu sovraštva, jeze šibkejšega, ki obžaluje dejanja, ki jih je storil nad njim močnejši. Sovraži ga še po njegovi smrti, ko se mu le ta pojavlja kot prikazen, kot fantazma (žanr *kaidan*). V grozljivkah zahodnega filma se pojavljajo monstri, hudiči, spake, redko pa duhovi (zanimiva je ugotovitev japonskega kritika Tadaoa Sataa, ki meni, da so naši monstri vest zatiranih prvih kristjanov). Japonske prikazni izgledajo resnično grozno (spomnimo se lahko Oshimin *Carstvo strasti* ali Kurosawine filme), to so deformirani človeški liki, podobe trupla, ki je v razpadajočem stanju – a v svojem bistvu so to nedolžne in »dobre«¹⁸ figure, ki so potisnjene v to stanje prav zaradi svoje dobrohotnosti. Osnovna distinkcija med prikazni ene in druge kulture velja iskati v religioznih konceptih: v krščanskih deželah je človek po smrti odgovoren Bogu, on je tisti, ki bo razsojal o njegovih delih in kaznoval živeče za njihove prekrške. Duh nima samoupravne pravice delovanja. Duh lahko »sugerira«¹⁹ (Hamlet), ne sme pa direktno delovati. Japonski duhovi pa to redno in uspešno počno. Duhovi

se pojavljajo samo takrat, ko močnejši ubije šibkejšega in nikoli ne obratno (v *Carstvu strasti* soproga z ljubimcem ubije moža). Japonski duhovi in prikazni so v bistvu utelešenje, materializacija mržnje, so maščevanje za storjena dejanja močnejšega nad šibkejšim, so spraševanje svoje lastne vesti in so način ščitenja inferiornih pozicij človeka. Duhovi umrlega so tisti, ki nadomeščajo Boga sodnika. Z razliko od prikazni v filmu (in teatru) na Zahodu, kjer jih lahko vidi vsakdo – tisti, ki je neposredno vpleten in tisti, ki je le opazovalec, je prikazen v japonskih umetnostih vidna samo tistemu, ki se mu maščuje. Japonski človek, determiniran z izrazitimi socialnimi razlikami, s paternistično avtoritarno figuro, ki ga v celotni zgodovini nikoli ni ščitila, je pač izumil simboličen način kaznovanja in delitve pravice šibkejšemu. Le, da se ni zavedal, da je duh le simptom nekega ustroja, ki se skozi stoletja ni kaj dosti spremenil.¹⁸

Starega vina ni več

Za konec nas zanima le še to, kako ta sistem proizvaja filme danes. Iz pesarske izkušnje sodeč (ki pa še zdaleč ne sme biti kriterij), predvsem pa z upoštevanjem mnenj Zahodne in japonske kritike, je danes japonski film tako rekoč nikakršen (v odnosu na to, kar je bil nekoč, seveda). Že v šestdesetih letih se je japonski gledalec močno začel ogrevati za televizijski ekran. Predvsem s spremembami v urbani strukturi se je občinstvo razdelilo v televizijsko populacijo – populacijo mest, vasi, predvsem pa družin in kinematografsko, ki je zajemala mlade delavce, emigrante, študente – neporočene, ki so zahtevali čisto svojo filmsko proizvodnjo. V sedemdesetih letih, ko je Japonska postala ena bogatejših dežel na svetu, ko se ni več bala, da bi postala odvisna od zahodnega imperija, ni več mogla manipulirati s temami, ki so ji bile desetletja lastne: z revščino ali z žrtveno podobo matere – ta je sedaj ostala le še za televizijske ekrane (družinskega gledalca). Zanimiv je podatek, da je bilo leta 1960 v japonskih kinematografih približno 1,2 milijarde obiskovalcev, v letu 1980 pa samo še 0,2 milijarde! (Osnovnih producentovskih hiš na Japonskem je pet, vsaka se je tekom obstoja specializirala na »svoje«¹⁹ žanre. Avantgardnejši režiserji so v glavnem vsi v sporu s temi hišami in oblikujejo svojo neodvisno proizvodnjo. V letu 1983 so štiri velike hiše proizvedle 116 filmov, neodvisneži pa 23, proizvedenih pa je bilo še skoraj dvesto porničev). Dejstvo je namreč tudi to, da pomeni vsak film več ali manj izgubo (prav zaradi izredno dragega obiskovanja 'kinotov' in zaradi zaprtih družinskih struktur, ki dajejo prednost televiziji. Namreč treba je upoštevati, da recimo povprečen mestni človek dela cele dneve in da je kino izredno drag špas, da pomeni en obisk kina ne le ogromno denarja, temveč tudi ogromno ur, če prištejemo h kino predstavi še prevoz do kinodvorane).

Japonski film nekoč je govoril o ljudeh, ki so vedeli, kaj hočejo, ki niso dvomili v moralni sistem fevdalizma: v lojalnost, v spoštovanje nadrejenega, Gospodarja. Ob porazu v drugi svetovni vojni naj bi se vrednote čez noč zamenjale. Japonski človek je bil v nenehnem strahu, da bo Japonska postala kolonija in da ne bo stopala v korak z Zahodom. Po porazu v Vietnamu in porastu 'zločinov' v ZDA so ljudje izgubili zaupanje v Demokratski sistem po ameriškem vzorcu. Levičarji so začeli idealizirati SZ in LR Kitajsko kot so se tudi začeli »sramovati«²⁰ imperialističnih postopkov svoje dežele. Zahodna Evropa, od koder so režiserji črpali nove ideje, nove

oblike izražanja (predvsem francoski novi val), naenkrat ni več igrala te vloge. Če še enkrat citiramo Tadaoa je Japonska »v fazi, ko posamezniki ne prepoznajo več kdo da so«. Donald Richie, eden prvih in še danes najboljših poznavalcev japonske kinematografije, današnji trenutek primerja z »novim vinom, ki se pakira v stare flaše«. Škoda je le to, da se staro vino mnogo lepše pije.

Opombe:

¹ Nyogen Senzaki, Paul Reps; *101 storie Zen*, Piccola biblioteca Adelphi, Milano, 1979.

² Masamura Yasuzu: *Profilo storico del cinema giapponese*, Testi e documenti per la storia del film, Bianco e nero, Rini.

³ Bertold Brecht: »O kitajskem teatru«¹ v knjigi *Dialektika u teatru*, Nolit, Beograd, 1979.

⁴ Ibid. v »Efekti začudenja v kitajski umetniški igri«.

⁵ Ostanki *benshija* so v današnji Japonski še vedno prisotni – in to na televiziji, kjer je komentatorstvo in interpretiranje še vedno močno v ospredju. Hitchcockov *Psycho* v Indoneziji npr. danes še vedno interpretira komentator.

⁶ »Imperiju se udarec vrača«, Ekran št. 5/6, 1983.

⁷ Poznane so težave, ki jih je imel E. S. Porter v filmu *Zivljenje ameriškega gasilca* (1902), ki je ob prvih poskusih uvažanja protikadra 180 stopinj čisto zgrešil linearno pojmovanje filmskega časa: gasilca, ki rešuje mater in otroka je najprej snemal iz ulice, nato še iz v studiju rekonstruirane sobe. V strahu, da se bo gledalec zmedel, če bo izmenično montiral prvi z drugim kadrom (kar je postalo kmalu pravilo), je zmuntiral dve različni verziji tako, da je izgledalo, kot da se je dogodek zgodil dvakrat. To so bile seveda prve težave pri doseganju linearnega, kontinuiranega filmskega časa.

⁸ Pascal Bonitzer: *Familijarni krog*, v »Cahiers du cinema«, št. 309, 1980.

⁹ Sato Tadao: *Umetnost Ozuja*, »Cahiers du cinema«² tev. 224, 1970 in Zdenko Vrdlovec: *Pasti pogleda*, »Ekran«² št. 5/6, 1982.

¹⁰ Alain Bergala: *Osu Yasujiro*, »Cahiers du cinema«² št. 311, 1980.

¹¹ Paul Schrader: *Ozu in Zen*, odlomek iz njegove knjige objavljen v »Cahiers du cinema«, št. 224, 1970.

¹² Ibid.

¹³ Sato Tadao: Kinoshita Keisuke – ideal nimaime, v *Scherma giapponesi II*, Nuovocinema/Pesaro, Marsilio Editori, Benetke, 1984.

¹⁴ 1959. in 1960. je japonsko ljudstvo množično demonstrialo proti japonsko-ameriškemu paktu o varnosti, ki ga je vsilila vlada. Prvi nemiri so bili ob obisku Eisenhowerja na Japonski, kasneje pa so bile masovne demonstracije in manifestacije, ko so študentje in liberalci blokirali letališče, da bi predsedniku preprečili let v ZDA, kjer naj bi končno podpisal sporazum. Oshima je večino svojih prvih filmov (kot tudi številne scenarije) osnoval prav ob tem dogajanju, saj je bil neposredno vpleten v te dogodke tudi sam.

¹⁵ Glej »Ekran«² št. 2, 1978.

¹⁶ Intervju z Yoshido v »Cahiers du cinema«, št. 224, 1970.

¹⁷ Ogawa Toru: *Upor v Seisakovi ženi* v *Scherma giapponesi II*, Marsilio Editori, Benetke, 1984.

¹⁸ V brošuri Japonski zgodovinski film (Jugoslovanska kinoteka – Dvorana v Ljubljani) Tadao Sato piše, da resnica japonskega religioznega duha ni ne budizem ne šintoizem, ampak oboževanje prednikov. Osebe, ki so umrle tragične smrti predstavljajo smrtnikom neke vrste prekletstvo, ki ga lahko ublažijo le z oboževanjem. Japonci imajo občutek, kot bi jih duše prednikov neprestano opazovale. In zgodbe o maščevanju predstavljajo le zadostitev pravici.