

2000|2001



yasujiro

ozu



retrospektiva



## yasujiro ozu

Osrednja tema filmskega opusa Yasujira Ozuja, ki ga imajo njegovi sonarodnjaki za najbolj japonskega izmed vseh režiserjev, je družina – natančneje, japonska družina v razkroju –, saj jo najdemo v vsakem izmed njegovih triinpetdesetih filmov. V njegovih filmih je posamezna družina ves svet, njegove filmske osebe pa so v prvi vrsti člani družine in šele nato družbe. Gibljejo se, kakor vsak Japonec, med domom in njegovima podaljškoma, šola in pisarno. Tako šola kot pisarna sta namreč v tradiciji japonske družbe vključena v razširjeno družinsko okolje in zato jih Japonci dojemajo veliko bolj osebno, kot je to običajno na Zahodu. Sošolci ohranjajo kontakte skozi vse življenje, delavci pa se identificirajo s podjetjem, kjer delajo.

Ozujevi filmi so družinske drame, ki pa niso prav v ničemer podobne tistemu, kar na Zahodu pojmuje pod to oznako (praviloma klišejski, podpovprečni televizijski filmi). Prav tako pa se razlikujejo tudi od večine sorodnih del na Vzhodu, saj je Ozujev pristop k obravnavi družine drugačen: ne zagovarja je in je ne obsoja, temveč se osredotoči na njen razkroj. V Ozujevih filmih je le malo srečnih družin. In čeprav se je v njegovih zgodnjih delih zdelo, da je težave moč premagati, se v skoraj vseh kasnejših filmih družinski člani ločijo.

Razkroj družine vedno predstavlja katastrofo (in ne morda dosežene zrelosti, kot se na Zahodu pojmuje otrokov odhod od doma), saj ima (tako kot tudi nacija, šola, služba) na Japonskem nadvse pomembno vlogo v posameznikovi identifikaciji s samim sabo, v samodoločitvi. Posameznik se namreč identificira preko tistih, s katerimi živi, preko svojega študija, preko svoje službe. Tako oče ali mati, ki sedita v izpraznjeni hiši, kvintesenčna podoba Ozujevega filmskega univerzuma, nista več tisto, kar sta bila. Sicer vemo, da bosta nekako preživela, a vemo tudi za ceno, ki sta jo plačala. Oropana sta bistvenega; zaradi tega nista zagrenjena, saj vesta, da je to neizogibni del življenja. In prav zato, ker sta žrtvi življenja, sveta, takega kot je, ju imamo za svoja, saj smo to, žrtve življenja, na nek način prav vsi.

V skoraj štiridesetih letih Ozujevega ustvarjanja pa so se poudarki znotraj osrednje teme (razkroj družine) spreminjali. Tako je v svojih prvih pomembnejših filmih vzroke za napetost v družini iskal v zunanjih družbenih pogojih (brezposelnost, očetova pretirana servilnost in podrejenost v razmerju do delodajalca). Šele kasneje so se mu kot bistveno bolj pomembne pokazale tiste omejitve človeškega bivanja, ki izhajajo iz človeka samega. To spremembo so mu mnogi zamerili in očitali, saj naj bi se z njo poslovil od resnih družbenih tem in socialne angažiranosti, predvsem pa od realizma, ki ga je vpeljal v japonski film. Toda na mestu je, da si zastavimo vprašanje: ali mora biti realizem družbeno angažiran, in ali je delavska realnost resničnejša od malomeščanske? Seveda se Ozu ni odrekel realizmu, pač pa je le opustil idejo, da osebno nesrečo povzročajo zgolj družbene krivice. Spoznal je, da nesreča izvira iz preprostega dejstva, da smo pač ljudje in zato težimo k tistemu, kar je nemogoče doseči. Še več, za njegove kasnejše filme lahko trdimo prav nasprotno: pridobili so na čutu za realnost. Ozuja namreč nikoli ni zanimala tipična, kvintesenčna družina. Hotel je zajeti občutek vsakdanjosti življenja, ta pa se je najbolj jasno razkrival v konkretni malomeščanski družini, ki jo niso pretresali družbeni revolti ali rušili finačni polomi. In prav to "življenje iz dneva v dan" je v njegovih poznih filmih prikazano nadvse realistično in hkrati občuteno.

Ozu se torej obrača k tradicionalnemu japonskemu malomeščanskemu življenju. Življenju, ki ne premore dramatičnih vzponov in padcev, kar pa še ne pomeni, da je univerzalnih človeški resnic deležno v manjši meri. Nasprotno, rojstva, poroke, ljubezni, junaštva, osamljenosti, smrti v tradicionalni družbi še bolj bohotno rastejo, saj je iz nje izključenih veliko drugih stvari. Tradicionalno življenje pomeni tudi življenje, ki temelji na predpostavljani kontinuiteti, zavezanosti prednikom; tradicionalno življenje predpostavlja, da je posameznik del nečesa večjega: skupnosti v času, ki zajema tako mrtve, kot tudi še ne rojene. In iz njega raste globoko konzervativna drža, pogosto prisotna tako v japonskem vsakdanjem življenju kot v Ozujevih filmih, ki bi jo lahko označili kot veselje ob dejstvu, da smo vsi na isti ladji, da med nami ni izjem.

Družina je Ozujeva nespremenljiva tema, toda položajev, v katerih jo prikaže, je presenetljivo malo. V filmih obravnava predvsem generacijski odnos. Velikokrat se zgodi, da eden od staršev umanjka in zato mora tisti, ki ostane, vzgajati otroke. Razkroj družine, ki se je že pričel, se nadaljuje s poroko edinega ali najstarejšega otroka

oziroma s smrtjo starša, ki je ostal. Variacij na to temo je še nekaj, toda resnično ne veliko. Prav tako pa so zelo preproste tudi zgodbe. Povzetek Ozujevega filma se zdi kar prepričan za dve uri dolg film. A zgodba je za Ozuja le izgovor, saj hoče v svojih filmih prikazati predvsem to, kako osebe reagirajo na dogodke iz zgodbe, in kakšni vzorci se rodijo iz teh razmerij. Zato je Ozu iz filma v film uporabljal vse bolj preproste zgodbe (v njegovih zadnjih filmih so te le še malo več kot anekdote).

Lahko predvidevamo, da so Ozuja zanimali predvsem vzorci, ki jih je razvijal v svojih zgodbah. Lik preide od gotovosti v negotovost; od tega, da je z mnogimi, do tega, da je sam; mlada oseba stopi v novo okolje z mešanimi občutki; nekdo oddide iz okolja, ki ga je vaje, ter se vanj vrne z novimi spoznanji. Ti vzorci se prekrivajo in le redko se zgodi, da bi imel Ozujev film le en vzorec in eno zgodbo. A vseeno, v primerjavi z drugimi so njegovi filmi še vedno zgrajeni na minimalni osnovi: ena tema, kakšna zgodba, nekaj vzorcev. Podobna askeza vlada na formalni ravni: kamera ni nikoli v gibanju, koti snemanja se ne spreminjajo, puntuacija je omejena skoraj izključno (vsaj v poznih filmih) na ostri rez, struktura filma je nespremenljiva. Z vsemi temi stilnimi omejitvami je v Ozujev filmski opus vnešena izrazita enotnost in zato se umešča med tiste resnično redke ustvarjalce, katerih delo je tako dovršeno konsistentno.

Ozu seveda ni tiste vrste ustvarjalec, ki bi v enem zamahu povedal vse o določeni temi in se nato obrnil k drugemu. Nikoli ne pove vsega, kar ima povedati o japonski družini. To vztrajanje na eni temi ima svojo vzporednico tudi v izbiri igralcev, saj za določeno vrsto vloge vedno uporabi istega igralca, ki običajno upodobi tudi isti lik (Chishu Ryu in Setsuko Hara sta najboljši primer), ter v dejstvu, da Ozu v različnih filmih uporablja isti potek zgodbe, oziroma, da zgodba, ki je v nekem filmu sekundarna, postane v drugem primarna. Tako so si mnogi filmi med seboj podobni. Kakor tudi liki, osrednji ali stranski, saj gre na primer pri hčerah iz filmov **Pozna pomlad**, **Zgodnje poletje**, **Roža enakonočja**, **Pozna jesen** in **Jesensko popoldne**, čeprav jih upodabljajo različne igralke, pravzaprav za iste like, ki so soočeni z istimi problemi. Ponavljajo se imena: očetovo ime se običajno začne s Shu (Shukichi, Shuhei); tradicionalistična hčer se pogosto imenuje Noriko, sodobno usmerjena sestra ali prijateljica pa Mariko; mlajši brat je običajno Isamu itd. Ozu tega ne počne, ker bi imena nosila posebno konotacijo, temveč zato, da dosledno sledi tistemu, kar je že ustvaril.

Tudi dejanja Ozujevih likov so si podobna. Skoraj vsi občudujejo kultivirano naravo vrtov; vsi so pozorni na vreme in o njem govorijo toliko, kot le malokateri filmski lik; nasploh radi govorijo; radi imajo bare in kavarne, kjer se občasno zapijejo, večkrat pa le uživajo v priokusu tujega, ki ga nudijo ti prostori; in radi jejo, sedeč na stoli ali na tleh, pri tem pa vilice in nože obvladajo enako dobro kot tradicionalne palčke (v tem ne gre iskati zahodnega vpliva, kakor mu očitajo nekateri, saj veliko Japoncev dejansko uporablja stole in zahodni pribor; Ozu torej le podaja japonsko življenje takšno, kakršno je).

Oče ali brat sta običajno prikazana v pisarni (a skoraj nikoli ju ne vidimo, da bi počela kaj konkretnega), mati in hčere pa pri opravljanju gospodinjskih del ali pri serviranju čaja gostom, ki jih v Ozujevih domovanjih nikoli ne manjka. Otroci pogosto študirajo angleščino, družina se v hiši rada pozabava ob igrah in šalah, zunaj pa s kolesarjenjem, ribarjenjem, golfom, predvsem pa z vožnjo z vlakom. Čeprav je veliko režiserjev v svoja dela vključilo svojo fascinacijo nad vlaki, pa Ozuju na tem področju vseeno ni para: skoraj vsi njegovi filmi vključujejo prizor z vlakom in pri večini se zadnji prizor dovrši ob ali na njem. Razlog tako pogostega pojavljanja vlaka je tudi v tem, da ta impozatna mašina, ki vozi množice ljudi v daljave, k novemu začetku, pri Japoncih še vedno vzbuja močne emocije, predvsem hrepenenje oziroma nostalgijo.

Ozu v svoja dela vključuje več vrst nostalgije. Nostalgijo za že obiskanimi kraji včasih poda neposredno, večkrat pa tako, da dogodek iz nekega filma omeni v drugem. Nostalgija za življenjem, ki izginja, je največkrat podana s stavkom, ki se ponovi v številnih filmih. Tak primer je ponavljajoči se "*Je to konec?*". Toda Ozujevo najmočnejše sredstvo vzbujanja občutka nostalgije je fotografija. Kljub dejstvu, da je skupinska fotografija na Japonskem še vedno zelo aktualna (kot je bila nekoč tudi na Zahodu), pa vseeno preseneča množstvo fotografskih seans v Ozujevih filmih. Ne glede na to pa samih fotografij skorajda ne vidimo. Ozu nam pokaže le družino, ki se zbira (neizbežno zadnjič) in se pogumno smehlja negotovi prihodnosti. Nostalgija torej ne leži v kasnejši refleksiji, temveč prav v poskusu, da bi se sama podoba ohranila.

Vse te podrobnosti med filmi, ki smo jih našli, se pojavljajo zato, ker Ozu vsak nadaljni film vidi kot nadaljevanje predhodnega ali kot odgovor nanj. Ko sta s Kogom Nodo, scenaristom več kot polovice njegovih filmov, pripravljala scenarij za nov film, sta redno in načrtno brala stare scenarije, ki so jima služili kot glavna in določujoča referenca. Ob taki metodi priprave scenarija pa so podobnosti med filmi skoraj neizogibne.

V izjemno omejenem svetu Ozujevih filmov so podobnosti torej številne, razlike pa le redke. Svet njegovih stvaritev je majhen, zaprt, vladajo mu pravila, za katera se zdi, da jih ni moč omehčati; nadzirajo ga zakoni, ki jim lahko le sledimo. A vseeno ta svet ne vzbuja klavstrofobije, in njegova rigidna pravila ne ubujajo romantične ideje o usodi. Pred tem ga branijo osebe, ki ga naseljujejo, njihova narava in njihove reakcije na življenje, ki jim je dano. Preprosta in resnična človeškost teh oseb, ki prav tako večja težavnost in nenazadnje nezanesljivost kategorizacij, ki smo jih poskušali podati na teh straneh.

Ozujevih zgodb resnično ni veliko, toda za njegove filme bi težko rekli, da se ponavljajo. Človeška narava v vseh različnostih in variacijah – o tem nam pripovedujejo njegova dela. Toda "človeška narava" pri njem ni neko abstraktno poenotenje, njegovi filmi ne poznajo "reprezentativnih likov"; v njih nastopajo le enkratne in popolnoma individualne osebe, katerih bitje ni nikoli žrtvovano domnevni esenci. S tem, ko Ozu omeji naš pogled, nam omogoči, da dojamemo najpomembnejši estetski paradoks: manj vedno pomeni več. Ali drugače, nekaj kaže na mnogo; omejitve potencirajo; v posameznem bitju lahko najdemo neskončno različnost. Ko je Ozu sedel, da bi napisal scenarij, se je le redko vprašal, kakšna naj bo zgodba? Raje si je zastavil vprašanje, kakšni ljudje se pojavijo v filmu?

**Denis Valič**

povzeto po uvodu v knjigo

*Ozu: His Life and Films,*

Donald Richie, Berkeley: University  
of California Press, 1977

## moj ozu – otvoritveni film retrospektive

**Potovanje v Tokio** seveda ni Ozujev najboljši film; je najbolj razvpit, znan in čislán. No, na vrhu moje preferenčne lestvice bo vedno **Pozna jesen**, eden njegovih zadnjih filmov. Za njim je posnel le še dva, **Konec poletja** in **Jesensko popoldne**. Kar pomeni naslednje: gre za njegovo pozno-pozno obdobje, ko je svoj tako prepoznavni slog izpopolnil do najmanjših detajlov. Zgodbe je oklestil vsega odvečnega, dovršil je *timing*, kadriranje in montažni ritem (če o "montaži" sploh lahko govorimo), svoje vedno enake zgodbe o družini je še bolj popreprostil, ploskovite, dvodimenzionalne fotografije ni spreminjal, prav tako ne pozicije kamere, ki jo je že vrsto let nameščal na višino slabega metra – v pozicijo, imenovano "tatami", gledišče na tleh sedečega človeka. Še več, v poznem obdobju je ene in iste situacije ponavljal v različnih variacijah: konflikt med očetom in hčerko v **Pozni pomladi** je v **Pozni jeseni** postal konflikt med materjo in hčerko, da bi ga v **Jesenskem popoldnevu** ponovno postavil na relacijo oče-hči.

Meje družine so bile v Ozujevih filmih meje sveta; povedano drugače, ves Ozujev svet je bil skoncentriran v družini in okrog nje. Kljub temu v njegovih filmih največji konflikt ni bil ne političen ne psihološki in ne družinski, temveč je šlo za konflikt v okolici, v komunikaciji. Ozu ni sprenevedal ne sebe ne svojih gledalcev: starejši se ne razumejo z mladimi, starši se ne razumejo s svojimi otroci, delavci pa ne s pisarniškiimi uradniki; vse to so bile dimenzije problema japonske družbe, ki ne more komunicirati s svojo okolico. V **Pozni jeseni** junak v nekem trenutku reče: *"Ljudje so tisti, ki komplicirajo življenje; življenje samo je zelo preprosto."* Tovrstne izjave, ki rušijo tradicionalne odnose do narave v zen umetnosti, so Ozuja najbolj skrbele. Kako lahko človek komplicira življenje? Kako lahko riba komplicira vodo?

**Pozna jesen** je utelešenje "dolgočasnega", "ponavljajočega" ozujevskega kina. Edina sprememba je v barvah, ki se jih je Ozu otepal do zadnjega, kot se je v tridesetih otepal zvoka, ki ga je med japonskimi režiserji "posvojil" med zadnjimi. **Pozna jesen** bi zlahka obveljala za najbolj dolgočasen film na svetu – kot vsi ostali njegovi filmi – a prav konvencionalnost, neprestano ponavljanje, ene in iste zgodbe, eni in isti junaki, ki jih upodablja eni in isti igralci (največkrat Setsuko Hara in Chishu Ryu), delajo Ozuja tako unikatnega in neponovljivega. Takšna je **Pozna jesen**, ki se od Ozujevih poznih filmov rahlo razlikuje po svojevrstni frivolni radoživosti, ki je pri njem tudi sicer ne manjka, a je v tem primeru še posebej eksplicitna.

Za kaj gre? Film se prične s spominsko večerjo na pred leti preminulega moža še vedno privlačne Akiko, ki sedaj živi sama s hčerko Ayako. Pokojenikovi trije najboljši kolegi počasi pridejo do spoznanja, da je za štiriindvajsetletno Ayako skrajni čas, da se poroči. Predlagajo ji številne uglasjene in poklicno perspektivne snubce, a Ayako skrbi, da bo mati po njenem odhodu osamljena, zato poroko prelaga iz leta v leto. "Trije modreci" morajo torej najprej poskrbeti, da se ponovno poroči Akiko, njena še vedno zapeljiva mati! In kdo bo najbolj primeren? Jasno, eden izmed trojice, edini vdoveli možakar!

Pričujoči film je vreden primerjave z mojstrskimi melodramami ameriških kolegov, ki jih je Ozu tako občudoval in pri katerih se je v mladosti navdihoval, posebej ker iz njegovih likov kar vrejo satirični prebliski ter mladostna nagajivost. Saj ne da bi gledali drugačnega Ozuja, presenečeni smo le nad spletkarstvom in mestoma kar sarkastičnimi dovtipi, ki so jih zmožni naši trije modreci. Primer: naša trojka gleda odhajajoči Ayako in Akiko. Eden takoj komentira: *"Tisti izrek o možeh čudovitih žena (s čimer misli na njihovega umrlega kolega, op. S.P.), ki da precej hitro umrejo, bo že držal."* Mimo se sprehodi debela in nič kaj privlačna ženska, eden od trojice pa jo ogovori: *"Ah, gospa, vaš mož je gotovo odličnega zdravja, kajne?"* Ženska se mu celo zahvali za lepe besede, drugi pa šepetaje nadaljuje: *"Tip bo gotovo doživel visoko starost; izgled njegove žene je sijajno življenjsko zavarovanje ..."*

Da je **Pozna jesen** mojstrovina, pričajo tudi Ozujevi znameniti dnevnik, ki sta jih med pripravo scenarijev pisala skupaj z dolgoletnim scenaristom in prijateljem Kogom Nodo. Ozu je rad pil (verjetno izdatneje kot kateri koli drugi velikan filma), še posebej viski in sake, zanimivo pa je, da je v popivanju videl vir svoje umetniške moči.

Z Noda sta scenarije običajno pilila v kakšni gozdni koči, tri do štiri mesece. Popivala sta toliko časa, dokler ideje niso privrele na dan. Ozu je popite steklenice oštevilčil in če scenarij po določenem času še ni bil dokončan, so se v dnevniku znašli zapiski kot tale: *"Sva že pri številki osemdeset, scenarij pa še vedno ni končan."* Zapiski za **Potovanje v Tokio** se končajo triumfalno: *"Končano. 103 dnevi, 43 steklenic sakeja."* V dnevniku z datumom 7. julij 1959 je razmišljal takole: *"Če je število steklenic, ki jih popiješ, majhno, potem ne moreš ustvariti mojstrovine; mojstrovina je odvisna od števila kozarcev, ki jih izpiješ na dušek!"* In nekaj odstavkov naprej: *"Ni naključje, da je **Pozna jesen** mojstrovina; samo poglejte dolgo kolono izpraznjenih steklenic v kuhinji."*

**Simon Popek** **Pozna jesen** je velik film, izpraznjene steklenice gor ali dol.

# filmi retrospektive



## **Padel sem, toda ...**

(Rakudai wa shita keredo), Japonska, 1930, nemi, čb, 64 minut

**režija** Yasujiro Ozu

**scenarij** Akira Fushimi (po zgodbi Yasujira Ozuja)

**fotografija** Hideo Mobara

**produkcija** Shochiku (Kamata)

**igrajo** Tatsuo Saito, Kaoru Futaba, Tomio Aoki, Furuo Wakabayashi, Ichiro Ohkuni, Kinuyo Tanaka, Chishu Ryu

Lahkomiselni študent Takahashi in njegova sotrudnika Ohara ter Koiko si s prihajajočimi zaključnimi izpiti glav ne belijo preveč. Bister, toda neizmerno len, se Takahashi raje domisli pretkane zvijače – na srajco izpisati odgovore na vsa vprašanja –, ki naj bi vsem trem pomagala lagodno premostiti manko znanja. Predvečer velikega preizkusa spoznamo še njegovo dekle, živahno natakario Sayoko ter ostale Takahashijeve kompanjone. A ko naslednje jutro prijazna stanodajalka zbudi fantovščino in zbere njihovo perilo, pomotoma vzame tudi srajco, na katero so Takahashi in prijatelji zastavili svojo prihodnost! Seveda Takahashi na izpitu pogrne in se stoično prepusti usodi, enako Ohara in Koiko, preostanek klape pa medtem veselo proslavi zaključek študija. Diplomanti se kmalu soočijo z ekonomsko realnostjo zgodnjih tridesetih let: vsesplošna recesija ne prizanaša nikomur. Takahashija neuspeh sicer spametuje, a hkrati se zave vse relativnosti položaja svoje generacije ...

Blaga reminiscenca režiserjeve mladosti, ko je tudi sam veljal za nadvse neresnega in celo neukrotljivega dijaka, ki je predavanja večinoma prešprical v temi kinodvoran in se pozneje denimo celo pobahal, da je med pomembnim izpitom v nekem kinu gledal film Rexa Ingrama **The Prisoner of Zenda** (1922), hkrati pa je film nezgrešljiv poklon ameriškemu žanru filmov o življenju študentov, iz katerih je Ozu vsrkal študentsko izkušnjo. In nadalje: prva vidnejša vloga Chishuja Ryuja, s katerim Ozu nato sodeluje vse do konca. Eno najzgodnejših ohranjenih Ozujevih del in deloma nadaljevanje predhodnega in polovično ohranjenega **Diplomiral sem, toda ...** (*Daikagu wa deta Keredo*, 1929).



## **Rojen sem, toda ...**

(Umarete wa mita keredo), Japonska, 1932, nemi, čb, 100 minut

**režija** Yasujiro Ozu

**scenarij** Akira Fushimi, Geibei Ibushiya (po Ozujevi zamisli pod psevdonimom James Maki)

**fotografija** Hideo Shigehara

**montaža** Hideo Mohara

**igrajo** Tatsuo Saito, Hideo Sugawara, Tokkankozo, Tomio Aoki, Mitsuko Yoshikawa, Takeshi Sakamoto, Seiji Nishimura, Shoichi Kofujita, Chishu Ryu

**produkcija** Shochiku (Kamata)

Mali Ryoichi in njegov brat se neznansko razveselita, ko se z očetom preselijo v predmestje, saj bosta imela zdaj več prostora za igro. Kmalu pa ugotovita, da je k selitvi očeta gnala zgolj želja po napredovanju v službi. Novi sosed je namreč direktor podjetja in oče se mu začne na vse pretege dobrikati, fantiča pa medtem pri fantih iz sošeske (med katerimi je tudi Taro, sicer sin očetovega šefa) doživita hladen sprejem. Fanta iz nevarnosti po naključju reši oče.

Naslednji dnevi so za brata težki, a sčasoma ju pobalini sprejmejo medse, Ryoichi pa postane celo njihov načelnik. Podoba ponosnega in vsemogočnega očeta se medtem vse bolj krha in fantiča le stežka prenašata očetovo klečeplazenje in norčavost, ki jo denimo pokaže pred filmsko kamero, s katero ga nekoč za zabavo posname njegov šef ...

Ozu o svoji prvi mojstrovini: "Snemal sem film o otrocih, a posnel film o odraslih; in če sem hotel ustvariti še kar svetel film, je sproti spreminjal ton in prišel na dan mnogo bolj temačen. Družba (Shochiku/Kamata op. p.) seveda takšnega filma ni pričakovala, zato so njegovo premiero zavlačevali dva meseca." A proti vsem pričakovanjem je film nato prejel prvo nagrado Kinema Jumbo in do danes velja za najpomembnejšega med Ozujevimi zgodnjimi deli.

Sicer je mogoče reči še, da v **Rojen sem, toda...** Ozujevo zanimanje za družino in filialna razmerja prerašča okvirje shomin-geki obrazca (shomin-geki je žanr komične drame, navadno postavljene v okolje nižjega srednjega sloja), kot tudi premo kritiko rigidne japonske družbe in spregovori o univerzalnem pomenu otroške nedolžnosti, katere osebna izguba je v določenem trenutku tudi izguba za vso družbo. Pri tem pa že vsebuje specifične Ozujeve filmske ekonomije, ki se bodo do popolnosti izkristalizirale kasneje ...

In naposled: na tem mestu izgubljeno nedolžno puerilnost Ozu mnogo kasneje znova odkrije v očetovskih likih Chishuja Ryuja.



### **Trenutna muha**

(Dekigokoro), Japonska, 1933, nemi, čb, 113 minut

**režija** Yasujiro Ozu

**scenarij** Tadao Ikeda (po Ozujevi zamisli pod psevdonimom James Maki)

**fotografija** Shojiro Sugimoto

**montaža** Kazuo Ishikawa

**igrajo** Takeshi Sakamoto, Den Ohigata, Tomio Aoki, Nobuko Fushimi, Choko Iida, Reikoh Tani, Kozoh Tokkan

**produkcija** Shochiku (Kamata)

Tokio, zgodnja trideseta. V revnem starem delu mesta uboga para vsak dan znova sestavlja konec s koncem. Spoznamo Kihachija, vdovca srednjih let in njegovega sin Tomia. In čeprav se le trudoma prebijata skozi življenje, ohranjata smisel za humor in razumevanje do bližnjih. Nekega večera se Kihachi in njegov prijatelj Jiro odpravita v gledališče, kjer prvega očara skrivnostno dekletu. Ko se drugi dan izkaže, da je Harue, kot je dekletu ime, po novem natakariča v njuni najljubši restavraciji, Kihachi stori vse, da bi si pridobil njeno naklonjenost. A zaman, kajti dekletu se bolj ogreva za sicer povsem neprizadetega Jira ...

Vse se še bolj zaplete, ko Tomio zboli zaradi zaužitih sladkarij in potrebuje drago zdravniško pomoč. Harue se ponudi, da bo s prodajo telesa zaslužila denar za zdravljenje, a jo Jiro prepriča, da to ni najboljša rešitev. Sam se nato odloči, da bo sprejel težaško delo na oddaljenem Hokkaidu, a ga Kihachi, ko sprevidi, da prijatelj resnično ljubi Harue, odvrne od ideje in se sam odpravi na pot ...

Subtilen film, v katerem Ozu razstavi svoj arhetipski mehanizem ločitve znotraj družine, v tem primeru očeta in sina ter neogibno razočaranje nad življenjem, v katerega protagonisti verjamejo in upajo vse do konca.

Film se tudi formalno približuje kasnejši režiserjevi viziji askeze, tokrat še z omejeno uporabo prelivov in strogo premišljenega gibanja kamere, zato pa s toliko več nosilnimi posnetki in ponavljajočimi se kompozicijskimi rešitvami, ki so kasneje postali prepoznaven pečat Ozujeve kinematografije.



### **Zgodba o plavajočih travah**

(Ukigusa monogatari), Japonska, 1934, nemi, čb, 90 minut

**režija** Yasujiro Ozu

**scenarij** Tadao Ikeda (po zamisli Ozuja pod psevdonimom James Maki), Hideo Shigehara

**fotografija** Hideo Mohara

**montaža** Hideo Mohara

**igrajo** Takeshi Sakamoto, Choko Iida, Hideo Matsui, Rieko Yagumo, Yoshiko Tsubouchi, Reiko Tani,

Kozo Tokkan, Nagamasa Yamada

**produkcija** Shochiku (Kamata)

Kihachi, vodja potujoče gledališke skupine, se po daljšem času vrne v gorsko mesto, kjer je pred leti v naključni romanci spočel sina. Shinkichi, kot je mladeniču ime, živi z materjo Otsune, ki ima v mestecu majhen barček. Otsune sprejme Kihachija široko odprtih rok, ta pa se kmalu priljubi tudi Shinkichiju, ki še ne ve, da je Kihachi njegov oče. A idila se konča, ko Kihachijeva ljubica Otaka, sicer igralka v skupini, izve resnico in podkupi mlado igralko Otoki, da zapelje Shinkichija. Ko se mlada tudi v resnici zaljubita, gledališka skupina pa zaradi recesije bankrotira, se napetost odnosov še nadalje zgošča ...

**Zgodba o plavajočih travah** je ohlapna adaptacija filma **The Barker** (George Fitzmaurice, 1928), ki jo Ozu pod

naslovom **Ukigusa** (1959), sicer malce manj uspešno posname v barvah. Sicer pa se Ozu precej melodramatičnim nastavkom izvirne zgodbe mojstrsko izogne in namesto njih splete pretanjen mozaik atmosferičnih koščkov v funkciji razredčene naracije, ki v součinkovanju z živo izčrtanimi liki ustvarijo popolno filmsko okolje ali kar svet, v katerem ima sleherna stvar večjo ali vsaj bolj vidno konsistenco kot v življenju zunaj filma. Ena prvih Ozujevih mojstrov, skratka, pri katerih so še vidni tudi nekateri rahli vplivi zahodnih kinematografij. Sicer pa so leta 1934 ostali režiserji pri Shochikuju že snemali zvočne filme. Ozu je z zvočnim prvencem čakal vse do leta 1936. Za **Zgodbo o plavajočih travah** je Ozu tretje leto zapored prejel nagrado Kinema Jumbo.



### **Edinec**

(Hitori musuko), Japonska, 1936, čb, 87 minut

**režija** Yasujiro Ozu

**scenarij** Tadao Ikeda, Masao Arata (po zamisli Ozuja pod psevnimim James Maki)

**fotografija** Shojiro Sugimoto

**glasba** Yoshiji Ito

**zvok** Shigehara Hide

**igrajo** Choko Iida, Shin'ichi Himori, Masao Hayama, Yoshiko Tsubouchi, Eiko Takamatsu, Chishu Ryu, Mitsuko Yoshikawa, Kozo Tokan, Naniwa Tomoko

**produkcija** Shochiku (Ofuna)

Majhna gorska vasica v pokrajini Shinshu v začetku dvajsetih let. Čas vsesplošne ubožanosti in gospodarske krize. Otsune, mati samohranilka, trdo dela v mlinu, da bi sinu Ryosukeju omogočila študij na univerzu v Tokiju. Sin se res vpiše na fakulteto in zapusti vas. Dvanajst let kasneje mati še vedno dela v mlinu, a zaradi starosti le še kot čistilka. Naslednje leto porabi vse svoje prihranke za potovanje in obiše sina v Tokiu. Pretresena ugotovi, da je sin poročen, da ima otroka, da ne službuje v ugledni upravni ustanovi, kot je ves čas verjela, temveč v neki neugledni večerni šoli in da je predvsem razočaran nad svojim življenjem.

Ko nato obiščeta nekdanjega vaškega učitelja, ki se je prav tako prepoln upanja odpravil iskat srečo v Tokio, in ga najdeta za pultom neugledne trgovine s svinjino, mati ne more več skrivati razočaranja in brezupa. Sinova žena kasneje proda svoj kimono, da bi z denarjem materi privoščila ogled mesta in jo potolažila. A ko se sosedov otrok nenadoma hudo rani, Ryosuke posodi ves denar nesrečnemu očetu. Mati, ki uvidi, da je razkorak med njenimi predstavami in resničnostjo prevelik, pa se poslovli in vrne v Shinshu ...

**Edinec** je Ozujev zvočni prvenec, ki ga je ustvaril s pomočjo prijatelja Shigehara Hideja. Hide je razvil lastno snemalno napravo. Poleg zvoka pa je Ozu tukaj predstavil še eno pomembno tehnično posebnost, ki je usodno zaznamovala vse njegove poznejše filme: izredno nizek snemalni kot kamere (40 centimetrov nad tlemi), včasih imenovan tudi "pogled majhnega boga".

Film temelji na Ozujevem zgodnejšem scenariju, po katerem je že snemal film leto prej, a se je produkcija zaustavila zaradi finančnih vzrokov, tematika pa Ozuju vseeno ni dala miru. Sicer je **Edinec** eden najtemačnejših Ozujevih filmov, kjer zastavi mnoga temeljna vprašanja svoje kinematografije: kakšna je vrednost ljubezni, prijateljstva, zaupanja, bližine ... v svetu, kjer vse naštetu slej ko prej izgine, mine in prepusti mesto neskončni samoti?

Ena pomembnejših lastnosti Ozujeve kinematografije je izvirno spajanje raznorodnih "žanrskih" obrazcev, tako tujih kot domačih, z režiserjevimi osebnimi pogledi in spoznanji. Vsled teh dejavnikov le težko trdimo, da je Ozu ekskluzivni predstavnik "japonske uradne filmske kulture", ki naj bi kot nasprotje eklektičnemu Kurosawi ali Mizoguchiju gojila povsem samoniklo filmsko govorico, razloženo od dosežkov zahodnih kinematografij, ki sta jih oba cineasta prejkone le razgrajevala bolj usmerjeno in tudi očitno ... **Edinec** je lep primer tovrstnega spajanja: film v osnovi znova izvira iz žanra ameriških študentskih filmov, ki ga je Ozu absorbiral v mladosti, ter hahamono filma, avtohtonega paradnega pod-žanra Shochiku studijev, filmov "o materi", katerih konvencionalne in (melo)dramske konvencije pa Ozu daleč preseže ali celo sublimira.

### **Zapis o gospodu iz cenenege najemniškega stanovanja**

(Nagaya shinshi roku), Japonska, 1947, čb, 72 minut

**režija** Yasujiro Ozu

**scenarij** Yasujiro Ozu, Tadao Ikeda

**fotografija** Yuharu Atsuta

**montaža** Yoshi Sugihara

**glasba** Ichiro Saito



**igrajo** Choko Iida, Hoshi Aoki, Reikichi Kawamura, Chishu Ryu, Takeshi Sakamoto, Mitsuko Yoshikawa, Eitaro Ozawa

**produkcija** Shochiku (Ofuna)

Tokio takoj po koncu druge svetovne vojne. Tashiro nekega dne na ulici najde osirotelega dečka Koheija. Odpelje ga v svojo stanovanjsko hišo in ga prepusti sosedu Otane, ki ga nejevoljna vendarle sprejme pod streho. A ko deček pomoči posteljo, ga Otane vrže iz stanovanja. Tamekichi, Tashiroy sostanovalec, dečka pošlje še k drugemu stanovalcu, a tudi ta aranžma propade. Oba se nato domislita, da bi dečka poslala k prijatelju, pri katerem je Tashiro nekoč živel. Deček se tja odpravi v spremstvu Otane, a prijatelj se je medtem že preselil. Dekle poskuša dečka zapustiti, a ta ji vztrajno sledi. Zato ga znova vzame k sebi. Kasneje se ji deček zasmili in z njim prične ravnati bolj prijazno. Potem ko nekega dne zopet pomoči posteljo, Kohei izgine. Kasneje ga najde Tashiro in vsi so potihem veseli, da je zopet z njimi, do dne, ko se pojavi dečkov oče ...

Ozujev prvi film po vrnitvi iz Singapurja, kjer je tri leta preživel v ujetništvu, je prežet s toplino in človekoljubjem – darilo poraženemu narodu, ki je v ruševinah že skorajda povsem izgubil posluš za sočloveka. Ozu se je vrnil v napol uničeni Tokio; Fukugawa, četrt, kjer je preživel rano mladost, je bila celo popolnoma uničena. Takoj se je lotil dela: *"Bil sem še zelo utrujen. A producenti so mi ves čas govorili, da moram s filmom pohiteti. Nihče ni verjel, da lahko delam tako hitro, a povedal sem jim, da je tokrat zadnjič."* Prvič in zadnjič se je v Ozujev film prikradel tudi tujeroden element – pozitivistično družbeno angažirani zaključek filma – ne-ozujevski, neverjeten in v precejšnji meri tudi ne-japonski, ki film skorajda skvari.

Kljub tej "ideološki avanturi" je Ozujev pogled v nasprotju z mnogimi režiserji, ki so po vojni pohiteli z nekritičnim povelečevanjem nove japonske ureditve, ostal dosledno pronicljiv in zoperstavljen apriorizmom, sam Ozu pa nikoli ni pokazal jasnega političnega interesa, če seveda odštejemo njegov načelni odpor do avtoritete.



**Pozna pomlad**

(Banshun), Japonska, 1949, čb, 109 minut

**režija** Yasujiro Ozu

**scenarij** Kogo Noda, Yasujiro Ozu (avtor knjižne predloge Kazuo Hirotsu)

**fotografija** Yuharu Atsuta

**montaža** Yoshiyasu Hamamura

**glasba** Senji Ito

**igrajo** Chishu Ryu, Setsuko Hara, Yumeji Tsukioka, Haruko Sugimura, Jun Usami, Kuniko Miyake, Masao Mishima, Yoko Katsuragi, Yoshiko Tsubouchi

**produkcija** Shochiku (Ofuna)

Shukichi, ovdoveli univerzitetni profesor, mirno živi skupaj s svojo prav tako ne več rosno mlado hčerjo Noriko v Kamakuri, mestecu blizu Tokija. Mlajšo sestro Maso zaskrbi, da Noriko ne bi zamudila priložnosti za poroko, zato predlaga očetu, da se ponovno poroči in tako navede Noriko k istim mislim. Oče se strinja in Masa ga spozna z obetajočo samko. Noriko, ki bi najraje za vselej ostala z očetom, pa ima do te poroke odklonilen odnos. A ko uvidi, da je oče neomajen v svoji odločitvi, sklene da bo odšla v mesto in se poročila tudi sama. Da bi slovo ohranila v kar najlepšem spominu, se oče in hči še zadnjič odpravita na potovanje v Kyoto. Tam obiščeta očetovega starega prijatelja, ki se je pred kratkim znova poročil, in Noriko spremeni svoje mnenje o ponovni poroki. Poroči se in zapusti očeta ...

Japonski kritik je film povzdignil v "eno najpopolnejših, dovršenih in uspešnih študij značaja, kadar koli doseženih v japonski kinematografiji ..." Hkrati je film med svoje najljubše uvrstil tudi sam Ozu, ob bok filmoma **Chichi Ariki** (1942) ter **Potovanje v Tokio** (*Tokyo monogatari*, 1953). Različne tematske in stilske komponente Ozujeve govornice, družinska melodrama, že omenjena haha-mono vrst ter režiserjevo zanimanje za značaje so tu izvrstno uravnoveženi – celota tako v izvirnosti kot intenzivnosti in lepoti znova presega katero koli od izhodiščnih sestavin. S tem filmom Ozu dokončno in suvereno začrta horizont svoje vizije in izčisti svoj stil do gole esence – zdi se, da iznajde novo preproščino (celo skromnost v zgodbi, strukturi ter tempu naracije), pogojeno s stroгим umetniškim nadzorom nad scenografijo, osvetlitvijo ter igralci. Omeniti velja še ponovno sodelovanje s scenaristom Kogom Nodo, s katerim je Ozu nazadnje delal leta 1935. Rezultat seveda ni radikalno drugačen od predhodnega režiserjevega dela, a neverjetna homogenost filmskega izraza je v nadaljevanju opusa več kot očitna.

Film je Ozuju znova prinesel prvo nagrado Kinema Junpo.



### **Zgodnje poletje**

(Bakushu), Japonska, 1951, čb, 135 minut

**režija** Yasujiro Ozu

**scenarij** Kogo Noda, Yasujiro Ozu

**fotografija** Yuharu Atsuta

**montaža** Yoshiyasu Hamamura

**glasba** Senji Ito

**igrajo** Ichiro Sugai, Setsuko Hara, Chieko Higashiyama, Chishu Ryu, Kuniko Miyake, Kodo Kokuten, Chikage Awashima, Shuji Sano, Hiroshi Nihonyanagi, Haruko Sugimura

**produkcija** Shochiku (Ofuna)

Shukichi Mamiya je ostareli botanik, ki s sinom Koichijem, doktorjem v tokijski bolnišnici, hčerjo Noriko, tajnico v mednarodnem podjetju, in ženo Shige preživlja jesen življenja v Kamakuri. Obišče jih Mokichi, očetov brat, ki slednjega opomni, da se čas za Norikino poroko hitro izteka. Medtem šef v podjetju predstavi Noriko potencialnemu ženinu, ki ga Shukichi in Koichi ocenita kot nadvse primernega. A hkrati se pojavi še en potencialni ženin, vdovec s triletno hčerjo Kenkichi, katerega mati, družinska prijateljica Mamiyevih, je od nek-daj želela poročiti sina z Noriko. Ta privoli, kljub zadržkom družine, ki se bolj ogreva za prvega snubca, ki tudi finančno stoji bolje. Ko hči odide, se osamela zakonca resignirano odpravita v Yamato, odkoder izvira njihov rod, da bi tam preživela preostanek dni. Poročna procesija sredi polja ju spomni na Noriko in navda z nemo otožnostjo ...

Uspeh **Pozne pomladi**, ki jo je Ozu oscenaril v sodelovanju z Kogom Nodo, je režiserja spodbudil k nadaljnemu raziskovanju tematike poročanja in razhajanja družin, znova preko motiva hčere, katere pozna poroka ni za družino nič manjša frustracija kot njeno končno slovo in praznina v domu. Oba filma poleg tematike družni še enako prizorišče, skorajda identičen družbeni milje in, kot je pri Ozuju tudi sicer pogosto, enaka ali dobro znana imena protagonistov. A v Ozujevi poetiki gre film še naprej od **Pozne pomladi**: Ozu, ki ugotovi, da ga uveljavljeni pristop k podajanju določene, a še zlasti pričujoče zgodbe ne zanima, slednjo razdrobi na niz epizod, ki skorajda ne vsebujejo znane dramatisacije, temveč kvečjemu preprosto horizontalno strukturo in ritem.

*"S tem filmom sem želel prikazati življenjski cikel. Hotel sem opisati spremenljivost (rinne). Akcija sama po sebi me ni zanimala. In nikoli v življenju nisem delal tako trdo ... Dogajanja nikakor nisem poganjal naprej, zaključek pa bi moral na gledalca posledično narediti močan vtis ..."*

Če so starejši zapiski v Ozujevem dnevniku pogosto pritožbe tipa: *"Nobene zgodbe ..."* (pogostejša opazka je le še: *"Včeraj zvečer zopet pijan"*), po tem filmu težave s pomanjkanjem konvencionalne dramaturške zasnove takorekoč izginejo. Ozu sprevidi, da je njegov hendikep pravzaprav razločevalni element njegove vizije – vozla tako nikoli ne odvozla, temveč ga prav na tem mestu preseka in preseže. "Zgodba" postane preprosto "podajanje" dogodkov, opisni stavek registra čajne ceremonije, v katerem je zgoščen neviden in nesluten emotivni naboj.



### **Potovanje v Tokio**

(Tokyo monogatari), Japonska, 1953, čb, 136 minut

**režija** Yasujiro Ozu

**scenarij** Kogo Noda, Yasujiro Ozu

**fotografija** Yuharu Atsuta

**montaža** Yoshiyasu Hamamura

**glasba** Takanobu Saito

**igrajo** Chishu Ryu, Chieko Higashiyama, Hara Setsuko, Haruko Sugimura, Nobuo Nakamura, So Yamamura, Kuniko Miyake, Kyoko Kagawa, Eijiro Tono, Shiro Osaka

**produkcija** Shochiku (Ofuna)

Shukichi in Tomi, starejša zakonca iz mesteca Onomichi, pripotujeta v Tokio na obisk k svojim otrokoma, sinu Koichiju, ki ima v predmestju majhno kliniko, ter hčeri Shige, ki vodi lepotilni salon. Koichi je prezaposlen, da bi gostoma naklonil minuto, zato se premakneta k hčeri, ki pa ne skriva, da sta ji bolj kot kaj drugega v nadlego. Odpravita se v toplisce, a se zaradi hrupa v prenočišču vrneta že naslednji dan. Tomi nato obišče Noriko, vdovo njenega najmlajšega, preminulega sina. Noriko, ki ni v neposrednem sorodu z družino Hirayama, oba sprejme z naklonjenostjo in toplino. Po vrnitvi v domači kraj Tomi zbolijo in še preden se vsi otroci zberejo v rodni hiši, mati premine. Po pogrebu se Koichi in Shige nemudoma poslovita, nesebična Noriko pa ostane v tolažbo razžaloščenemu Shukichiju.

"Skozi rast staršev in otrok sem opisal začetek propada japonske družinske ureditve ..." je drugo nagrado Kinema Jumbo za **Potovanje v Tokio** skromno komentiral Ozu leta 1953. Dodati je treba vsaj to – če zanemarimo, da gre za temeljno Ozujevo delo, ki ga je proslavilo po vsem svetu in je obveljalo za zgleden primerek njegove kinematografije in kot eno najbolj pomembnih stvaritev kratke zgodovine sedme umetnosti –, je hkrati v popolnosti izoblikoval edinstveno kinematografsko govorico, ki je mnogo več kot posnemljiv slog ali priučljiv postopek, temveč gre predvsem za oseben, doživet in univerzalen odnos do resničnosti in njene filmske upodobitve, ki gledalcu ponuja hkratno pozornost detajlu in decentrirano kontemplacijo celote. Kar je ena najredkejših kvalitete filmskega izraza.

Pripovedna ekonomija je torej še skromnejša kot kadar koli prej, nasprotno pa je vsaka postavitev, gib in malenkostna situacija načrtovana, skorajda ritualizirana, kot bi šlo za epsko postavitev družinske sage, ki jo gledalec spremlja iz značilnega Ozujevega "posvetitvenega" zornega kota. Monument trenutku katerega koli sedanjika.

### Roža enakonočja

(Higanbana), Japonska, 1958, barvni, 118 minut

**režija** Yasujiro Ozu

**scenarij** Kogo Noda, Yasujiro Ozu (avtor knjižne predloge Ton Satomi)

**fotografija** Yuharu Atsuta

**montaža** Yoshiyasu Hamamura

**glasba** Tanobu Saito

**igrajo** Shin Saburi, Kinuyo Tanaka, Ineko Arima, Miyuki Kuwano, Fujiko Yamamoto, Chieko Naniwa, Chishu Ryu, Yoshiko Kuga, Keiji Sada

**produkcija** Shochiku (Ofuna)



Wataru, uslužbenec v neki korporaciji, in žena Kyoko sta starša dveh hčera, Setsuko in Hisako. Ko se želi starejša Setsuko nenadoma poročiti s Taniguchijem, oče njeni izbiri nasprotuje. Prijateljica Sachiko, ki se prav tako moži, pomaga Setsuko pri pripravi poroke. Wataru si obljudi, da se ne bo udeležil hčerine poroke, a ga Satchiko nazadnje le prepriča, ko mu pove, da je Setsuko globoko žalostna zaradi njegovega ravnanja. Oče obžaluje svojo strogost in se odpravi v Hiroshimo, kjer Setsuko pričinja svoje novo, poročeno življenje.

Novelo, po kateri je film posnet, je pisatelj Ton Satomi napisal za družbo Shochiku pod pogojem, da bo film režiral Ozu. Hkrati gre za prvi Ozujev barvni film: "*Barve so primerne vsake toliko: če jih gledaš veš čas, se jih nasitiš, kot če bi se preobjedel morskih sadežev,*" je izjavil dobrih deset let pred tem, ob **Roži enakonočja** pa je dodal: "*...zazdelo se mi je, da bom obžaloval, če jih ne uporabim sedaj.*" Kakor koli, režiserju, ki je vselej namenjal posebno pozornost tonu in kontrastnosti posnetkov, se ni bilo težko prilagoditi novi razsežnosti podobe. Resnici na ljubo so ga v uporabo barvnega traku prepričali producenti, ki so želeli, da lepota priljubljene igralko Fujiko Yamamoto pride do čimvečjega izraza. Ob tem naj kot zanimivost dodamo, da Ozu nikakor ni bil navdušen nad novimi "širokimi" formati filma, ki jih bodisi ni poznal, bodisi pa so ga, kot denimo Vistavision, spravljali ob živce.

Sicer pa Ozujev pogled vztraja na spreminjanju japonske družine, ki ga zasleduje skozi spreminjajoči se značaj japonske mladine in njeno emancipacijo od tradicionalne kulture. Film tako seveda vsebuje implicitno kritiko japonske družine, ki pa je Ozu nikoli ne zavrne, kot je v zgodnjih filmih zavrnil širšo družbeno ureditev, temveč z ljubečo ironijo uravnoteženo zoperstavlja akterje konflikta, ne da bi zavzemal katerokoli stran.

### Pozna jesen

(Akibiyori), Japonska, 1960, barvni, 128 minut

**režija** Yasujiro Ozu

**scenarij** Kogo Noda, Yasujiro Ozu (avtor knjižne predloge Ton Satomi)

**fotografija** Yuharu Atsuta

**montaža** Yoshiyasu Hamamura

**glasba** Takanobu Saito

**igrajo** Setsuko Hara, Yoko Tsukasa, Mariko Okada, Keiji Sada, Chishu Ryu, Shin Saburi, Sadako Sawamura, Miyuki Kuwano, Ryuji Kita, Shinichiro Mikami, Nobuo Nakamura, Kuniko Miyake, Yuriko Tashiro

**produkcija** Shochiku (Ofuna)



Vdova Akiko živi v Tokiu s hčerjo Ayako. Ob sedmi obletnici moževe smrti njegovi nekdanji prijatelji sklenejo mladenki poiskati dobrega moža. Eden izmed njih predlaga svojega asistenta, a Ayako ne kaže pretiranega interesa. Ker ženitniki menijo, da se dekle obotavlja zaradi matere, ki bo ostala sama, sklenejo najprej poročiti njo.

Poiščejo ji vdovca Hirayamo, a Akiko je odločena, da se ne bo še enkrat poročila. Vendar pa hči zaradi nesporazuma vseeno misli in verjame, da se želi mati ponovno omožiti. Zateče se k prijateljici Yuriko. Ko se stvari razjasni, starim očetovim prijateljem očita diletantsko vmešavanje v tuja življenja. Mati in hči se nato odpravita v zdravilišče, kjer se pogovarjata o prihodnosti ...

Tretji med Ozujevimi poznimi obnovami – **Ohayu** (1959) je vrnitev k tematiki **Rojen sem, toda ...**, **Ukigusa** (1959) pa **Zgodbe o plavajočih travah** – je nekakšna različica **Pozne pomladi**. Setsuko, ki v prvem filmu igra hči, je tukaj mati, ki nadomesti očeta iz **Pozne pomladi**. Bolj opazna je razlika v splošnem tonu filma, ki je v nasprotju z nenavadno popredmetenostjo **Pozne pomladi** bolj otožna, celo elegijska.

*"Ljudje včasih zapletejo najpreprostejše stvari. Življenje, ki se zdi kompleksno, se nenadoma razkrije kot povsem enostavno – to sem želel pokazati v tem filmu. In še nekaj je bilo. V filmu je lahko predočiti dramo; igralci se smeji ali jočejo, a vse to je le razlaganje. Režiser lahko res pokaže, kar želi, ne da bi se zatekal k prizivanju občutij. Tudi sam bi rad dal ljudem čutiti, a brez drame. To poizkušam doseči že dolgo časa, a je izredno težko. Zdi se mi, da sem bil tokrat kar uspešen, a rezultat je še vedno daleč od popolnosti ..."*

Tako Ozu leta 1960.

### **Jesensko popoldne**

(Samma no aji), Japonska, 1962, barvni, 113 minut

**režija** Yasujiro Ozu

**scenarij** Kogo Noda, Yasujiro Ozu

**fotografija** Yuharu Atsuta

**montaža** Yoshiyasu Hamamura

**glasba** Takanobu Saito

**igrajo** Chishu Ryu, Shima Iwashita, Keiji Sada, Mariko Okada, Shinichiro Mikami, Nobuo Nakamura, Kuniko Miyake, Ryuji Kita, Michiyo Tamaki, Eijiro Tono, Haruko Sugimura, Teruo Yoshida

**produkcija** Shochiku (Ofuna)



Ostareli vdovec Shuhei živi mirno življenje v Tokiu skupaj s hčerjo Michiko in drugim sinom Kazuom. Starejši sin Koichi je srečno poročen in živi v novi stanovanjski soseski. Shuhei se po ženini smrti nikdar ni počutil tako mirnega in zadovoljnega kot sedaj, še zlasti zaradi dveh prijateljev iz mladih let, s katerima preživlja večere ob kozarčku ali dveh. Ena njihovih pivskih tem je seveda tudi Michikina poroka – prijatelja mu svetujeta naj o tem resno razmisli, vendar Shuheija poroka ne zanima pretirano. Ko na primeru prijatelja iz šolskih let, vdovca, katerega hči je zaradi njega ostala doma, sprevidi, da Michiko čaka ista usoda, spremeni mnenje. Hčeri predlaga poroko in dekle se res ogreje za nekega mladeniča, a se izkaže, da je že vezan ...

**Jesensko popoldne** je Ozujevo zadnje in najbolj preprosto delo. Pripoved nam priključuje v spomin **Pozno pomlad** in **Pozno jesen**; barvni toni so pridušeni, zorni kot nespremenljiv. Nič (tako po skromni pripovedi, kot konturah filmskega prostora ali kontemplativnemu sosledju pripetljajev) ne izstopa, štrli iz telesa ali na njem umanjka. Vsega je ravno prav, hkrati pa film preveva intenziven občutek zaključka in otožnosti, ki presega konkretno nostalgijo. Zopet je pozna jesen, a tokrat tako pozna, da bo morda že naslednji dan nastopila zima. Ozujev pogled je modrejši kot kdajkoli prej, prav do konca pa ga spremljata skromna resignacija in neuklonljiva lucidnost.



# yasujiro OZU portret

Yasujiro Ozu se leta 1903 rodi v tokijski četrti Fukugawa kot drugi otrok trgovca z gnojili iz Matsuzake. Ko dopolni deset let, ga oče skupaj s štirimi brati in materjo preseli v svoj rodni kraj, ker meni, da bodo tam deležni boljše izobrazbe. Ozu, osvobojen stroge očetovske avtoritete, postane razvjen in neurejen učenec, zares pa podivja kasneje, v srednji šoli. Znane so anekdote o njegovi zgodaj privzeti navadi pijančevanja in razkazovanja bromidnih fotografij igralka dvomljivega slovesa. Najhujše pa je ljubezensko pismo, ki ga napiše fantu iz nižjega razreda. Zaradi tega Ozuju odrečejo namestitev v šoli in mladi Yasujiro vsak dan prihaja v šolo od doma, opremljen s knjižico, ki naj bi vsakič potrdila njegovo gibanje med šolo in domom. Seveda materi kaj hitro ukrade žig in prevzame nadzor nad svojim potepanjem. Ta ga od začetka največkrat vodi naravnost v temo najbližje kinodvorane, kjer prebija čedalje več časa, sicer namenjenega učenju. Obsesija s filmom in popolno pomanjkanje občutka krivde ga vodita celo tako daleč, da odrasli Ozu kasneje prostodušno in ponosno prizna, da je sprejemni izpit za višjo upravno šolo v Kobeju prevedril v kinu s filmom **Ujetnik dvorca Zenda** Rexa Ingrama (o rahlem obžalovanju svoje mladostne lahkomiselnosti pa priča podatek, da je kasneje plačal študij svojemu mlajšemu bratu Shinzu).

Kogo Noda, Ozujev scenarist in prijatelj se spominja, kako mu je Ozu pripovedoval o svoji navdušenosti nad filmom, še zlasti o nekem zgodnjem japonskem zgodovinskem spektaklu, ki ga je zelo mlad videl v zanemarjenem kinu Atagoza v Matsuzakeju in ga prepričal o njegovi življenjski vokaciji. Kasneje se Ozu navdušuje nad Lilian Gish, Pearl White, Williamom S. Hartom in še kasneje Kingom Vidorjem.

Po splošnem študijskem neuspehu Ozuju kljub skromnim kvalifikacijam uspe dobiti mesto učitelja v majhni gorski vasici severno od Matsuzake. O dnevih, ki jih je tam prebil, se razen tega, da je nenehno popival, ve zelo malo. Ko ga obiščejo prijatelji, se z neutrudnim pijančevanjem tako zadolžijo, da mora Ozu za poravnavo dolga prositi očeta. Po tej neslavni epizodi se Ozu vrne k družini v Tokio.

Stric, ki ve za mladeničevo navdušenje nad filmom, ga predstavi Teihiru Tsutsumi, takratnemu direktorju družbe Shochiku. Kljub očetovemu nasprotovanju se Ozu kmalu zatem zaposli v družbi kot asistent snemalca, kar leta 1923, ko filmsko podjetje še velja za nespodoben posel, mladih navdušencev pa ni na pretek, nikakor ni izjemno. Sprva prenaša težko kamero sem ter tja po studiu in različnih lokacijah. Hiroshi Sakai, ki mu Ozu asistira, se spominja, kako je Ozu poleti v samih kratkih hlačah prenašal Berhauer kamero, med odmori pa režiserja Kiyokoja Ushiharo nadlegoval z vprašanji o filmu (nekoč je vprašal, kakšen bi moral biti film prihajajoče generacije, pa režiser ni vedel odgovora).

Ozu se v teh ranih dneh počuti dobro. Nekoč je izjavil, da je srečen, ker je močan, nošenje kamere pa mu sproti pobira vso moč (tovrstni paradoksalni miselni preskoki so značilni za večino sicer redkih Ozujevih zabeleženih izjav). Vsekakor je srečen tudi zato, ker ve, da bi lahko napredoval do režiserja, pa tega ne želi, ker je povsem zadovoljen v pivski družbi kolegov filmskih manualcev. Prijatelji ga nagovorijo, naj se preizkusi kot pomočnik Tadamota Okube, ki takrat sicer slovi kot režiser "nesmiselnih komedij" (nansensu) in ne bi mogel biti bolj oddaljen od kasnejšega Ozujevega filmskega univerzuma. Po manj kot letu dni Ozu v ekranizacijo predloži prvi scenarij. Še malo kasneje pa s filmom **Zange no yaiba** debitira v svetu gibljive podobe. Filma, sicer skromne kostumske drame, ki temelji na filmu Georgeja Fitzmaurica, pa se Ozu zaradi povprečnosti in brezosebnosti kasneje ne spominja preveč rad. Kljub temu se Ozu še naslednjih nekaj let uri v večini nesmiselnih komedij, snema filme v osupljivem tempu, včasih celo v nekaj dneh. Večina teh filmov ni ohranjenih, zatorej le težko sklepamo, kako razvidni so bili nastavki Ozujeve avtorske vizije v teh zgodnjih dneh. Morda je bolj pomembno to, da takrat okoli sebe zbere ekipo, ki ga še dolgo spremlja in mnogo pripomore k rafiniranju njegove kinematografske vizije: scenaristi Kogo Noda, Akira Fushimi in Tadao Ikeda, snemalec Hideo Shigehara in njegov asistent Yuharu Atsuta, ki ostane z Ozujem do konca, ter igralci Chishu Ryu, Takeshi Sakamoto in Choko Lida. Ozu že takrat veliko razmišlja o filmski govorici, predvsem v smeri krčenja izraznih sredstev – preliv v celi karieri uporabi le enkrat, pozneje pa zavrne tudi zatemnitve in sekundarne tipe rezov, ki jih ne razume kot atrib-

ute filmske govornice, temveč kot attribute kamere in kot take za njegovo delo odvečne. Hkrati se navadi razvijati zgodbe ob večerji s koscenaristom Fushimo in odkrije, da ne potrebuje razdelanega plana snemanja, saj zna predvideti kontinuiteto že med samim snemanjem. Vse te sposobnosti niso le posledica frenetičnega tempa dela v teh zgodnjih letih, temveč tudi ključna lastnost njegovega kasnejšega pristopa k filmu.

V zgodnjih tridesetih letih se Ozu posveti shomin-geki žanru, ki realistično orisuje življenje nižjega srednjega sloja. Hkrati pa za razliko od, denimo Mizoguchija, ki v shomin-geki uvede levičarske tendence, Ozu vztraja pri vsakdanjih ljudeh, ki sicer sprevidijo krivičnost svojega položaja v sistemu, a v njem resignirano vztrajajo. Med prvimi uspehi velja omeniti **Rojen sem, toda ...**, ki je njegov prvi veliki kritiški in blagajniški uspeh, njegova filmska govornica pa se še naprej izčiščuje v drugih zgodnjih mojstrovinah: **Trenutna muha, Zgodba o plavajočih travah, Edinec** ... In tako vse do leta 1937, ko ga z izbruhom japonsko-kitajske vojne vpokličejo in pošljejo na kitajsko fronto. Glede na njegov izpričani odpor do avtoritete in barbarstva se v vojnem podjetju ne počuti najbolje. Vrne se leta 1941 in celo med vojno nadaljuje z delom – **Chichi ariki** (1942). Uspešno se izogne diktatu totalitarne propagandne mašine ter ohrani konsistentnost svojega univerzuma, tudi ko govori o vojni ali domovinskih temah. Znova se vrne na bojišče; tokrat ga napatijo v Burmo snemat propagandne filme. Znajde pa se v Singapurju, kjer stori vse, da bi naredil čim manj za japonsko vojno podjetje. Čas zopet preživlja z gledanjem zaplenjenih ameriških in angleških filmov. Kasneje se pohvali, da jih je takrat videl čez sto, med njimi Forda, Vidorja, Hitchcocka, Wylerja in Wellesovega **Državljana Kanea**, ki ga popolnoma impresionira in vselej ostane njegov najljubši film, četudi bi si le težko zamislili filmsko delo, ki je njegovemu bolj antitetično. Po vrnitvi na Japonsko z žarom nadaljuje svoje delo. Če je pri mnogih režiserjih po vojni moč opaziti razliko v tematikah ali kar politični usmeritvi, ki po novem implicitno propagira ameriško rešitev "japonskega problema", Ozujev pristop in predmet ostajata skorajda nespremenjena, govornica pa kvečjemu izostrena. Prične se zgo-do-vi-na velike Ozujeve kinematografije, ki je od **Zgodnjega poletja** (1951) dalje prepoznavna, celovita in suverena avtorska poetika z malenkostnimi kompromisi in odstopanji. Tudi Ozu ostaja značajske bolj ali manj enak, četudi bo obseg razcepa med notranjim svetom in javno površino velikega režiserja, kot mnogokrat zavselej ostal skrivnost. Ozu se nikoli ne poroči, v stiku z nasprotnim spolom pa ga navadno popade neznosna zadrega. Celo življenje preživi z materjo, vse do leta 1963, ko na večer svojega šestdesetega rojstnega dne podleže raku, le nekaj mesecev po materini smrti.

In zdi se, da so Ozujeve filmske matere gotovo manj razumevajoče in tople osebe, kot je bila njegova. In nasprotno: očitno je, da so bili bolj razumevajoči in dostopni kot njegov prav vsi filmski očetje, ki jih je upodobil Chishu Ryu ... Ozujev pristop k filmu je bil tudi zaradi tega vselej pristop k fiktivnemu materialu, ki ga je z ostrim darom opazovanja usode in zgodovine sočloveka znal tako dobro sublimirati v presežek filmskega realizma, manj pa, denimo, direktna posledica njegove življenjske izkušnje. In kot tak nosi v sebi še en zanimiv razcep: na eni strani intimistična, celo resignirana vizija človekovega bivanja, na drugi pa filmski dosežek, ki pridobi vrednost privilegirane nacionalne (samo)predstave in nenazadnje še univerzalno humanistično vrednost

**Nil Baskar** za vse nas.

## filmografija

- 1929 **Zange no yaiba**  
**Wakodo no yume**  
**Nyobo funshitsu**  
**Nikutaibi**  
**Kabocha**  
**Hikkoshi fufu**  
**Wasei kenka tomodachi**  
**Wakaki hi**  
**Tokkan kozo**  
**Takara no yana**  
**Kaishain seikatsu**  
**Diplomiral sem, toda...** (*Daigaku wa deta keredo*)
- 1930 **Erogami no onryo**  
**Ashi ni sawatta koun**  
**Ojosan**  
**Sono yo no tsuma**  
**Padel sem, toda...** (*Rakudai wa shita keredo*)  
**Kekkongaku nyumon**  
**Hogoraka ni ayume**
- 1931 **Shukujo to hije**  
**Bijin Aishu**  
**Tokyo no gassho**
- 1932 **Haru wa gofujin kara**  
**Mata au hi made**  
**Seishun no yume imaizuko**  
**Rojen sem, toda** (*Umarete wa mita keredo*) (s)\*
- 1933 **Trenutna muha** (*Dekigokoro*)  
**Hijosen no onna**  
**Tokyo no onna**
- 1934 **Haha o kowazuya**  
**Zgodba o plavajočih travah** (*Ukigusa monogatari*) (s)\*
- 1935 **Hakoiri musume**  
**Tokyo no yado**  
**Tokyo yoitoko**
- 1936 **Daigaku Yoitoko** (s)\*  
**Edinec** (*Hitori musuko*) (s)\*
- 1937 **Shukujo wa nani o wasureta ka** (s)\*
- 1941 **Todake no Kyodai** (s)
- 1942 **Chichi ariki** (s)
- 1947 **Zapis o gospodu iz cenenega najemniškega stanovanja** (*Nagaya shinshiroku*) (s)
- 1948 **Kaze no naka no mendori** (s)
- 1949 **Pozna pomlad** (*Banshun*) (s)
- 1950 **Munekata shimai** (s)
- 1951 **Zgodnje poletje** (*Bakushu*) (s)
- 1952 **Ochazuke no aji** (s)
- 1953 **Potovanje v Tokijo** (*Tokyo monogatari*) (s)
- 1956 **Zgodnja pomlad** (*Soshun*) (s)
- 1957 **Tokyo boshoku** (s)
- 1958 **Roža enakonočja** (*Higanbana*) (s)
- 1959 **Ohayo** (s)

- 1959 **Ukigusa** (s)  
1960 **Pozna jesen** (*Akibiyori*) (s)  
1961 **Zgodnja jesen** (*Kohayagawa-ke no aki*) (*Early Autumn*)  
1962 **Jesensko popoldne** (*Sanma no aji*) (s)

### legenda

(s) pri filmu sodeloval tudi kot scenarist ali koscenarist

\* podpisan kot James Maki

## izbrana bibliografija

- Anderson, Joseph and Richie, Donald: *The Japanese Film: Art and Industry*. New York: Groove Press, 1960  
Barthes, Roland: *L'Empire des Signes*. Geneva: Editions Skirta, 1970  
Bordwell, David: *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press, 1988  
Burch, Noël: *Theory of Film Practice*. New York and Washington: Praeger, 1973  
Burch, Noël: *To The Distant Observer: Form And Meaning in the Japanese Cinema*. Berkeley: University of California Press, 1979  
Davis, William Darrell: *Picturing Japaneseness: Monumental Style, National Identity, Japanese Film*. New York and London: Columbia University Press, 1995  
Desser, David: *Ozu's Tokyo Story*. New York : Cambridge University Press, 1997  
Richie, Donald: *Ozu: His Life and Films*. Berkeley: University of California Press, 1977  
Richie, Donald: *Japanese Cinema : An Introduction*. New York: Oxford University Press, 1990  
Sato, Tadao: *Currents in Japanese Cinema*. Tokyo: Kodansha International, 1997  
Tessier, Max: *Yasujiro Ozu (Anthologie du cinéma)*. Paris: Avant Scène du Cinéma, 1971  
Schrader, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. New York: Da Capo Press, 1988



**Kinotečni katalog, leto VI, številka 2**  
**Yasujiro Ozu**

**izdajatelj** Slovenska kinoteka

Miklošičeva 38, Ljubljana

telefon 01 439.65.45

fax 01 439.65.40

**zanj** Silvan Furlan

**urednik Kinotečnih katalogov** Jurij Meden

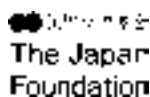
**besedila** Nil Baskar, Simon Popek, Denis Valič

**lekture** Amelia Kraigher

**oblikovanje** Metka Dariš, Tomaž Perme

**tisk** Matformat

V Ljubljani, 26. september 2000



*Japan Days in Slovenia*  
*Japonski dnevi v Sloveniji*

**Retrospektivo smo pripravil v sodelovanju z Japan Foundation v Tokiu in Japonskim veleposlaništvom na Dunaju.**



Po mnenju Ministrstva za kulturo št. 415 - 573/96 - mb/sp z dne 19. 6. 1996 štejejo kinotečni katalogi med proizvode, za katere se na osnovi 13. točke tarifne št. 3 Tarife davka od prometa proizvodov in storitev plačuje 5% davek od prometa proizvodov.

ISSN 1408-5224