



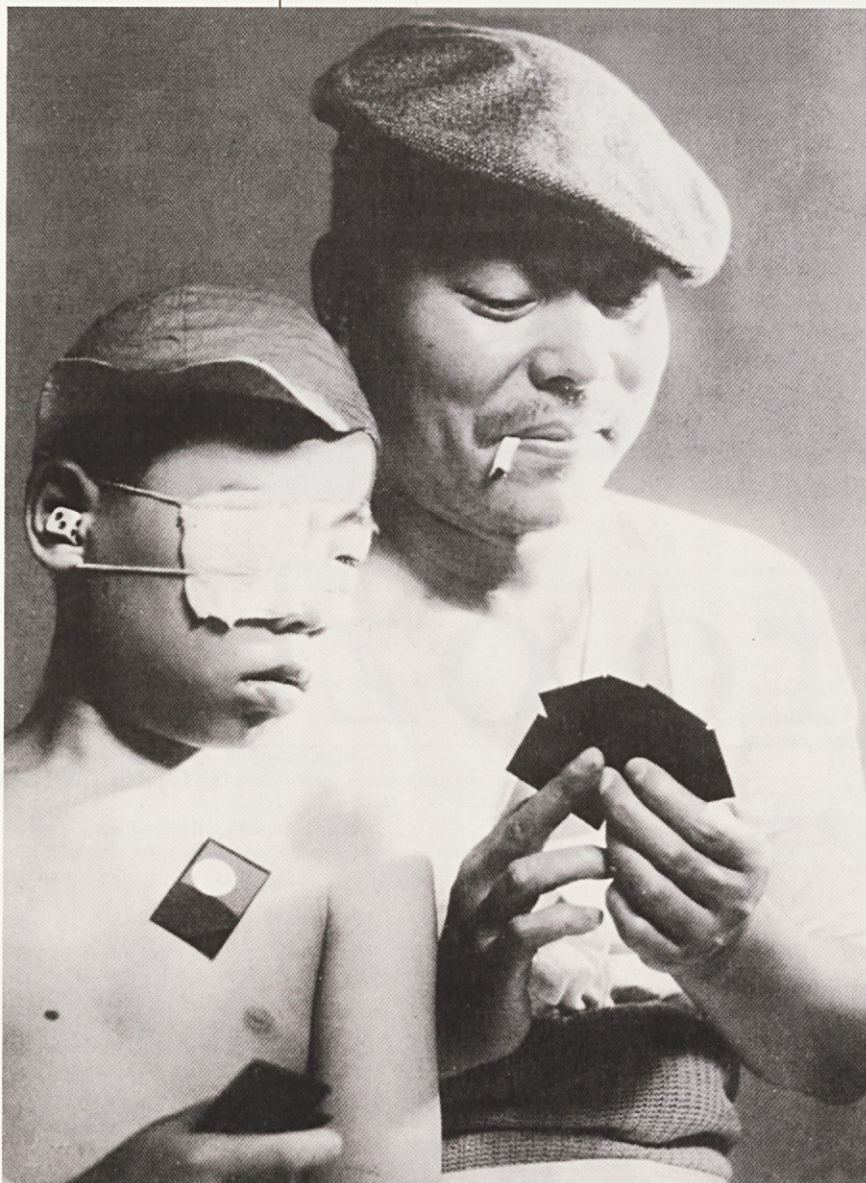
# yasujiro ozu

stojan pelko

Cvetlica enakonočja iz leta 1958. Oče Wataru Hirayama ne dovoli poroke hčerki Setsuko, vse dokler mu njena prijateljica ne "predoči" položaja, *kot da bi šlo za nekoga drugega*. Še predno sploh uspe reči "ja", novica o njegovi – z uprizoritvijo izsiljeni – privolitvi po telefonu že dospe do nesojene neveste Setsuko in njene mame, Watarujeve soproge, Kiyoko. Kiyoko je prvič v celem filmu sproščena, njen obraz in celo telo se narahlo pozibavata v ritmu melodije, ki prihaja z radija, desno zadaj. To je podoba sreče.

Z leve strani vstopi v kader Wataru, vznejevoljen, ker je "padel na finto". Njegova prva gesta je, da ugasne radio, kar dobesedno zamrzne Kiyoko nazaj v omrtvičeno-zamolkli položaj, kakršnega smo pri njej sicer navajeni v filmu. Wataru se na njeno veselje nad "odločitvijo" odziva z izmikanjem ("Kakšna odločitev? S kom? Kako veš?"), zahteva pidžamo in izgine spredaj desno. Čez hip se vrne in v kontraplanu Kiyoko ukaže, naj ugasne radio, kar natanko sovpadе z iztekom pesmi – zaradi česar ne vemo, ali je radio utihnil samo za hip, do naslednje pesmi, ali ga je Kiyoko res ugasnila. V totalu iza njegovega hrbta vidimo tako Kiyoko kot radio in njena roka se ves čas trajanja tega kadra ne dotakne radija. Rez, Wataru izgine, Kiyoko se vrne v svoj izhodiščni sedeči položaj na levi strani kadra. Ko se zdaj razleže glasba, nimamo absolutno nobenega orientirja, po katerem bi lahko sodili, ali gre za "notranjo", realno, aktualno,

Trmoglavo srce



objektivno glasbo iz radija ali za "zunanjo", imaginarno, komentatorsko, subjektivno filmsko glasbo (Michel Chion bi dejal, da gre za nedoločljivost razlike med "glasbo z ekrana" in "glasbo iz jame"). Ali gre torej za to, da je glasba vzrok njenega razpoloženja, ali pa je, nasprotno, prav glasba posledica, ki naj ilustrira njeno notranjo razpoloženje? Šele, ko se z rezom njena podoba umakne idilični podobi družbe pri igranju golfa, se nam za nazaj razkrije, da je bila glasba filmska, torej "iz jame" – saj odmeva tudi v tem, očitno drugem "polju". Toda – ali lahko res z vso gotovostjo trdimo, da se ni morda njeno najbolj notranje občutje dobesedno razlilo čez rob kadra, ali ni morda najbolj osebna nota zasedla celo polje, ali se ni subjektivno nerazločljivo zvezalo z objektivnim, interier z eksterierjem, obraz s pejsažem?

Namenoma sem za vstop v Ozujev opus izbral na videz obroben, skoraj minoren detalj, da bi že takoj na začetku namignil, da me bo v raziskovanju njegovih filmov vodila misel, ki jo je Noël Burch zapisal v svojem programskem spisu *Filmska praksa* iz leta 1969: "film je najprej narejen iz podob in zvokov; ideje (morda) pridejo pozneje."

Pri slovarki definiciji Ozujevega dela dejansko obstaja nevarnost, da v navdušenju nad tako slavilnimi definicijami, kot so "iznajditelj zunanosti polja" (Noël Burch), "najbolj absolutna pisava vsakdana, kar jih je bilo na filmu" (Jean Narboni), "pionir podobe-časa" (Gilles Deleuze) in "pogled, ki je znal svet še narediti prosojen" (Wim Wenders), Ozuja vmetimo na obnebje čistih sublimnih idej in kar pozabimo na vse tiste subtilne podobe in diskretne zvoke, ki so s kombinacijo svoje prisotnosti in odsotnosti šele omogočili avtorsko artikulacijo in gledalčevo recepcijo vseh teh idej. Četudi bodo glavne postaje pričujočega besedila vodile prav prek tistega, kar so omenjeni avtorji našli v Ozujevih filmih, iz druge roke torej, se nameravam vmes, mimogrede, za rdečo nit in leitmotiv, vračati prav k takim drobnim epizodam, kakršna je zgoraj opisana neujemljivost meje med znotraj in zunaj v *Cvetlici enakonočja* – saj je prav v njih skrita resnična Ozujeva veličina. Kako torej izrabiti ekselentno filmska sredstva, a jih reducirati na skrajni minimum; kako sploščiti globino in dati slišati tišino; kako gledalca pripraviti do solz, a mu obenem dobesedno spodmakniti stol spod riti – to so vprašanja, na katera v prvi vrsti odgovarjajo Ozujeve podobe in zvoki. Ideje (morda) pridejo pozneje.

#### Donald Richie: Ozujevo življenje

Podrobne podatke o Ozujevem življenju in metodah dela dolgujemo biografiji Donalda Richieja (angleški izvirnik iz leta 1974, francoski prevod iz leta 1980), ki je med drugim tudi avtor izčrpnе monografije o Kurosawi. Richie je s podrobnim brskanjem po arhivih tokijskih studijev in izčrpnim povzemanjem relevantnih Ozujevih izjav iz japonskih medijev dejansko poskrbel za svojevrstno približanje Ozuja evropskim in ameriškim raziskovalcem – in morda lahko prav tej uporabni "bazičnosti" Richiejeve monografije pripišemo dejstvo, da so se posamezni interpreti Ozujevega opusa lahko podali daleč v teoretske spekulacije (Schrader, Burch, Deleuze) in melanholična avtorska spogledovanja (Wenders). Kaj nam torej o svojem junaku zanimivega pove Richie?

Yasujiro Ozu se je rodil 12. decembra 1903 v Tokiju. Prvih deset let je preživel v stari tokijski četrti Fukugawa, nato pa se je mama s tremi sinovi preselila v Matsuzako blizu Nagoye. Naslednjih deset let je Yasujiro živel praktično brez očeta, saj je trgovec ostal v Tokiju in le redko obiskoval družino. Po osnovni šoli se je leta 1916 vpisal na srednjo šolo *Uji-Yamada*, kjer pa se ni nikoli posebej odlikoval, tako da je srednja šola ostala tudi najvišja stopnja njegove izobrazbe. Njegov starejši brat Shinichi se je vpisal na eno najbolj prestižnih šol tistega področja, Višjo komercialno šolo v Kobeju, za Yasujira pa legenda pravi, da se je namesto na sprejemne podal v kino, kjer je bil na sporedu *Ujetnik dvorca Zenda*. Za kinematografske pustolovščine je imel relativno več časa od drugih sošolcev – saj so ga (zaradi ljubezenskega pisma mlajšemu učencu in popivanja) izključili iz internata, tako da je živel doma. Imel je beležko, ki so jo izmenično podpisovali njegova mama (od odhodu v šolo) in njegovi učitelji (ob prihodu v šolo in odhodu domov) – a je s pomočjo ponarejenega maminega podpisa imel časa na pretek. V tistem času je Ozu že pisaril lokalnim *benshijem* in se iz njihovih programov na pamet učil zgodbe, imena igralcev in ekipe. Po končani srednji šoli je po nekaj neuspelih sprejemnih izpitih pristal kot podeželski učitelj v gorski vasi blizu Matsuzake. Zdržal je natanko eno leto, za njim pa so ostali taki računi za pijačo, da je moral oče poslati družinske prihranke! Po desetih letih odsotnosti se je dvajsetletni Yasujiro vrnil v Tokio, kjer ga je stric spoznal s tedanjim direktorjem filmske družbe *Shochiku*. Ozu je postal asistent kamere v tokijskih studijih Kamata – in se tako leta 1923 kot čisti "fizikalec" prvič zares aktivno približal filmu. "*Kot asistent sem si lahko privoščil, da sem pil, kolikor sem hotel, in na veliko klepetal. če bi bil režiser, bi moral prebedeti mnoge noči in delati,*" se je Ozu spominjal tega obdobja v intervjuju za *Kinema Jumbo* junija 1958. Naslednje leto je bila ta idila za nekaj časa prekinjena, saj se je Ozu – v izogib aktivni vojaščini – vpisal med rezerviste, a so ga konec leta 1924 vseeno vpoklicali. Večino tega leta je preživel v bolnišnici. Uradna diagnoza je bila tuberkuloza, on pa je simptome povzel takole: toplomer v vroči vodi, čim pogostejši kašelj in žalosten izraz na obrazu! Nič čudnega, če je po dvanajstih mesecih bolniške postelje zlahka spet takoj poprijel za kamero. Med nešteti debatami, ki jih je imel z režiserjem Kiyohikom Ushiharo, mu je ta nekoč svetoval, da bi bilo bolje, če asistentstvo kamere zamenja z asistentstvom režije. Ozu je poslušal nasvet – in leta 1926 dejansko postal asistent Tadamoto Okube, ki je slovel kot eden najbolj vulgarnih režiserjev tistega časa, ki ni hotel niti slišati o umetnosti, specializiral pa se je za serije filmskih gagov, ki jim Japonci pravijo "*nonsense-mono*". Zgodovinarji so si edini v tem, da se je Ozu od "mojstra" lahko učil le *per negationem*, na napakah, da pa mu vendarle, po drugi strani, dolguje dvoje: pogosta odsotnost Okube mu je omogočila, da se je že kot asistent preskušal v samostojni režiji, prav pri njem pa je prvič izostril svoj čut za trivialno, banalno, pogosto celo vulgarno. Nekje v tem času se je Ozu tudi preselil od doma in skupaj s štirimi filmskimi kompanjoni najel hišo blizu studijev Kamata: od teh štirih je Hamamura pozneje postal njegov montažer, Shimizu pa znan režiser. Pogost gost v hiši je bil tudi

Ozujev dober prijatelj, režiser Miki Naruse. Tudi zgodba o prehodu iz asistenta v režiserja je na robu legende: Ozu bi naj nekoč v studijski menzi znorel, ker so Ushiharo postregli pred njim, čez vrsto, natakarja, ki mu je šel pojasnjevati, da je Ushihara pač režiser, on pa le asistent, pa je Ozu klofnil – zaradi česar ga je na zagovor poklical sam direktor družbe *Shochiku*, Shiro Kido. Ne samo, da je sprejel njegovo opravičilo, temveč je od njega zahteval še scenarij – kar je po besedah Donalda Richieja zadosten indic, da so že tedaj resno računali nanj. Ozu se je kmalu vrnil s predlogom za film *Meč pokore*, za katerega si je idejo sposodil pri ameriškem filmu *Kick-In* Georgea Fitzmauricea iz leta 1916. Predlog je bil sprejet, Ozu pa je že pri svojem režijskem prvencu sodeloval s scenaristom Kogom Nodo, s katerim sta pozneje ustvarila največje mojstrovine. Vsega nekaj prizorov pred koncem snemanja te kostumske drame so Ozuja spet poklicali v vojsko, tako da je film dokončal Torajiro Saito. Film je bil dobro sprejet, kar je Ozuju bistveno olajšalo naslednji korak: ko so zgodovinsko, *jidai-geki* sekcijo družbe *Shochiku* selili v Kyoto, je Ozu raje ostal v Tokiju in predsedal na sodobne, *gendai-geki* filme. V prihodnjih treh letih je posnel skupaj osemnajst (18!) filmov: pet leta 1928, šest leta 1929 in sedem leta 1930!

V pičlih treh letih si je nekdanji asistent kamere pri *nonsense-mono* filmih uspel tako izpiliti slog, da je postal prepoznaven, gledan, cenjen in nagrajevan. Ključne formalne elemente njegovega opusa bom podrobneje zasledoval v nadaljevanju, zato naj na tem mestu le povzamem nekatere predvojne mejnike, kakor jih v monografiji naniza Richie:

**Diplomiral sem, toda...** (1929) Ozuja seli iz čustvenosti komedije nravi v analitiko družbene komedije in iz nonsense zabavljaštva spreminja v angažiranega režiserja.

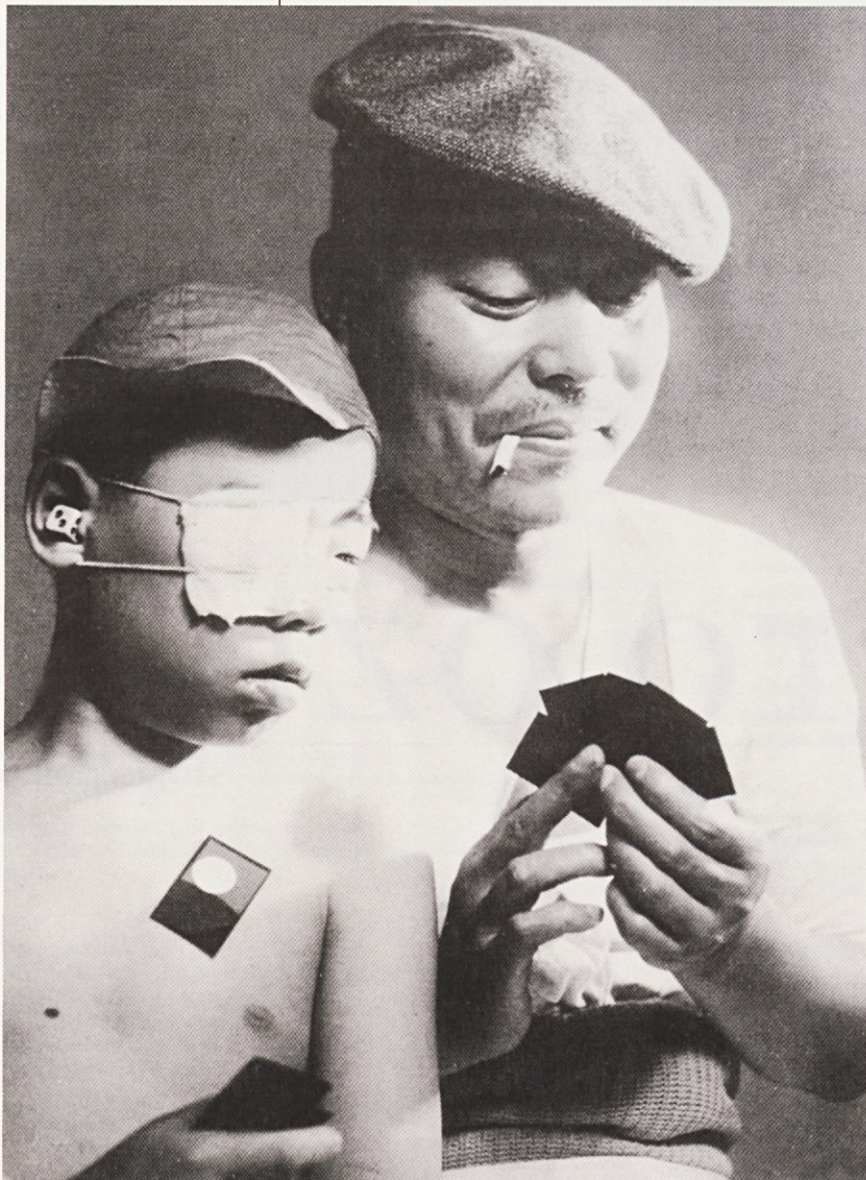
**Življenje pisarniškega uslužbenca** (1929) v Ozujevem opusu inavgurira žanr *shomin-geki*, kar bi še najlaže prevedli kot malomeščansko družinsko dramo, posvečeno življenju molčeče večine srednjega razreda. **Pošten fantič** (1929) že povzema vse doslej povedano v enovito strukturo, ki jo Richie oštevilči od ena od šest: 1. fokus na like 2. družinska drama 3. kritika družbe 4. *shomin* 5. otrok kot nosilec dogajanja 6. redukcija filmskih sredstev na skrajno enostaven stil.

**Edinec** (1936) je Ozujev prvi zvočni film. Izpiljena vizualna redukcija sesooči z novim elementom, zvokom – in prične se velika avantura *opznavkov* in *zvokznakov*, z njimi pa pridejo tudi prve velike ideje.

Med drugo svetovno vojno so Ozuja znova vpoklicali. Svoje obveznosti v cesarski armadi je sicer že opravil, a je tokrat vlada vse filmarje poslala snemat propagandne filme. Prvotno bi moral Ozu odpotovati v Birmanijo, a ker se leta 1943 Japoncem tam ni prav dobro pisalo, so ga poslali v Singapur. Izrabljal je vse možne izgovore, da ni snemal zahtevanih nacionalističnih filmov – in ponovno prebil ogromno časa v kinu! Njegovi tedanji "saborci" navajajo filme, kot so *Sadovi jeze*, *Poštna kočija*, *Rebecca*, *V vrtincu...*, Ozuja pa je daleč najbolj fasciniral **Državljan Kane**, ki je ostal njegov najbolj priljubljeni film. Štirideset let pozneje se bo v veliki Deleuzovi taksonomiji filmskih podob prav skupaj z Orsonom Wellesom Yasujiro Ozu znašel na častnem mestu pionirja podobe-časa.

Cvetlica enakonočja iz leta 1958. Oče Wataru Hirayama ne dovoli poroke hčerki Setsuko, vse dokler mu njena prijateljica ne "predoči" položaja, *kot da bi šlo za nekoga drugega*. Še predno sploh uspe reči "ja", novica o njegovi – z uprizoritvijo izsiljeni – privolitvi po telefonu že dospe do nesojene neveste Setsuko in njene mame, Watarujeve soproge, Kiyoko. Kiyoko je prvič v celem filmu sproščena, njen obraz in celo telo se narahlo pozibavata v ritmu melodije, ki prihaja z radija, desno zadaj. To je podoba sreče. Z leve strani vstopi v kader Wataru, vznejevoljen, ker je "padel na finto". Njegova prva gesta je, da ugasne radio, kar dobesedno zamrzne Kiyoko nazaj v omrtvičeno-zamolkli položaj, kakršnega smo pri njej sicer navajeni v filmu. Wataru se na njeno veselje nad "odločitvijo" odziva z izmikanjem ("Kakšna odločitev? S kom? Kako veš?"), zahteva pidžamo in izgine spredaj desno. Čez hip se vrne in v kontraplanu Kiyoko ukaže, naj ugasne radio, kar natanko sovpade z iztekom pesmi – zaradi česar ne vemo, ali je radio utihnil samo za hip, do naslednje pesmi, ali ga je Kiyoko res ugasnila. V totalu iza njegovega hrbta vidimo tako Kiyoko kot radio in njena roka se ves čas trajanja tega kadra ne dotakne radija. Rez, Wataru izgine, Kiyoko se vrne v svoj izhodiščni sedeči položaj na levi strani kadra. Ko se zdaj razleže glasba, nimamo absolutno nobenega orientirja, po katerem bi lahko sodili, ali gre za "notranjo", realno, aktualno,

Trmoglavo srce



objektivno glasbo iz radija ali za "zunanjo", imaginarno, komentatorsko, subjektivno filmsko glasbo (Michel Chion bi dejal, da gre za nedoločljivost razlike med "glasbo z ekrana" in "glasbo iz jame"). Ali gre torej za to, da je glasba vzrok njenega razpoloženja, ali pa je, nasprotno, prav glasba posledica, ki naj ilustrira njeno notranjo razpoloženje? Šele, ko se z rezom njena podoba umakne idilični podobi družbe pri igranju golfa, se nam za nazaj razkrije, da je bila glasba filmska, torej "iz jame" – saj odmeva tudi v tem, očitno drugem "polju". Toda – ali lahko res z vso gotovostjo trdimo, da se ni morda njeno najbolj notranje občutje dobesedno razlilo čez rob kadra, ali ni morda najbolj osebna nota zasedla celo polje, ali se ni subjektivno nerazločljivo zvezalo z objektivnim, interier z eksterierjem, obraz s pejsažem?

Namenoma sem za vstop v Ozujev opus izbral na videz obroben, skoraj minoren detajl, da bi že takoj na začetku namignil, da me bo v raziskovanju njegovih filmov vodila misel, ki jo je Noël Burch zapisal v svojem programskem spisu *Filmska praksa* iz leta 1969: "film je najprej narejen iz podob in zvokov; ideje (morda) pridejo pozneje." Pri slovarski definiciji Ozujevega dela dejansko obstaja nevarnost, da v navdušenju nad tako slavilnimi definicijami, kot so "iznajditelj zunanosti polja" (Noël Burch), "najbolj absolutna pisava vsakdana, kar jih je bilo na filmu" (Jean Narboni), "pionir podobe-časa" (Gilles Deleuze) in "pogled, ki je znal svet še narediti prosojen" (Wim Wenders), Ozuja vmestimo na obnebe čistih sublimnih idej in kar pozabimo na vse tiste subtilne podobe in diskretne zvoke, ki so s kombinacijo svoje prisotnosti in odsotnosti šele omogočili avtorsko artikulacijo in gledalčevo recepcijo vseh teh idej. Četudi bodo glavne postaje pričujočega besedila vodile prav prek tistega, kar so omenjeni avtorji našli v Ozujevih filmih, iz druge roke torej, se nameravam vmes, mimogrede, za rdečo nit in leitmotiv, vračati prav k takim drobnim epizodam, kakršna je zgoraj opisana neujemljivost meje med znotraj in zunaj v *Cvetlici enakonočja* – saj je prav v njih skrita resnična Ozujeva veličina. Kako torej izrabiti ekselentno filmska sredstva, a jih reducirati na skrajni minimum; kako sploščiti globino in dati slišati tišino; kako gledalca pripraviti do solz, a mu obenem dobesedno spodmakniti stol spod riti – to so vprašanja, na katera v prvi vrsti odgovarjajo Ozujeve podobe in zvoki. Ideje (morda) pridejo pozneje.

#### Donald Richie: Ozujevo življenje

Podrobne podatke o Ozujevem življenju in metodah dela dolgujemo biografiji Donalda Richieja (angleški izvirnik iz leta 1974, francoski prevod iz leta 1980), ki je med drugim tudi avtor izčrpne monografije o Kurosawi. Richie je s podrobnim brskanjem po arhivih tokijskih studijev in izčrpnim povzemanjem relevantnih Ozujevih izjav iz japonskih medijev dejansko poskrbel za svojevrstno približanje Ozuja evropskim in ameriškim raziskovalcem – in morda lahko prav tej uporabni "bazičnosti" Richiejeve monografije pripišemo dejstvo, da so se posamezni interpreti Ozujevega opusa lahko podali daleč v teoretske spekulacije (Schrader, Burch, Deleuze) in melanholična avtorska spogledovanja (Wenders). Kaj nam torej o svojem junaku zanimivega pove Richie?

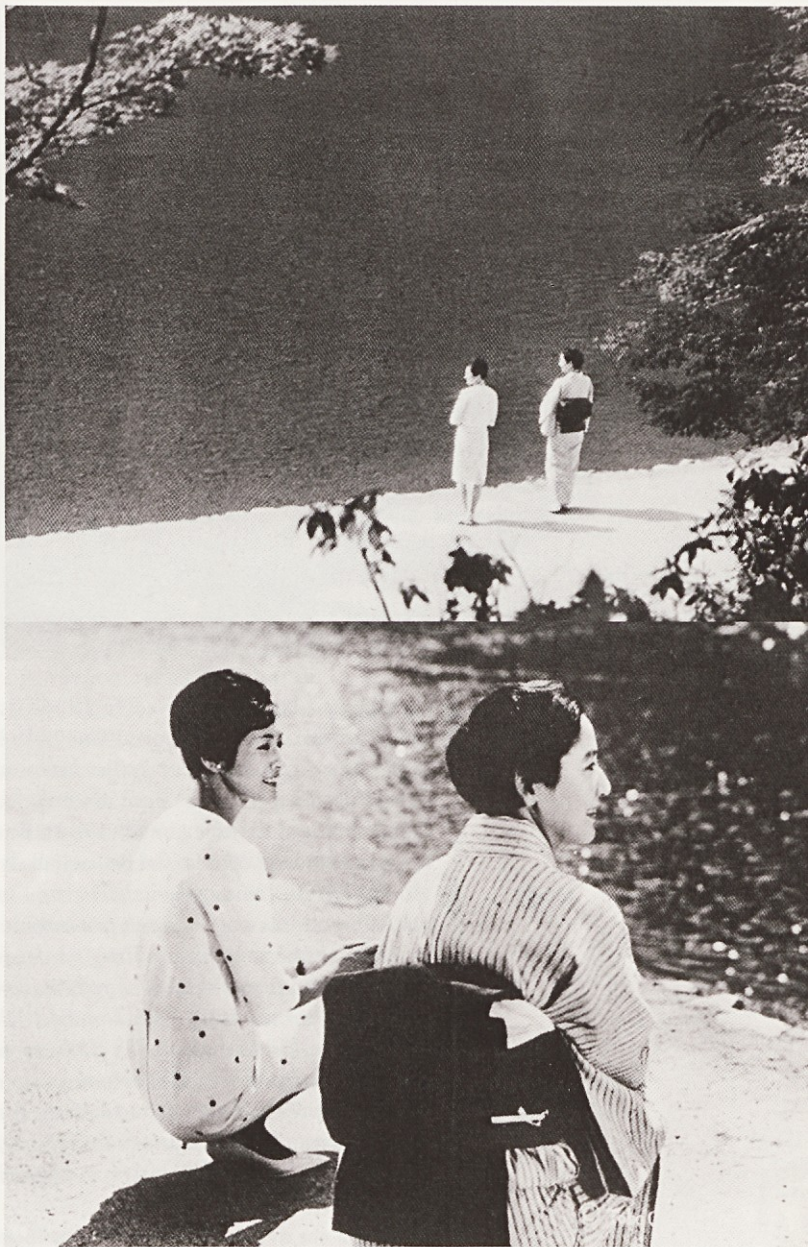
saj se mu zdi, da lahko z njim pojasni tudi Ozujev interni konflikt med *zen* kulturo in vse močnejšo povojno modernizacijo Japonske. Še več, prav intenzifikacija tega shizoidnega stila, ki ne zmore več razrešiti nasprotij z nasmeškom ali ironijo, kliče po globokem duhovnem občutenju, ki naj preseže, transcendirata nasprotja – *in gora bo spet postala gora*, ali če se pošalimo z nekim drugim zgledom, Stromboli postane spet Stromboli, uzrt skozi solze in pospremljen s skoraj čudežnim razodetjem. Dejansko Schrader daje za zgled še bolj radikalen primer filmskega čudeža, Dreyerjev *Ordet*, da bi iz njega lahko povzel osnovne značilnosti tega "odločilnega trenutka": gre za ne-objektiven, emocionalen dogodek, sredi okolja, ki se zanj ne spremeni.

### 3. friz

In prav "zamrznjeni", friznjeni pogled na ta odločilni trenutek, ki mu ni uspelo razrešiti nasprotij, temveč jih je presegel, je tretja, zaključna faza Schraderjeve transcendentalne triade, kolikor je *friz* naš prosti prevod za *stasis*. (Najbolj nazoren aktualen primer takega zamrznjenega pogleda je zame že dolgo časa zaključni kader spota skupine R.E.M. *Everybody hurts*, ko se klasična filmska tekstura slike umakne rastrirani televizijski sliki, vsej natrgani in preskakujoči, saj je kamera na helikopterju, pospremi pa jo zbežan ženski glas, ki skuša povzeti dogajanje za fantomsko "javnost", a njej sami, ubogi revici, ni čisto nič jasno.) Ključ razumevanja tega tretjega, finalnega stadija, potemtakem ni toliko v solzah na platnu, temveč predvsem v tem, da dokončno spodnese naš, gledalčev položaj – da nas prikuje, zamrzne na naš sedež in po možnosti orosi tudi naše oči. To je dobesedno *tihožitje*, *nature morte*. In če je v čem daljnosežnost Schraderjeve analize, tedaj je prav tem, da se v tematizaciji tega odločilnega trenutka ni pustil speljati lamentacijam o vsebini, ampak je v samem jedru Ozujevega avtorskega postopka razkril *premoč forme*. Solzni čudež nima nobenega pomena, le dokazuje moč forme. Še več, sam *transcendentalni slog je forma, ne izkustvo*. Če sta namreč vsakdan in nesklad izkustvi, ki izzivata čustva gledalca, tedaj je *stasis* forma, ki izkustvo dviga v izraz. Zakaj je ta razlika usodna? Ker lahko le forma izrazi Transcendentno, izkustvo pa ne. Schrader posega po razlagi, ki je v svoji naivnosti tako nazorna, da ji velja prisluhniti: če je nekdo priča neki formi (ritualu, maši, transcendentalnemu stilu), izkusi določeno izkustvo transcendence. Nato skuša o tem poročati prijatelju: še tako prepričljivo mu lahko pojasni sleherno podrobnost, a bo prijatelju izkustvo transcendence ostalo tuje – vse dokler mu ne bo predstavljeno *kot forma* (denimo kot filmski transcendentalni stil), iz katerega bo sam izkusil izkustvo transcendence. Danes bi gotovo lahko rekli, da je Schraderju za dodatno tematizacijo slutnje moči Ozujevih tihožitij manjkal koncept *dispozitiva* – a do tja je bila še dolga pot. Med drugim je vodila prav preko poglobljenih raziskav filmske forme in pomena, kakor se jih je loteval brezkompromisni Noël Burch.

### Noël Burch: Ozujev *pillow-shot*

Če bi za šalo rekli, da je bil Schraderjev namen iz ameriške perspektive pokazati, kako različne filmske poetike – na Danskem, v Franciji in na Japonskem – iščejo istega boga, tedaj si je Burch iz evropskega zavetja zadal nalogo razkrinkati samega hudiča v



centru svetovne filmske produkcije, v Hollywoodu, natančneje, spodnesti klasični sistem filmske naracije, ki ga sam najraje imenuje s šifro INR – institucionalni način reprezentacije. Če je za Schraderja bog v detajlih, je za Burcha hudič že v samem pogledu! Zato mu seveda pride kot naročena nacionalna kinematografija, kot je japonska, ki skozi opuse svojih najbolj izpostavljenih predstavnikov (Mizoguchi, Naruse, Ozu, Kurosawa in Oshima) vztrajno problematizira in najeda prevladujoče zahodne sisteme reprezentacije. Leta 1979 Burch japonski kinematografiji posveti obsežno monografijo *To the distant observer* (Scolar Press, London), ki le tri leta pozneje izide tudi v francoskem prevodu (*Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma / Gallimard, Pariz, 1982). V njej je zajetno poglavje namenjeno Ozuju. Burch je povsem v skladu z dobo, ki je militantno vztrajala na odpiranju oči, razkrivanju ideoloških aparatov in pogojenosti estetskih učinkov ter se niti za hip ni obotavljala govoriti o naprednih in nazadnjaških filmih, ostro zarezal v Ozujev opus in ga razdelil na učna leta nemega filma (1927-1932), na čas vrhunskih dosežkov (od prve artikulirane avtorske sistematike v filmu *Ženska iz Tokija* iz leta 1933 do prvega zvočnega – in po Burchevem mnenju najboljšega –



Ozujevega filma, *Edinca* iz leta 1936), nato na čas vojne in povojne "mojstrove tišine" (1936 - 1948) ter končno na "propad", kar je Burchov – nedvomno daleč najbolj sporen – skupni imenovalc za vse Ozujeve povojne filme (1948 -1962). Burch torej že v nemem filmu *Ženska iz Tokija* zasledi dva glavna vidika tistega, čemur pravi *sistematika* in kar v opombi definira kot "skupek pol-autonomnih sistemov, ki pa se nanašajo drug na drugega" in doda: "Koncept je uporaben tudi za razumevanje zahodnih režiserjev, kot sta Dreyer in Godard." (*Pour un observateur lointain*, str. 173). Tako se dejansko sleherno branje z očišča oddaljenega opazovalca sproti izkazuje kot vzporedno krčenje terena doma, kot angažiran boj za razumevanje samega kinematografskega dispozitiva in njegovih najbolj nekonvencionalnih avtorjev.

In katera sta dva vidika, katerih predpostavki imata po Burchevih besedah veliko širši teoretski pomen?

### 1. napačni spoji na osi pogleda

Klasična figura prevladujočega sistema montaže in iz njega izhajajoče linearne naracije je plan / kontraplan s spojem na osi pogleda. Če se dve osebi pogovarjata in če je prva v levi polovici kadra ter gleda, denimo, rahlo v desno, tedaj bo kontraplan njegovega sogovornika "prezrcalil" prav tako v levo polovico kadra in njegov pogled usmeril v desno, zaradi česar se bo zdelo, da je iz spoja dveh ploskih podob ustvarjen prostor, v katerem teče os naravnost med dvema paroma oči. Usodnost te figure je torej v tem, da uspe gledalca "brez preostanka" vključiti v izmenjave pogledov med dvema sogovornikoma, ga posrkati v mentalni prostor diegeze. Burch se ne obotavlja prav v tej figuri prepoznati ključni mehanizem "iluzionistične situacije fantazmatske identifikacije", z drugimi besedami: mašino interpelacije gledalca. In kaj stori Ozu? Namenoma in vztrajno krši to pravilo, saj ne pusti dvema očiščema, da bi se spojili v eno črto, temveč ju usmerja v tretjo točko: iz brezprizivne daljice dela trikotnik, katerega tretji kot je ravno gledalčev! To je sicer nekako samoumevno v prizorih, v katerih dve Ozujevi osebi sedita vzporedno in gledata v daljavo (na obali jezera, na terasi, na klopci v parku, za šankom), a toliko bolj bode v oči, kadar sta sogovornika v sicer klasični

situaciji "face to face". Takrat se dejansko gledalcu, navajenemu brezhrebno zlepljene osi pogleda, zdi, da "nekaj ne štima", da govorita sogovornika drug mimo drugega, še huje: v prazno! Toda prav to dejstvo evocira praznino kot integralni del forme – in to ne le zenovsko praznino *mu*, temveč tudi prazno mesto naše, gledalčeve pozicije, ki ravno s svojo odsotnostjo v strukturi le-to zares sploh poganja: navsezadnje, si predstavljate kino, kjer bi film vrteli za nikogaršnji pogled, za pogled Drugega? Ne, isti hip, ko grozi ta paradokсна situacija, se film vedno umakne s sporeda: film potemtakem dobesedno temelji na praznini (med dvema kadroma, med dvema fotogramoma, v subjektu), ki pa ne sme biti evocirana, sicer se sesuje cel sistem reprezentacije. Na morebitne pomisleke, da je šlo za naključne Ozujeve "napake", je Burch najbolje odgovoril z navedbo naslednje anekdote: Ozujev montažer Hoshiyasu Hamamura je nekoč presodil, da je prišel čas, da mojstra vendarle opozori na "napako". Da bi prekinil debato, ki se je po tem opozorilu razvila, je Ozu eno sekvenco dejansko posnel na oba načina: s svojimi, "napačnimi" spoji na osi pogleda, in na "korekten" način. Njegov komentar po projekciji obeh verzij je bil en sam stavek: "Ni razlike." Seveda je tvegano sugerirati radikalnost avtorjevega razumevanja tega "nerazlikovanja", toda morda lahko učinek napačnega spoja na osi pogleda razumemo tudi takole: *ko je s pomočjo "napačnega" spoja enkrat razkrita iluzija spoja, je sleherni spoj videti "napačen"* – potemtakem, strogo vzeto, dejansko ni nobene razlike! Burch v tej Ozujevi zavestni odločitvi vidi simbolno izzivanje kar dveh temeljnih načel prevladujočega načina zahodne reprezentacije. V prvi vrsti izziva princip *kontinuitete*, saj napačni spoj vpelje svojevrsten skok v tekoči montažni tok, povzroči hipno zmedo v gledalčevi orientaciji znotraj diegetskega prostora, zahteva trenutek za premislek. Tako poudarja disjunktivno naravo spremembe plana, ki jo tradicionalna montaža ravno zakriva. Še jasneje pa ta odločitev izziva princip *vklučenosti gledalca v diegezo*. Ker mora gledalec ob vsaki spremembi plana preizprašati svojo mentalno držo do protagonistov, se zlahka izogne pastem identifikacije. Burch sklene preizpraševanje tega prvega vidika Ozujeve samosvojesti s preskokom z japonske specifikke globalnega izkustva prostora ("Japonci so prepričani, da morata spomin in domišljija vedno sodelovati v percepciji.") na programsko izhodišče, ki je še kako uporabno tudi za druge avtorje in druge kinematografije: "Vsak prostorski dispozitiv je 'tekst', ki mora biti prebran: nikakor pa ne zgolj *dan in sprejet glede na svoje videze*." Prav proces *branja (lecture)* filmskega teksta, ki razkriva pogojenost njegove reprezentacije z *dispozitivom*, je tisto, za kar Burchu gre.

### 2. pillow-shots

Zato seveda ni naključje, da ga od vseh formalnih elementov Ozujevih filmov daleč najbolj zanima tisti, ki dobesedno razkrije osnovno napetost, na kateri temelji sam film: napetost med minevanjem časa in negibnostjo fotograma, med trajanjem in trajnostjo, med znotraj in zunaj. Burch je že v tekstu iz leta 1969, *Nana ali dva prostora*, Ozuja v raziskavah specifičnih filmskih razsežnosti zunanosti polja postavil ob bok Renoirju in mu celo priznal prvenstvo v tej stavi na trajanje. Ob prizoru iz filma *Edinca* je

tako zapisal: "Dlje, ko traja prazno polje, večja je napetost, ki se ustvarja med prostorom ekrana in prostorom zunaj polja, in bolj prostor zunaj polja prekaša prostor kadra." (*Praxis du cinema*, str. 42). Dejansko se ob gledanju Ozujevih filmov zelo hitro zavemo, da nas v nek prostor ni nujno pripeljal šele protagonist, ampak da *smo pogosto bili tam že pred njim* – kakor tudi ni prav nič neobičajnega, da *se s pogledom zadržimo v prostoru še hip ali dva* po tem, ko je oseba že zapustila kader. Potemtakem je prva razsežnost Ozujeve stave na trajanje svojevrstno *vztrajanje*: vztrajamo prej in pozneje. Zakaj? Ker vztraja sam prostor, ker ga napolnjuje čas, ki ga prihod protagonista kvečjemu zmede in vrže iz tečajev. Tudi drugim interpretom je seveda padel v oči Ozujev paradigmatičen, avtorski podpis – prazen kader brez dogajanja, s čisto prezenco stvari – tako da so zanj iskali ustrezna imena (*tihožitja, prazni plani, plani-objekti*), a ga dotlej še nihče ni tako podrobno obdelal kot prav Burch. Storil je pravzaprav dvojje: našel je ustrezno ime in detektiral neko temeljno notranjo razliko. Razlika je v tem, da obstajajo "prazni" kadri, katerih odsotnost je zgolj napoved ali sled človeške prisotnosti (*zdaj, zdaj, bo nekdo prišel; ravnokar je nekdo odšel*), obstajajo pa tudi prazni kadri, katerih praznina je radikalna, je čista odsotnost – kot hrbtna stran časa, kot znak neke vzporedne prisotnosti. Če nam dialektika dveh prostorov (prostora zunaj kadra in prostora zunanosti polja) omogoča razumevanje prve odsotnosti, tedaj je za drugo treba prodreti v samo jedro Ozujeve avtorske poetike. Naj se skozi zagate z imenom še dodatno razkrijejo razsežnosti te dvojnosti. Burch si je najprej sposodil oznako zanje v haiku poeziji, kjer *makurakotoba* označuje kratek petzložni verz, ki ponavadi modificira prvo besedo naslednjega verza, kar angleščina prevaja kot *pillow-word*, francoščina pa *le mot-oreiller* (dobesedno: beseda-blazina; Mart Ogen v *Mali antologiji japonske lirike* govori o "nosilni besedi"). Burch zato značilne Ozujeve kadre poimenuje *pillow-shots*. *Pillow-shots* so lahko posnetki narave, arhitekturne vedute (industrijski dimniki, železniške postaje, svetilniki), posnetki ulice, detajli interierja (najraje hodniki), klasična tihožitja posameznih predmetov (vaza, vzglavnik), svojevrstna ambientalna tihožitja (sušiče plenice v vetru, na obešalniki stoječi kimono) in pa tisti čisto posebni Ozujevski podpisi, ki v neverjetno sozvočje enega kadra spajajo veliko in malo, bližnje in oddaljeno (npr. svetilnik in steklenico na začetku *Plavajočih trav*). Po vsebini jih je torej izjemno težko natančno klasificirati, zato je razumljiva Burcheva težnja, da jih še dodatno določi po strukturnem mestu, ki jim v filmu pripada. Po analogiji imena s poezijo bi sodili, da so to predvsem tisti kadri, ki kot blazina ležejo med dva druga kadra, ki zmeščajo prehod med njima, privadijo pogled, modificirajo občutje in zrahljajo pomen. Toda ker se Ozujevi filmi praviloma pričnejo kar *in medias res*, kot izseki vsakdana, seveda ne preseneča, da se po definiciji pričnejo s *pillow-shot* – saj gre ravno za to, da gledalcu že uvodoma privadijo pogled – in se z njim tudi končajo, le da je vmes "gora spet postala gora". Ravno zaradi vsega tega je treba celo v samo kategorijo *pillow-shots* vnesti neko razločevalno potezo in oznako *čistih pillow-shots* prihraniti zgolj in samo za tiste posnetke, ki ne posredujejo nobene narativne informacije razen

možne sugestije na neko zunaj-časovno mesto ali vzporedno prisotnost. Potemtakem je prav v teh čistih *pillow-shots* na najbolj otipljiv, skoraj osebni način, zares prisoten čas. Vrhunski paradoks je seveda, da se čas razkrije v trenutku, ko je pravzaprav suspendiran – tako kot se navsezadnje celotno filmsko gibanje vzpostavlja prav preko teh trenutkov negibnosti, sam pomen pa skozi tovrstne trenutke suspenzije pomena. Ravno na tej točki pride tudi do najbolj neposrednega nesoglasja med doslej predstavljenima interpretacijama Ozuja, med Schraderjevo in Burchevo. Burch namreč vztraja, da je suspenzija diegetskega toka, do katere pride v teh čistih *pillow-shots*, zvezana s *suspenzijo produkcije smisla*, ki je značilna za prakse zen budizma. Zato (po sledi opozoril Rolanda Barthesa) vztraja na tem materialističnem branju zena, da bi ga tako iztrgal iz rok "neo-krščanske ideologije", ki naj bi jo razvila anglo-ameriška buržoazija v svojem iskanju kakršnihkoli odgovorov na nevzdržne presije krize industrijskega kapitalizma. In prav v to slednjo, neo-spiritualistično tendenco uvršča Burch tudi Schraderjevo interpretacijo. Za podrobnejše analize posameznih zgledov *pillow-shots* kakor tudi za razdelavo preostalih najbolj značilnih figur Ozujevega opusa (nizka pozicija kamere, sploščenost filmske podobe na dvodimenzionalnost, finese zvočnega traku) lahko ob tej priložnosti zaradi omejenega prostora le napotim na strani izvrstne Burcheve študije, kjer je posebna pozornost namenjena filmom *Ženska iz Tokija* (1933), *Tokijska gostilna* (1934), *Edinec* (1936) in *Nekoč je bil nek oče...* (1942). Nas pa bo v nadaljevanju zanimala prav tista materialistična analiza, ki je znala misliti skupaj kapitalizem in shizofrenijo – in ki je v samem jedru Ozujevih podob prav tako zaznala primat časa. Gre seveda za pasuse iz Deleuzevega drugega zvezka *Filma* z naslovom *Podoba-čas*.

#### Gilles Deleuze: Ozujevi počasi

Morda je bil od vseh naknadnih povzetrov svojega kapitalnega projekta o filmu Deleuze najbolj zgovorno kratek v predgovoru k angleškemu prevodu *Podobe-časa*:





"Skozi več stoletij, od Grkov do Kanta, se je v filozofiji zgodila revolucija: podrejenost časa gibanju se je obrnila, čas je prenehal biti mera običajnega gibanja, postopoma se je pričel pojavljati sam zase in ustvarjati paradokсна gibanja. Time is out of joint: Hamletove besede pomenijo, da čas ni več poduržen gibanju, temveč prej gibanje časa. Lahko bi rekli, da je film na svojem področju ponovil to isto izkustvo, ta isti obrat, le da mu je šlo hitreje od rok. Podoba-gibanje tako imenovanega klasičnega filma se je po vojni umaknila neposredni podobi-času."

In ko je treba postaviti enega samega avtorja na presečišču obeh velikih dob, ko je treba najti pionirja, ki je slutil čas v podobi, ko je bila ta še globoko zavezana gibanju, tedaj se Deleuze niti za hip ne obotavlja, temveč postavlja na ta prestižni tron "izumitelja podobe-časa" prav Yasujira Ozuja. Podoba-akcija se je umaknila čisti vizualni podobi tistega, kar neka oseba je, in čisti zvočni podobi tistega, kar ta oseba reče. Tako pridemo do dveh osnovnih sestavnih elementov Deleuzove podobe-časa, do čistih optičnih in zvočnih znakov, opznanov in zvokznakov. Ozujevi filmi so natanko gigantske sestavljanke teh znakov, svojevrstni puzzles, ki si ne obotavljajo prav po matematično razporejati posameznih elementov, da bi dosegli učinek čiste forme. Ko je enkrat važna čista optična podoba posamezne osebe, je seveda ključni kriterij za casting igralcev prav njihov videz, ključna poteza njihovega dialoga pa strukturno mesto, ki mu ga pripiše scenarij. Znano je, da je Ozu like vedno najprej vpenjal v elementarna sorodstvena razmerja (oče, mama, otroci, zet, snaha...), nato pa iz tega izpeljeval situacije. O poljubni kombinatoriki le-teh pa najbolj zgovorno pričajo scenaristične seanse, na katerih sta s Kogom Nodo po tleh prestavljala listke s posameznimi prizori in tako dejansko sestavljala svojevrstni puzzle, ki je na koncu pripeljal do perfektne strukture, do pulziranja praznih in polnih kadrov, prisotnosti in odsotnosti. V tako dovršeni strukturi so bila telesa igralcev le še izvrševalci vnaprej

začrtanih gest, njihova usta pa vir vnaprej zapisanih besed – zaradi česar se z legendami o Ozujevih nešteti repeticijskih posnetkih lahko merijo kvečjemu še poročila o Bressonovih maltretiranih "modelov". Toliko bolj presenetljiva je zato njihova popolna predanost mojstru, o kateri pričajo ne le njihove izjave iz časa snemanj, temveč tudi mnoga spominska pričevanja, denimo Ozujevega igralskega fetiša, Chishuja Ryuja. Deleuze se v svoji analizi Ozujevega opusa osredotoča predvsem na tiste trenutke, v katerih detektira "čas v prvi osebi, drobec časa v čisti obliki". Zato ga zanimajo seveda prav tisti "prazni plani", v katerih odkriva identiteto mentalnega in fizičnega, realnega in imaginarnega, subjekta in objekta, sveta in jaza, le da mora tudi sam potegniti ločnico med pejzaži in tihožitji – in čisto časovno prezenco prihraniti za tihožitja. Deleuze namreč pejzaže zveže s pojmom odsotnosti oziroma praznine, tihožitja pa s prisotnostjo oziroma polnostjo. V slednjih niso prisotni le posamezni predmeti (vaza, sadje, palice za golf...), temveč je dobesedno prisoten tudi čas. Tisti trenutek, ko je med hčerkin nasmešek in njene solze v filmu *Pozna pomlad* (1949) vrinjen *pillow-shot* vaze, postane ta posnetek dobesedno "nosilni posnetek", saj opozarja na postajanje, spremembo, prehod. Forma tistega, kar se spreminja, pa se sama ne spreminja – in prav to je čas, "čas sam, drobec časa v čisti obliki: direktna podoba-čas". Tihožitje je potemtakem čas, saj je vse, kar se spreminja, v času, čas sam pa se ne spreminja – lahko bi se spremenil le v nekem drugem času, v neskončnost. Videti je, kot bi Deleuzu uspelo zvezati večino doslej navedenih ključnih opažanj o Ozuju (*stasis*, negibnost sredi gibanja, suspenzija pomena, čas v prvi osebi), le da za tematizacijo specifičnosti dispozitiva preprosto ne potrebuje pojma transcendence: "Na točki, na kateri se kinematografska podoba najbolj neposredno sooči s fotografijo, se obenem tudi najbolj radikalno razloči od nje." Friz potemtakem ni zamrznjenje nepreseženega nesklada, tudi ne transcendentalni presežek, temveč sprevid tega, da je sama situacija postala povsem razvezana senzorično-motoričnih vezi in podob-akcij, da je postala čista optična in zvočna situacija. To spozna junak Ozujevega filma, spoznamo pa tudi mi, gledalci. Oboji postanemo svojevrstni vidci, mi sami postanemo njihov *kontraplan*. Zato je ena najlepših metafor celotnega Ozujevega opusa zame prizor iz *Plavajočih trav* (1959), v katerem dva igralca s teatarskega odra kukata med gledalce in si izbirata partnerici. Tam, kjer bi kot gledalci pričakovali podobe in telesa, ki se kažejo, naletimo na pogled in na oči, ki nas gledajo. Namesto, da bi lahko v Ozujeve podobe odložili pogled, nam ga njegovi napačni spoji na osi vrnejo, *pillow-shots* pa mimogrede še okužijo s prisotnostjo časa v prvi osebi, z nostalgичno jesensko otožnostjo. S tem izkustvom bi rad tudi končal pričujočo jesensko razpravo, zato kot zadnjo pričo kličem režiserja, ki je to izkustvo doživel "v živo", na svojem *potovanju v Tokio*.

#### Wim Wenders: Ozujev Tokio

Med sodobnimi evropskimi režiserji je največji slavilec Ozuja zagotovo Wim Wenders. Historično dejstvo je, da je Wenders odkril Ozujeve filme že v času snemanja filma *V teku časa* (1975). Znane so



njegove hvalnice o tem, kako sodijo Ozujevi filmi med svete reči svetovnega filma, in pa priznanja, da je v Ozuju končno našel dokaz za to, da se da snemati stvari tako, kot si je sam že dolgo želel. Koncentrat vseh teh izjav je leta 1983 pretil v off komentar filmskega žurnala *Tokyo-Ga*.

Wenders se je namreč kar na kraj sam odpravil preverit, ali je še kaj ostalo od Ozujevih podob. Tovrstne ekspedicije, ki se odpravljajo v realnosti preverjati abstraktne konstrukte vsakdana, so seveda že po definiciji obsojene na tragični neuspeh – in Wenders je to najbolj nazorno pokazal v sekvenci obiska Ozujevega groba na pokopališču v Kita Kamakuri. Na grobnici je našel eno samo znamenje, *mu*, ki označuje praznino. To radikalno izkustvo smrti, praznine nič, je Wendersa napeljalo na otroške spomine, na nepredstavljenost nič: "Na povratku sem v vlaku razmišljal o tem znamenju. "Nič." Kot otrok sem si ga pogosto skušal predstavljati, ta nič. Celo sama misel nanj me je spravljala v strah. Nič. Saj to vendar ne more obstajati, sem se prepričeval. Obstaja lahko le tisto, kar je tu, realno, realnost."

Nadaljnja izpeljava pa ga pripelje do tega, da je danes taista realnost, na katero je kot otrok edino prisegel, najbolj votel in neuporaben pojem, kar jih je moč najti v sodobnem filmu. Ozuju pripíše mojstrstvo, da se je tej realnosti sploh še znal približati. In nato se Wenders loti poskusa, ki je vreden podrobnega opisa, saj še zadnjič opozarja na usodnost kinematografskega dispozitiva in na formalno plat Ozujevega stila, obenem pa povzema vso dialektiko vznika subjektivitete iz odpovedi lastnemu pogledu. Wenders se je namreč lotil na dva načina posneti eno in isto uličico z bari v tokijski četrti Shinjuku, ki jo sicer poznamo iz številnih Ozujevih filmov: najprej s svojim običajnim objektivom, nato pa je nekoliko spustil kamero in nanjo namestil blagi, 50-mm teleobjektiv. Storil je torej tisto, kar je praviloma počel Ozu – in ulica se je čudežno transformirala: prikazala se je podoba, za katero Wenders sam pravi, "da mu ni pripadala več". Realnost potemtakem še zdaleč ni nič nasebnega, temveč je produkt specifične forme, specifičnega pogleda. Privzeti pogled drugega tako za Wendersa – ki v tem primeru paradoksnost zgošča pozicijo gledalca in režiserja – ne pomeni le približati se "resnici realnosti", temveč tudi prestopiti ključno oviro na poti do samega sebe. Odpoved intimni identiteti tako postane pogoj za postajanje stvari, subjekt pa se izkaže za radikalno eks-timnega subjekta... In morda je prav to finalna definicija, ki zveže Ozujeve junake in Ozujeva tihožitja v en sam koncept: v koncept *eks-timnosti*, povnanjenja največje intimnosti. Tako se čisto na koncu lahko znova soočimo z negibnim obrazom Kiyoko iz *Cvetlice enakonočja* in zatrdimo tisto, kar je bila na začetku le slutnja: osebna nota je zasedla celo polje, zven obraza je preplaval pejsaž, subjektivno se je nerazločljivo zvezalo z objektivnim, čas je padel iz tečajev. Ozu je umrl na svoj šestdeseti rojstni dan, 12. decembra 1963.●



#### Izbrana bibliografija

- BURCH, Noël: *Praxis du cinéma*, Gallimard, Pariz, 1969  
 - *To the distant observer. Form and Meaning in Japanese Cinema*, University of California Press, 1979 (fr. prevod *Pour un observateur lointain*, Gallimard / Cahiers du cinéma, Pariz, 1982)  
 - "Odkrivanje japonskega filma", *EKRAN*, št. 7, 8 / 1988
- CAHIERS DU CINEMA, št. 286, marec 1978 (Narboni, Sato, Schrader)  
 - št. 310, april 1980 (Tadao Sato, "Le point de regard")  
 - št. 311, maj 1980 (Alain Bergala, "L'homme qui se leve")
- DELEUZE, Gilles: *L'image-temps*, Minit, Pariz, 1985 (angl. prevod *The Time-Image*, The Athlone Press, London, 1989)
- PELKO, Stojan: "... comme chez un peintre", *EKRAN*, št. 5-6 / *Sinteza*, št. 73-74, 1986
- POSITIF, št. 203, februar 1978 (Niogret, Wood, Ozu, Ryu)  
 - št. 214, januar 1979 (Masson, Ryu, Ozu)
- RICHIE, Donald: *Ozu*, University of California Press, 1974 (fr. prevod *Ozu*, Ed. Lettre du blanc, Pariz, 1980)
- SCHRADER, Paul: *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*, University of California Press, 1972 (fr. prevod odlomkov v *Cahiers du cinéma*, št. 286, marec 1978)
- ŠKAFAR, Vlado: "Potovanje v Tokio", *EKRAN*, november-december 1995
- WENDERS, Wim: "Tokyo-Ga", v: *Die logik der Bilder*, Verlag der Autoren, Frankfurt, 1988 (fr. prevod v: *La logique des images*, L'Arche, Pariz, 1990) Edinec (Hitori Musuko), 1936

# yasujiro ozu

(1903 – 1963)

## FILMOGRAFIJA

### Izgubljeni filmi:

- 1927 Meč pokore (Zange no Yaiba)
- 1928 Mladostne sanje (Wakoudo no Yume)  
Zgubljena žena (Nyobo Funshitu)  
Buča (Kabocha)  
Par se seli (Hikkoshi Fufu)  
Lepo telo (Nikuatibi)
- 1929 Gora zakladov (Takara no Yama)  
Prijatelji bojevniki (Wasei kenka Tomodachi)  
Življenje pisarniškega uradnika (Kaishain Seikatsu)  
Fant poštenjak (Tokkan Kozo)
- 1930 Uvod v poroko (Kekkon-gaku Nyumon)  
Maščevalni duh Erosa (Erogami no Onryo)  
Izgubljena priložnost (Ashi ni Sawatta Koun)  
Mlada gospodična (Ojosan)
- 1931 Nesrečna lepota (Bijin Aishu)
- 1932 Pomlad prinašajo ženske (Haru wa Gofujin Kara)  
Na svidenje do prihodnjic (Mata Au Hi Made)
- 1935 Nedolžna mladenka (Hakoiri Musume)
- 1936 Kolidž je prijeten kraj (Daigaku Yoi Toko)

### Obstoječi filmi:

- 1929 Dnevi mladosti (Wakaki Hi)  
Diplomiral sem, toda... (Daigaku wa Deta Keredo) - delno ohranjen
- 1930 Korakajte veselo (Hogaraka ni Ayume)  
Padel sem, toda... (Rakudai wa shita Keredo)  
Ženska ene noči (Sono Yo no Tsuma)
- 1931 Dama in bradač (Shukujo to Hige)  
Tokijski zbor (Tokyo no Gassho)
- 1932 Rojen sem, toda... (Umarete wa Mita Keredo)  
Kje so mladostne sanje? (Seishun no Yume Ima Izuko)
- 1933 Ženska iz Tokija (Tokyo no Onna)  
Bojevnica (Hijosen no Onna)  
Trmoglavno srce (Dekigokoro)
- 1934 Mamo je treba imeti rad (Haha o Kawazuya) - delno ohranjen  
Zgodba o plavajočih travah (Ukigusa Monogatari)
- 1935 Tokijska gostilna (Tokyo no Yado)
- 1936 Edinec (Hitori Musuko)
- 1937 Kaj je gospa pozabila? (Shukujo wa Nani o Wasuretaka)
- 1941 Bratje in sestre Toda (Toda-ke no Kyodai)
- 1942 Nekoč je bil en oče (Chichi Ariki)
- 1947 Pripoved stanodajalca (Nagaya Shinshi Roku)
- 1948 Piščanec v vetru (Kaze no Naka no Mendori)
- 1949 Pozna pomlad (Banshun)
- 1950 Sestre Munekata (Munekata Shimai)
- 1951 Zgodnje poletje (Bakushu)
- 1952 Okus riža z zelenim čajem (Ochazuke no Aji)
- 1953 Potovanje v Tokio (Tokyo Monogatari)
- 1956 Zgodnja pomlad (Soshun)
- 1957 Somrak v Tokiju (Tokyo Boshoku)
- 1958 Cvetlica enakonočja (Higanbana)
- 1959 Dobro jutro (Ohayo)  
Plavajoče trave (Ukigusa)
- 1960 Pozna jesen (Akibiyori)
- 1961 Jesen družine Kohayagawa (Kohayagawa-ke no Aki)
- 1962 Okus sakeja ali Jesensko popoldne (Samma no Aji)