

ODKRIVANJE JAPONSKEGA FILMA

V uvodu k svoji knjigi *Analyse structurale de la syntaxe du Japonais moderne* (Strukturalna analiza sintakse v moderni japonščini) Bernard Saint-Jacques o težavah jezikoslovcev pri njihovih poskusih, da bi opisali japonske lingvistične funkcije, pravi naslednje:

Tradicionalne metode so povsem neprimerne za tak opis. Gre namreč za to, da le-te temeljijo na predpostavki, da jih je moč opisati le s pomočjo kategorij, ki jih ponujajo slovnice evropskih jezikov. E. H. Jordan je tako upravičeno zapisal: „Sintaksa govornega (japonskega) dialekta, kakor so jo opisali japonski ter zahodni znanstveniki, preseneča s svojo podobnostjo klasičnim opisom angleške in latinske slovnice“. Jasno je, da lahko taki opisi pomenijo le skromno informacijo, kar zadeva funkcioniranje ali posebno strukturo jezika, kot je v tem primeru japonščina. V tem smislu jezikoslovec Tokieda poudarja, da nerazumevanje japonske sintakse izhaja prav iz dejstva, da jo poskušajo formulirati v soglasju z vzorci angleške ali nizozemske slovnice.¹

Ko prebiram ta odlomek, sem presenečen nad njegovim pomenom za mojo lastno odločitev pred kakimi osmimi leti, da se lotim obsežne raziskave japonske filmske zgodovine. Obsežna predstavitev japonskih filmov iz vseh obdobij v pariški kinoteki me je prepričala, da so vsi dosedanj opisi japonske filmske zgodovine sploh in še posebej pomembnega filmskega teksta, ki so bili dostopni zahodnim bralcem, popolnoma nedorasli svoji nalogi. To je posledica vzrokov, katere omenja Saint-Jacques v povezavi z lingvističnimi opisi: temeljili so na podmeni, da je okvir in struktura zahodne kinematografije nedoločljiv, da je bil veljaven za vse kulture, da pomeni „razumeti“ ali vrednotiti japonske filme, da v resnici zapleteno branje koda svetovnega filma zahteva le hiter tečaj iz „skrivnosti japonske kulture“. Dejstvo je, da je spoznavanje z japonsko kulturo, ki je spremljalo te pionirske poskuse, približati japonsko kinematografijo zahodnim bralcem, podleglo enakemu „zahodnocentризmu“, kar se mi je še pred osmimi leti zdel pravi intelektualni zločin. Delo, ki sem ga odtlej pripravljaval o japonskem filmu, je to prepričanje še utrdilo. Na koncu svoje študije japonske sintakse Saint-Jacques predlaga skoraj provokativno, da je japonščina s stališča strukturalne analize edinstvena med vsemi jeziki in da je ni mogoče klasificirati v smislu ene ali druge velike jezikovne družine. Sugestija temelji na celoti strukturalnih posebnosti, ki jih odkrivajo Saint-Jacquesove in druge sinhrono študije, kakor tudi večina diahronih razprav. Zdi se, da se vse nagibajo k sklepu, kot ga je formuliral japonski jezikoslovec profesor Izui iz Tokia:

Težko je dokazati kako neposredno afiniteto japonščine glede na stroga pravila primerjalne lingvistike. Znanstveniki na Japonskem in v tujini so si doslej močno prizadevali priti do dokončne

rešitve, vendar pa je zaenkrat še ni. Tako ostaja japonščina kakor že do sedaj jezik brez jasne genealogije.

Take izjave so podobne zaključkom, do katerih sem prišel v svojem delu, posebej kar zadeva edinstvenost ter popolno „drugačnost“ tistega, kar sem poimenoval „klasični japonski film“.

Priznanje te drugačnosti lahko razumemo le v smislu katere od kategorij zahodne misli, ki je vključena v naslovu moje knjige *To the Distant Observer*² (Oddaljenemu opazovalcu).

Že Saint-Jacques (in tudi drugi jezikoslovci) se je distanciral od kulturno obarvanih vzorcev indoevropskih jezikov in se usmeril k bolj nevtralnimi in odprtim možnostim jezikovne analize, ki jo ponuja strukturalna analiza. Tudi sam sem želel uporabiti koncepte, ki so jih izoblikovale sodobne discipline, z upanjem, da bi na ta način lahko „privlekel“ na površino tiste dimenzije japonskega filma, ki po mojem mnenju lahko prispevajo k „distanciranju“ ali bolje „dekonstrukciji“ naše lastne filmografije, kakor je le-ta opredeljena kot eden od načinov reprezentacije. Kmalu je postalo očitno, da je drugačnost klasičnega japonskega filma in njeno razumevanje v veliki meri lahko pripomoglo pri spoznavanju načina reprezentacije, ki je v središču zahodne filmografije že preko petdeset let. Po drugi strani bi razumevanje drugačnosti oziroma specifične nezahodne kinematografske reprezentacije omogočilo prikaz dejstva, da tudi naš lastni institucionalni način reprezentacije (Institutional Mode of Representation, IMR), INR, lahko samo v omenjenem smislu razumemo kot „naraven“, kot neodtujljiv način tehnologije kamere, ki je v resnici zgodovinsko ter kulturno določena na način, ki jih znatnost odkriva v zadnjem času.

Zato je torej ena glavnih značilnosti moje knjige dejstvo, da je japonski film edinstven. Zdi se mi, da sem opredelil zadostno število razlogov, ki potrjujejo mojo tezo, vendar pa moram priznati, da do tedaj, ko sem lahko posvetil daljši čas in tudi več denarja za ogled filmov daljšega obdobja v drugih nezahodnih državah, pri čemer vem, da je na Kitajskem, v Indiji in v Egiptu filmska produkcija začela cveteti že zelo zgodaj, nisem mogel biti povsem kategoričen v trditvi, da je japonski film tridesetih let tega stoletja edini večji primer filmskega načina reprezentacije, ki izhaja iz postopkov specifične nezahodne kulture in ne iz temeljnih predpostavk INR-ja. Študija o kitajskem filmu Jaya Leyda *Dianying or Electric Shadows*³ (Dianying ali električne sence), kot kaže, vzdrži tako trditev in prinaša nekatere namige, ki sem jih uporabil pri obravnavi zgodnje produkcije drugih, nezahodnih dežel, kljub temu, da je poudarek moje argumentacije na številnih zunanjih

dokazih. Japonska je edina večja nezahodna kultura, ki ni nikoli poznala kolonialne oblasti v kakršnikoli obliki do leta 1945 in ki je v času njene najbolj značilne filmske produkcije sama hitro postajala imperialna sila. Na Kitajskem, in kakor sem se lahko prepričal tudi v Indiji in Egiptu, so kolonialne sile, posebej Anglija in Nemčija, priskrbele tehnično pomoč in strokovnjake, pa tudi finančno podporo za vse filme, ki so bili narejeni v tem odločilnem obdobju, ko se je v Evropi ter Združenih državah Amerike razvijal INR (v mislih imam čas, ki sega približno od leta 1908 do 1929). Prav tega pa na Japonskem nikakor ni bilo. Tam je pol stoletja, ki je sledilo odpiranju dežele in restavraciji imperatorja Meijija, predstavljalo glavno politiko vladajočega razreda dejstvo, da so pošiljali domov vse zahodne svetovalce, takoj ko so se Japonci sami naučili tehnologije. Vedeti moramo, da odločitev odpreti Japonsko zahodnemu vplivu po treh stoletjih protekcionistične izolacije, ni le klanjanje Perryevi diplomaciji. Odprtje je bilo zavestno dejanje, ki naj bi preprečilo, da bi Japonska doživela usodo, kot jo je doživela večina Azije v obdobju rastočega zahodnega imperializma. Željeni cilj pospešene industrializacije in „modernizacije“ dežele naj bi Japonski omogočil odpor zahodnemu ekonomskemu in vojaškemu ekspanzionizmu v Aziji, tako da bi zahod porazili z njegovim lastnim orožjem.

Tehnologija, ki jo je Zahod lahko ponudil Japonski v prvih letih po odkritju filma, je bila v resnici izredno preprosta. Ko so zahodni tehniki razkrili skrivnosti rokovanja z zelo elementarnimi stroji, kot tudi proizvodnjo filmov, kjer so komaj uporabljali izsledke že precej razvite kemije, so jih Japonci prosili, naj odidejo. To se je zgodilo že zelo kmalu, tako da so vzgajali svoje lastne snemalce, na primer, desetletja preden je to bilo na Kitajskem. Po mojem mnenju je tako stanje mnogo bolj pomemben samostojni faktor, ki ga je treba upoštevati, ko poskušamo razložiti, zakaj se je japonski film, kot kaže je osamljen primer v okviru nezahodnega sveta, razvijal na povsem specifično japonski način celih petdeset let, torej vsaj do drugega „odprtja“ dežele, ki se je pojavilo ob porazu fašističnega militarizma leta 1945 in v letih, ki so sledila, z ameriško okupacijsko „demokratizacijo“ ter v skladu z zahodnim buržuaznim modelom.

To dejstvo bi torej shematično lahko pojasnilo „pasivno“ plat vprašanja, če se lahko tako izrazimo, zaradi odsotnosti zahodnega modela, katerega vpliv je bil močno prisoten drugod na Vzhodu (na Kitajskem, na primer, ki sicer nikoli ni bila v celoti kolonizirana kot Indija, je bila filmska proizvodnja osredinjena na mesta, kot so Šanghaj in Hongkong, kjer so veliki kapitalistični narodi nadzorovali trgovino in industrijo v najčistejši kolonialni tradiciji).

Kaj pa, kar zadeva „aktivno“ plat vprašanja? Kako so vendar Japonci črpali iz svojih kulturnih tradicij, umetnosti, jezika ter predvsem specifične družbene strukture, da so uspeli izoblikovati prepoznavno neza-

² N. Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema* (Berkeley, California: University of California Press, 1979).

³ J. Leyda, *Dianying/Electric Shadows: An Account of Films and the Film Audience in China* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1979).



hodno kinematografijo, nezahodno v smislu ne le tematske substance — v tem oziru so seveda celó tisti narodi, ki so najbolj občutili kolonialno oblast, proizvajali nezahodne filme od samega začetka — ampak tudi nezahodnega filma na ravni same reprezentacije?

Moji odgovori na to vprašanje, ki so nedvomno nepopolni, bi lahko napolnili knjigo s 100.000 besedami in v okviru pričujoče študije bom le skiciral osnovne značilnosti moje argumentacije. Obenem bom skušal načeti še eno témo, ki v moji knjigi sicer ni obravnavana.

Spošne filmske historiografije pogosto navajajo ali le posredno omenjajo, da je zahodni film, torej francoski, angleški in ameriški ter kasneje še danski in italijanski, če je hotel „dozoreti“ in razviti „svojo lastno govorico“, moral pustiti ob strani svoje teatarske izvore, ki so bili brez vsakega pretiravanja v splošnem označeni za „izvirni greh“ filmske industrije. Obenem vsi vemo, da je v času, ko je film resnično „dozorel“ kot industrija zabave, to pomeni po uveljavitvi zvočne sinhronizacije ustnic, ki je bila prevladujoča oblika mnoga leta in ki je še danes precej prisotna, postalo izredno pomembno t.i. filmsko gledališče. Seveda obstaja tukaj paradoks le na videz, ker se je gledališče poslužilo filma iz povsem drugih vzrokov kot pa je film postal objekt tekmovanja pri uveljavitvi mnogih inovacij, na primer pri procesu Hepwortha od **Pevca jazz** preko Griffitha, bratov Ince itd. Na koncu tega procesa je popularni teater 19. stoletja, cirkus, oder vaudevilla in music-hall. Na drugi strani pa imamo meščanski teater, ki je prišel najbolj od iraza na Broadwayu, na Londonski Drury Lane in pariških bulvarjih v času odkritja Louisa Lumiéra. Ta vzorec razvoja, čigar analiza je v središču raziskave, ki jo delam skupaj z Jorge-

jem Dano o genealogiji INR, se mi je posebno jasno zarisal pri pregledu zgodnjega danskega filma, ki ga je pred kratkim pripravil dr. Barry Salt iz Nacionalnega filmskega gledališča v Londonu. S pomočjo ustaljenih izrazov linearnega pogleda na filmsko zgodovino, ki predpostavlja „teleološko napredovanje“ od Lumiéra do, recimo, Sama Peckinpaha, lahko rečemo, da so bili filmi Urbana Gada in njegovih sodobnikov po letu 1907 dobesedno več svetlobnih let pred katerokoli filmsko produkcijo tistega časa. Razlogi za to so očitni. Za temi filmi so stali moški in ženske (pomembno je mesto Aste Nielsen v začetnem obdobju), ki so prišli iz „meščanskega“ gledališča in so zato dobro poznali Ibsena, Bjoernsena in Shawa in ki so s seboj prinesli tematsko in tehnično dovršenost, ki jasno opredeljuje tudi Griffitha, na primer: bil je ambiciozen mlad človek iz dežele, katere kulturne pretenzije so bile tako velike kot so pač lahko bile v okviru ameriške filmske industrije, toda čigar delo je v osnovi ostalo zakoreninjeno v nekaterih popularnih oblikah reprezentacije, predvsem vaudevilla in melodrame 19. stoletja. Celotno Griffithovo delo, vsaj do leta 1920, predstavlja popolno ambivalentnost: po eni strani je bilo „progressivno“ v linearnem smislu, za nekaj kratkih let, in nikoli ni doseglo dovršenosti „srednjega razreda“, ki jo je v ameriški film vnesel DeMille med prvo svetovno vojno, toda ki jo je danski film že davno vseboval, v filmih, ki so bili v ZDA, kot kaže, v glavnem prepovedani ali bojkotirani zaradi preveč očitne predstavitve spolne strasti. Toda njihova izredna modernost, téme in načina obravnave, ki se kaže v teh danskih filmih, je predvsem v njihovi popolni različnosti od našega zgodnjega filma, ki je močno zasnovan na urbani kulturi proletarskih množic, kot je to dejstvo imenoval Georges Sa-

doul.

Prepričan sem, da kakor je japonski film s svojimi najizrazitejšimi značilnostmi lahko sredstvo relativiziranja, torej zgodovinske opredelitve načina reprezentacije, ki je vladal v svetovnem filmu več kot pol stoletja, tako je takšno sredstvo tudi naš lastni zgodnji film, kar je deloma posledica njegovih privilegiranih odnosov z vsemi tistimi vrstami umetnosti, ki so povezane s popularno kulturo devetnajstega stoletja. Zdi se mi, da je nekatere vidike kompleksnega in kontradiktornega razvoja zahodnega filma v letih 1896—1929 potrebno razumeti v smislu razrednih razmerij oziroma postopnega „poburžuazjenja“ kinematografije, ki je bila odločilna pri konstituiranju INR. Ta proces se je delno odvijal s pomočjo zavestnih prizadevanj producentov, da bi za svojo publiko pridobili „boljše razrede“, in sicer v obliki „poceni“ zabave, v kateri so uživali skoraj izključno le najbolj eksploatirani deli mestnega delavskega razreda: v Franciji preko trideset let in vsaj dvajset let v ZDA. Odvijal se je tudi preko manj zavestnih poskusov režiserjev, pisateljev, tehnikov in igralcev, ki so iskali specifične filmske forme, s katerimi je bilo na platno moč predstaviti osnovne reprezentativne strategije romana, drame in slikarstva, ki so ustrezale buržuaznemu pogledu na svet.

Verjetno ni potrebno posebej poudarjati, da obstaja globok prepad med osnovnimi strategijami klasične zahodne umetnosti in tistimi, ki so v splošnem značilne za vzhodno umetnost in še posebej za japonsko umetnost, z drugimi besedami gre za skupek fundamentalnih antinomij. Ena poglobitnih tez moje knjige je ta, da je obstoj in nezmanjšana priljubljenost cele serije tradicionalnih gledaliških, pripovednih in likovnih umetnosti predstavljala model za pojav v poznih dvajsetih in tridesetih letih, ki sem ga poimenoval filmski ekvivalent poezije iz desetega stoletja ali drame osemnajstega stoletja in japonskih grafičnih listov.

Praden bom skiciral nekatere vidike teh povezav, naj rečem še besedo o kulturnih implikacijah razrednih odnosov na Japonskem. Tudi v tem primeru imamo opraviti z bistveno razliko od kulturne odtujitve preko razrednih ovir na Zahodu, o čemer sem pravkar govoril. Earle Ernst me je s svojo zanimivo knjigo o kabukiju⁴ navedel k dejstvu, da sta v času Tokugawa na Japonskem (od poznega šestnajstega do začetka devetnajstega stoletja) ekonomska kulturna izolacija in družbena struktura, ki je bila specifična za japonsko verzijo fevdalizma, povzročili izjemno enotnost v okusu: navkljub močnemu zatiranju revnih si je celotna družba delila enak okus v gledališču, poezij, oblačilih, opremi bivališč itd. Proti koncu devetnajstega stoletja, ko so na primer gledalci kabukija in gledališča lutk postali bolj maloštevilni, je film, ki je izhajal posredno ali neposredno prav iz njih, začel nadomeščati tiste oblike umetnosti, ki so imele vlogo „medrazredne zabave“. Izraz je treba razumeti v pomenu, ki bi ga lahko uporabili tudi za elizabetinsko gledališče kot tako, v smislu, ki je popolnoma izginil iz zahodnega gledališča od srede devetnajstega stoletja dalje in ki sta ga naš film in televizija uspela doseči le delno in za zelo kratak čas.

Običajen opis zgodnjega japonskega filma zahodnih ter japonskih opazovalcev, ki je uporabljal ideološko opredeljene kategorije že pri opisu zgodnjega zahodnega filma, tu-

⁴ E. Ernst, *The Kabuki Theatre* (New York: Oxford University Press, 1956).

teh zadevah.

Prvih trideset let japonskega filma sem torej imenoval obdobje inkubacije. Odločilnega pomena je v tem smislu podaljševanje, praktično do konca dvajsetih let, „zgodnjega načina reprezentacije“, ki ga lahko v grobem primerjamo s poznim delom Mélièsa ali Feuillada ali morda še natančneje s tisto formo, ki je, kot kaže, v ZDA dosegla vsaj kratko obdobje stabilnosti okoli leta 1905, na primer v mojstrovini Billyja Bitzerja **Kentucky Feud (Spor v Kentuckyyu)**, ki pa je danes pozabljena. Podaljševanje tega „zgodnjega načina reprezentacije“, kjer sta oddaljena frontalnost in centripetalni splošni plan absolutno prevladujoča, lahko razumemo tudi kot hrbtnico tistega zaščitnega zidu, ki ga je japonska tradicionalna kultura, zasidrana v okusu publike in delovnih navad cineastov, postavila proti sicer vseobsežnemu načinu reprezentacije, ki ga je proizvedla zgodovina zahodne filmske institucije.

Trdim tudi, da so bili izjemni dosežki v tridesetih letih, povezani z imeni Ozuja in Mizoguchija ter tudi z manj znanimi figurami, kot so Tamizo in Shimizu Miroshi, v dobršni meri neposredna posledica obdobja „ohranitvene“ inkubacije.

Priznati moram, da sem v času svojih dveh obiskov na Japonskem z mojimi tezami, ki jih na tem mestu predstavljam, naletel na le malo odobravanja med tamkajšnjimi kritiki in filmarji. Dejstvo je, da Japonska nima domače teoretične tradicije, kot jo imata na primer Francija ali Nemčija. Spričo tega se zdi, da je vsakršen kritiški aparat bil le prevzet od najbolj arhaičnega razumevanja na Zahodu, v skladu s svojevrstnim imperializmom, ki je bil dobro znan v Afriki in na Bližnjem vzhodu. Še posebej japonski marksizem se, kot kaže, ni razvil dlje od pragmatičnega humanizma, recimo Jeana Jaurès, če že ni postal neločljivo povezan z ostanki „bushido“ koda (pri tem mislim na nekatere „krvave“ zmote t.i. nove levice). Zato prevladujoče japonsko gledanje na nacionalno kinematografijo v glavnem vidi obdobje pred tridesetimi leti kot dobo srednjeveškega mraka in po drugi strani družbeno angažirane povojne filme kot nekakšen „zlati vek“. Tovrstni odnos „levih“ kritikov starejše generacije, edinih resnih glasov na Japonskem v tem času, je pripeljal do takih zmot, kot je na primer simplistično obravnavanje (kot melodramsko limonado) po mojem mnenju sicer enega Mizoguchijevih najboljših filmov **Zgodbe o poslednjih krizantemah**, kot to počne na primer Iwasaki Akira. Tudi Imamura Taihei, recimo, v celoti obsoja delo režiserja Ozuja.

Vendar sem imel srečo, da sem spoznal mladega znanstvenika Iwamoto Kenjija, čigar delo je paralelno mojemu in ga v mnogočem tudi potrjuje. To mi je bilo brez pretiravanja v veliko tolažbo med mojim delom na terenu, ko sem se srečeval z velikim delom samozadostne in ozkosrčne japonske inteligence, katere odnos do Zahoda lahko razumemo le kot nekakšno militantno filistrstvo.

Ko sem spoznal Kenjija leta 1973, je le-ta pravkar objavil esej „Benshi in montaža“, čigar vodilna ideja je ta, da je celotna japonska tradicija pripovedi in reprezentacije, kot jo je utelešal benshi, bila takšna, da japonski režiserji in tehniki dvajsetih in tridesetih let (morda Iwamoto misli tudi na druga obdobja) nikoli niso čutili potrebe po linearizaciji, ki jo zahteva zahodni način montiranja, za proizvodnjo „kvazijezikovne“ verige, ki je običajna tako za Griffitha kot

di vsebuje dolgo, dolgočasno obdobje „teatraličnosti“, ko so japonski filmi izgledali „staromodno“, čigar dolgočasno nadaljevanje v dvajsetih letih je prekinil le pojav nekaj redkih filmov v „zahodnem stilu“, ki so režirali nekateri vizionarski junaki. Skladno s tem pogledom je japonski film dozorel šele vsaj dve desetletji po zahodnem filmu, sredi tridesetih let. „Dozorevanje“ je seveda simbolizirano s postopno eliminacijo ovir, ki jih predstavljajo tradicionalne umetnosti, kot je „oyama“ ali ženski nosilec vloge. Zanimivo je opozoriti, da je pomembna tudi vloga ženskega nosilca v zgodnjem zahodnem filmu, odprava tako preziranega „benshija“ ali povezovalca, smrtnega sovražnika vsakršnega napredka v japonski filmski industriji, pri čemer je napredek v tem primeru mišljen kot „pozahodnjenje“ filma. Avtor nedavno objavljene knjige o zgodovini japonskega filma je naslovil poglavje, ki se loteva obdobja, ki je bilo nedvomno pomembno obdobje prehoda, takole: „Zbogom benshi, pozdravljena lepota“. Poskušal bom opredeliti srž tega kulturno-nevrotičnega odnosa v nadaljevanju.

Na vsak način je japonski „benshi“ identičen povezovalcu/komentatorju, ki ga je bilo moč slišati po ameriških in francoskih kinodvoranah pred letom 1910 in katerega vloga v zahodnem filmu do danes ni dobro raziskana. Vendar pa je v japonskem filmu bil le eden od elementov funkcije „distanciranja“, ki je izvirala iz tradicionalnih japonskih umetnosti in ki se je pojavljalo v tej ali oni obliki v večini nemih filmov pred letom 1930. Ni potrebno posebej poudarjati, da tega obdobja ne razumem kot popolnoma brezplodnega, ampak kot obdobje inkubacije.

Pred popolnejšo opredelitvijo tega koncepta naj poudarim, da vse, kar jaz ali kdorkoli drug lahko pove o prvih petintridesetih letih japonskega filma, mora biti izrečeno z veliko mero skromnosti. Do danes je v celoti ohranjenih le kakih pol ducata filmov, ki so bili narejeni pred 1920 in tudi iz dvajsetih let verjetno ne bi mogli zbrati vsega trideset filmov. Če upoštevamo dejstvo, da imamo v resnici opraviti s potencialnim korpusom filmov, ki sega v tisoče, Japonska je namreč vselej bila ena najbolj produktivnih svetovnih filmskih industrij, s proizvodnjo po stotine filmov letno, moramo priznati, da je ohranjenih vzorcev resnično malo. Sicer je iz dvajsetih let ohranjenih kar nekaj filmskih fragmentov, in tudi prebujajoče se filmske raziskave na Japonskem bodo najbrž prinesle marsikaj novega. Od mojega obiska tam pred petimi leti je bilo odkritih že več izredno pomembnih filmov iz tridesetih in nekaj tudi iz dvajsetih let. Toda kot ugotovimo, da je prvi večji pregled zgodovine japonskega filma, napisan v enem od zahodnih jezikov, temeljil na popolnem nepoznavanju mnogih filmov odločilnega pomena (od katerih so bili mnogi opisani le na podlagi ustnega pripovedovanja, ne da bi bilo to dejstvo izrecno omenjeno), spoznamo, kako nujen je bolj znanstven pristop v

Eisensteina in ki je tako značilna za našo zahodno filmsko tradicijo.

Zdi se mi, da je tukaj središče problema. Med značilnostmi, ki sem jih definirala skupaj z Jorgejem Dano kot INR, linearizacija ikonografskih označevalcev v procesu montiranja zavzema privilegirano mesto.

Celó v redkih, sofisticiranih primerih, ko je bil izvirni „tableau“ posnetek napravljen tako, da je „vodil“ oko skozi zaporedja dogodkov v enem okviru, tudi ko je bil povezovalac prisoten v dvorani, da je pomagal tem prvim korakom proti linearizaciji, sta panoramska uporaba številnih ikonografskih označevalcev in pomanjkanje kakršnihkoli fotografskih načinov pri izolaciji posameznega slikovnega dogodka prispevali k osnovni nelinearnosti prvotne podobe. Tudi dejstvo, da moderni gledalec le s težavo razbira te podobe, po mojem mnenju predstavlja jasen dokaz različnosti zgodnjega filma v tem pogledu. Kdo lahko danes trdi, da je po prvem gledanju razvozljal uvodno sceno v biografskem filmu **Tom Tom the Piper's Son**, ki ga verjetno vsi poznamo preko mojstrske priredbe Kena Jacoba? In kdo izmed nas je pri prvem ali kasnejših ogledih opazil „Mickeya Finna“, ki ga je izdajalski nepridiprav skrivoma stresel v pijačo Lillian Gish v plesni sceni iz filma **Musketeers of Pig Alley (Mušketirji iz svinjske ulice)** iz leta 1912 (ta podrobnost med drugim tudi kaže na to, da je, kot sem že omenil, Griffith ostal na pol v stilu zgodnjega filma še dalj časa potem, ko so Danci tako rekoč že „izumili“ Blaka Edwardsa in Louisa Malla)?

Ali je upravičeno misliti, da so po desetih letih obiskovanja filmskih predstav kulturno nepriviligirane množice v Franciji, Ameriki in Angliji, ki so bile povsem nevajene osredinjenih in usmerjenih kompozicij akademskega slikarstva in pa meščanskega gledališča (toda nedvomno vajene cirkuških aktivnosti in predstav potujočih gledališč ter pevcev), imele v resnici neke vrste „razširjeno“ percepcijo, če že ne drugače pa v smislu, da je tedanja publika morala biti nenehno „na nogah“?

Hipoteze o reakcijah občinstva pred 75 leti so vse, milo rečeno, neosnovane, posebej zato, ker ta izkušnja, ki nas zanima pri omejenih slojih prebivalstva, pač ni imela možnosti javne objave. Toda vemo, da so se vsaj v Združenih državah obiskovalci filmskih predstav iz vrst „boljših razredov“, katerih kolektivna filmska izkušnja se je začela mnogo kasneje in je bila obenem manj intenzivna, pritoževali nad tem, da niso mogli slediti sekvencam dogodkov v filmih, ki so jih prikazovali okrog leta 1907; še več, zahtevali so prisotnost povezovalcev v kinodvoranah, da bi komentirali filmsko dogajanje. Kako pa so se revnejše množice odzivale na ta problem? Tega seveda nikoli ne bomo natanko vedeli, vendar je pomembno, da povezovalac popolnoma izginel iz ameriškega filma okoli leta 1912 ter iz francoskega in angleškega malo pozneje, prav v času ko so bili napravljeni odločilni koraki od izvirnega „tableau“ (panoramskega) posnetka proti linearizaciji označevalca.

ZGODBA O POSLEDNIH KRIZANTEMAH, REŽIJA KENJI MIZOGUCHI 1939

V nasprotju z usodo zahodnega povezovalca je njegov japonski bratranec „benshi“ izginil šele proti samemu koncu japonskega nemega filma leta 1937 in se je ponovno pojavil v rahlo spremenjeni obliki v letih, ki so sledila drugi svetovni vojni, ko je pomanjkanje filmov vodilo distributerje, da so prikazovali „klasike“ nemega filma z dodatkom pripovedi s petjem. Zanimivo je, da na Japonskem še danes obstaja mnogo amaterskih benshijev (in tudi nekaj profesionalnih), ki nastopajo pri prikazovanju nemih filmov v muzejih ali filmskih društvih.

Že sama misel, da povezovalac govori v dvorani med predvajanjem in komentira dogajanje, onemogoča gledalčeve predstavitev v tisti imaginarni svet, kar je v nasprotju z navadami zahodnih filmskih gledalcev. Zato bi vsaka omemba benshija v zahodnih študijah o tej temi pomenila v najboljšem slučaju le zanimanje za neko eksotično prakso ali v najslabšem primeru njen ironičen prezir. Večina sodobno mislečih Japoncev gleda na benshija kot na eno od stvari iz preteklosti, ki se jo je treba sramovati, kakor tudi na primer tanka verz, bushido pravila vedenja in seveda militarizem z njegovim zgodovinskim polomom, porazom leta 1945.

Iwamoto Kenji prepričljivo dokazuje, da je po drugi strani nemogoče ločiti dolgo življenje benshija od pozitivnih gibanj v japonskem filmu, vse do predvojnih mojstrov in Mizoguchija in Ozuja. Prav tako je mogoče ločevati filmsko rast od ženskih nosilcev vlog, tradicionalnega gledališkega makeupa in drugih tradicionalnih elementov, ki so bili prisotni do leta 1920. Benshi je gotovo poglobljen faktor v tej galaksiji značilnih, „ohranjevalnih“ potez in zato tudi pri tem hitrem pregledu zahteva nekaj posebne pozornosti.

Kaj je torej temeljna funkcija benshija? Najprej je bil tu, da je „bral“ podobe s pomočjo pripovedi, s čimer je prevzel breme pripovedi v filmu na ekranu, kot na primer „gidayu-bushi“, pojoči pripovedovalec v tradicionalnem gledališču lutk, ki je po svoji strani prevzel breme „akcije“ lutkam in lutkarjem na odru. Večina japonskih nemih filmov pred letom 1925 in še potem je bila praktično brez naslovov in zato ni vsebovala pravih znakov pripovedi. Danes, na primer, so le-ti povsem razumljivi, tudi če filma sploh ne gledamo. Funkcija podobe je popolnoma drugačna od tiste verige slikovnih dogodkov, ki hitro postajajo vključeni v kod zahodne filmske institucije. Bolj se zdi na mestu govoriti o polju znakov, katerih naloga je ponavljati nekatere stereotipne poze, geste in kompozicije. Pomeni, ki jih producira podoba, so v osnovi odvečni in kaže, da je funkcija filmske podobe bolj potrđitev kot namigovanje.

To so le nekatera od dejstev, ki sta vodila Iwamota in mene k zaključkom, da je zahodni način filmske montaže povsem nerelevanten za projekt japonskega filma skozi več desetletij, da se japonski režiserji, čeprav so bili na tekočem z razvojem montaže filmov na Zahodu, saj so mnoge uvažali iz



Evrope in Amerike, sploh niso zanimali zanje in je tudi ne uporabljali (vsaj ne na način, kot je bil v navadi v Evropi in Ameriki), da so japonski gledalci, ki so bili navajeni benschijeve pomoči, neprijazno sprejeli zahodne montažne postopke v domačih filmih, čeprav so lahko uživali v zahodnih filmih, kar dokazuje komercialni neuspeh peščice filmov, narejenih po zahodnem vzorcu v Tokiu leta 1920. Prepričan sem, da je ta dolga doba indiference do zahodne montaže oziroma do temeljev INR omogočila pojav klasičnega filma v tridesetih letih.

Kljub temu, da mnogi spisi prikazujejo dejstvo, da v filmskih studijih na Japonskem raste zanimanje za klasično obdobje japonskega filma, sem prepričan, da bo glavni očitek moji knjigi ta, da podcenjujem pomen japonskega povojnega filma, še posebej kasnejših filmov Ozuja in Mizoguchija in da zato postavljam trideseta leta kot obdobje na posebno mesto, ki ga je večina japonskih in zahodnih kritikov namenila filmom iz štiridesetih, petdesetih in celo šestdesetih let. Taka razprava po mojem obravnavi osrednjo problematiko: ne gre le za konfrontacijo različnih okusov, čeprav drži, da osebno z estetskega vidika bolj cenim filme tridesetih let in še posebej omenjenih režiserjev. Vendar pa, če že vidim odločilno morfološko razliko med pred- in povojnim modelom japonskega filma, ta temelji na analizi narave zahodne filmske institucije in na redefiniciji njenih značilnosti.

Z namenom, da pokažem, na kakšen način je bilo to zgodnje obdobje dvajsetih let obdobje inkubacije za specifično japonski način reprezentacije, ki je bil močno prisoten še v mnogih filmih tridesetih let, se bom omejil na dva glavna primera: uporabo kadra-sekvence v filmih Mizoguchija ter vpeljavo usklajevanja na osi pogledov v Ozujevih filmih.

Najprej moram poudariti, katera izmed mojih tez v knjigi je najpomembnejša: dela teh mojstrov v nobenem primeru, kljub njihovi dovršenosti, ne predstavljajo temeljnega trenutka v zgodovini japonskega filma tistega časa, na primer v smislu Bressona ali Tatija, ki sta enkratna ustvarjalca v proizvodnji zahodnega filma štiridesetih, petdesetih in šestdesetih let. Eden od najpomembnejših razlogov za mojo trditev, da je ta „zlati vek“ japonskega filma kasna manifestacija posvetne tradicije v japonski umetnosti, je v tem, da lahko odnos, ki ga je delo teh mojstrov imelo do ustvarjanja mnogih sodobnikov, absolutno primerjamo z odnosom, ki ga je na primer poezija *Ki no Tsuruyakija* imela do zelo podobnih pesmi, ki so jih napisali tisoči dvorjanov za časa svojega življenja, ali pa odnos mojstra Sotatsuja do podobnih del njegovih sodobnikov na likovnem področju. V širšem okviru japonske kulturne zgodovine pred odprtjem dežele in močnejših stikov z Zahodom ter zahodnimi koncepti je bil pojem in obstoj umetnika-genija, junaka z božanskimi lastnostmi, popolnoma neznan. Razlika med originalnostjo in plagiatorstvom je bila brez pomena, saj se zdi, da nobeden od teh kon-

ceptov ni bil poznan. Zavaljo razlogov družbene in geopolitične strukture in religije v japonskem mitosu nikakor ni prostora za podobo umetnika-upornika, ki bi izzval kanone svojega časa, za junaka, čigar darovi so v jasnem nasprotju z akademijo. Pomislimo na naše umetniške velikane, kot so Cézanne, Beethoven, Proust . . . V japonski tradiciji so celó največji umetniki vselej bili tudi člani akademije.

Seveda v japonskem filmu najdemo tudi primere idiosinkretskih ustvarjalcev: Kinugasa v dvajsetih in Kurosawa v petdesetih letih sta najbolj očitna. Njune največje dosežke, **Paž norosti**, **Ikiru**, lahko le deloma primerjamo s prevladujočim tokom tradicionalnega filma. Kar zadeva Oshimo in njegove sodobnike, so le-ti privedli podobo idiosinkretskega, „norega“ umetnika do skrajnosti, čeprav so paradoksalno v resnici ostali bolj navezani na staro tradicijo, kot pa Kurosawa ali Kinugasa. Toda to vprašanje ni vključeno v témo, o kateri danes govorim. Poudariti želim, da Ozu, Mizoguchi, Shimizu, Naruse, Ishida, Yamanaka, Tasaka in večina drugih pomembnih filmskih ustvarjalcev tridesetih let pripada k tradicionalnemu prevladujočemu toku ustvarjanja. Njihovo delo je v tesni povezavi z delom stotin filmarjev, od katerih so mnogi danes pozabljeni, toda katerih kolektivna prizadevanja so odločilno prispevala k delu mojstrov, katerih delo je spet po svoje predstavljalo del taistih prizadevanj. Tasaka Tomotaka ni mojster v tem smislu, to pomeni, da njegovo delo nikoli ni uspelo kristalizirati tradicije na kak osebno koherenten način. Vendar je v filmu iz leta 1928, **Mesto ljubezni in sovraštva**, uporabil na zelo sistematičen način „odrezan scenski posnetek“ (ki sem ga imenoval tudi pillow-shot), ki je predhodnik Ozujevi uporabi začasne ustavitve diegetskega toka. S tem seveda ne želim reči, da je „izumil“ tovrstni posnetek, saj po mojem mnenju ta koncept ni uporabljen v kontekstu, kjer so vsi elementi preveč natančno določeni. Tako ga tudi Ozu ni „izumil“, saj je ga le razvil na svoj način, tako da je dosegel relativno enkratnost v okviru kolektivnega prizadevanja. Avtorska teorija mora, skratka, biti pripravljena na občutne popravke, če želi obravnavati to obdobje japonskega filma.

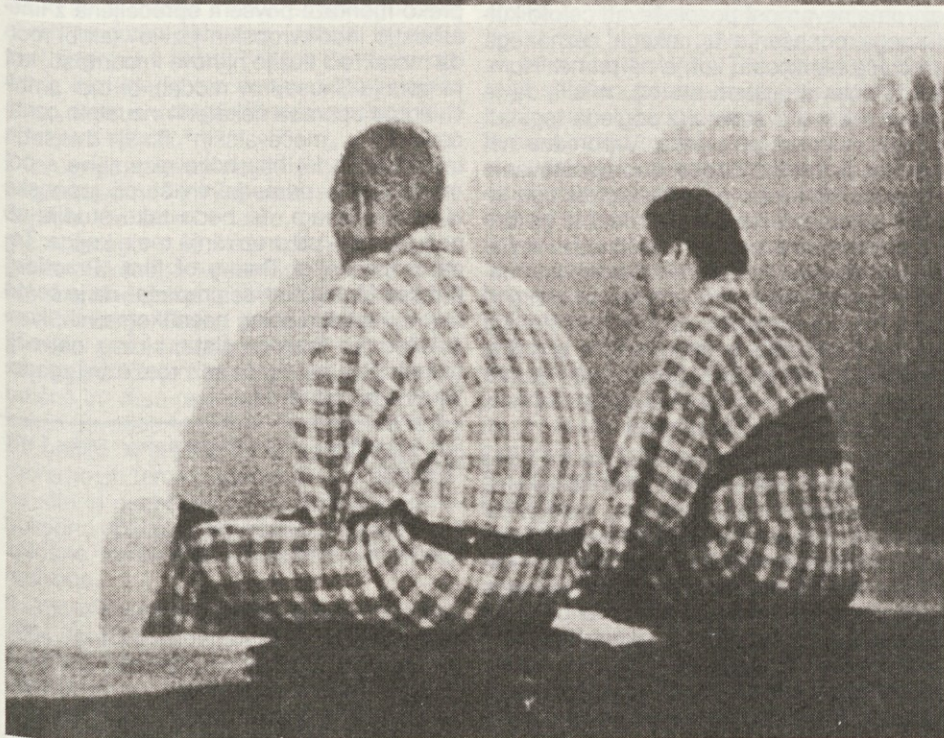
Na podoben način je Mizoguchi z izredno umetniško lepoto in disciplino uspel napraviti sceno za enkratni posnetek in hkrato sistematično razdalje kamere. Po drugi strani tudi naključni zvočni odlomki kažejo, da so bili podobni odnosi izredno običajni, da je zagrizeno oklevanje mnogih režiserjev, da uporabijo zahodne postopke, na ta način pripravilo pot glavnim značilnostim Mizoguchijevega zrelega stila, do filma **Sestri iz Giona**, (1936) do **Ljubezen igralke Sumako** (1947). Če vztrajam na osnovni razliki med Mizoguchijevimi mojstrovinami iz pred vojne, in solidnimi, mednarodno priznanimi filmi, ki so bili narejeni med in po ameriški okupaciji, je to posledica spremembe načina funkcioniranja kadra-sekvenc s širokim kotom. V filmih, kot

Zgodba o poslednjih krizantemah, ima vsaka kompozicija svojo strogo avtonomijo in je „montažni“ učinek kamere v gibanju v tem, da gledalec vidi serijo dolgih, statičnih posnetkov, ki so predstavljali panoramske (tableau) filme. V filmu, ki ga na zahodu poznamo pod naslovom **Življenje kurtizane Oharu**, pa so zaporedne panoramske slike zlite v nekakšen sofisticiran pomenski tok, ki ima morda nekaj skupnega, na primer, s filmi Williama Wylerja, čigar najbolj znane mojstrovine tistega časa — **The Best Years of Our Lives (Najboljša leta našega življenja)**, **The Heiress (Dedinja)** — so po nekaterih podatkih vplivale na Mizoguchijeve ustvarjalne poskuse.

V tem oziru je pomembno opozoriti, da sta Mizoguchi in Ozu, po dosegljivih podatkih sicer nepopolne evidence, na začetku svoje kariere oba razvila napredno uporabo zahodnega načina reprezentacije (to je pred letom 1930). Relativno hitre spremembe v njunih pristopih, ki ju opažamo v začetku in sredi tridesetih let, so očitno odgovarjale namerni izbiri. V svoji knjigi trdim, da ta izbira le ni bila povsem osebna, da je bila deloma pogojena s političnim in ideološkim razvojem na Japonskem, oziroma z novim poudarkom na tradicionalnih vrednotah v povezavi z rastočo militaristično ideologijo ter nenazadnje z odklonitvijo zahodnih vrednot, povezanih z razvojem vseh azijskega imperializma. Vsekakor pričakujem, da bo ta teza prav tako napadena, ker je vselej težko pripisati delu, ki ga občudujemo, nekakšne reakcionarne prvine. To bo vsekakor zanimiva razprava.

V vsakem primeru je moja osnovna teza o „izbiri“ režiserjev, kot sta Ozu in Mizoguchi, v tem, da le-ta ne bi bila mogoča brez obdobja inkubacije oziroma „ohranjevalnega“ obdobja večine režiserjev v dvajsetih letih. Vseeno sem pripravljen priznati, da je vsaj v njunem primeru prispevala k njuni zmožnosti tako jasne izbire načina reprezentacije. Brez dvoma ju prav to ločuje od režiserjev, ki si niso zastavili vprašanje, ki niso izbrali in so producirali „bastardne“ oblike, ki bi nas danes lahko zanimale le še v antropološkem smislu. Enega najboljših primerov te kompleksne navezanosti na zahodni način reprezentacije najdemo v rešitvi usklajevanja na osi pogledov v Ozujevih filmih iz tridesetih let.

Kader v višini oči v povezavi s figuro v proti kadru, ta rešitev je po mojem mnenju odločilna pri razumevanju INR. Na tem mestu ne bom razgrinjal detajlov o delu, ki ga trenutno opravlja Jorjega Dano, rekel bom le naslednje: figura proti-kadra (se pravi, zaporedna kadra z dvema igralcema, ki se soočata v imaginarnem prostoru diegete in ki zreta v kameri v profilskem prostoru ter se pogovarjata s pomočjo nemih znakov mednapisov ali dejanskega zvoka optičnega traku), to je po najinem prepričanju ključni kamen INR. V resnici je le-ta bila poslednja komponenta pred pojavom sinhroniziranega zvoka. Prepričana sva, da je bilo potrebno precej več kot četrto stoletja po Lumièrovem filmu **Odhod delavcev iz to-**



vame, preden je prišlo v navado prikazovanja zaporednih posnetkov protagonistov s frontalnega kota, pri čemer sta protagonisti zrla drug v drugega s povsem prilagojenima pogledoma, ki prideta tako blizu kamere, da direktno vpleteta gledalca v nenehni, simbolični izmenjavi. Morda se zdi čudno, da je bilo potrebno toliko časa, da si ta postopek pridobi domovinsko pravico med filmskimi produkcijskimi postopki. (Continuity) girl, dekle, ki je skrbelo, da so se smeri pogledov ujemale, se je pojavilo v studijih šele v poznih dvajsetih letih.

Ta očitna zamuda je v tesni povezavi s fascinantno zgodovino tabuja pogleda v kamero. Na Zahodu je bilo do leta 1906 gledanje v kamero absolutno pravilo in skorajda ni bilo filma brez tega postopka (tudi v zgodnjem striptiz filmu najdemo moškega gledalca, ki se je skrtil za platno in izza roba opazoval dogajanje, medtem ko je „slaci-punca“ pošiljala goreče poglede občinstvu). Lahko rečemo, da je navada neposrednega gledanja v kamero prišla iz varietete in melodramskega gledališča, kjer je „aside“ (besede, ki jih igralec govori na odru in jih slišijo le gledalci, ne bi pa naj jih slišali tudi soigralci) še vedno bil močno pogost v sistemu, ki ni predpostavljaj eksteriornosti gledalčevega zornega kota, ki je bila tako značilna v pravem meščanskem gledališču (v le-tem je bil „aside“ popolnoma odpravljen). Toda kakor so daljnovidni komentatorji že predvideli (posebej tisti iz ameriških časopisov), je bil pogled v kamero še bolj škodljiv za „illusion comique“ kot odrski „aside“, brez dvoma zaradi intenzivnosti same iluzije, ki je dajala posebne minesis fotografije, pa tudi zato, ker so leče kamere v resnici le točka v pro-filmskem prostoru, ki je v nasprotju s širokim „morjem pogledov“ gledališke publike. Do leta 1910 je vsaj ena ameriška filmska družba (Selig) v svojo listo napotkov igralcem vključila prepoved gledanja v kamero kot pripomoček „aside“-a. Ta tabu je kmalu postal tako močan, da celó v filmu iz leta 1919, **The Bluebird**, ki ga je posnel eden najbolj uspešnih režiserjev dobe, Maurice Tourneur, figura proti-kadra še ni napredovala onstran nasprotnih bočnih kotov, še več, ko se na koncu filma neki otrok obrne proti občinstvu z moralizirajočim slovesom, je gledala stran od kamere za kakih trideset stopinj.

Princip usklajevanja na osi pogledov, ki je tesno povezan s problemom gledalčeve monovalentne orientacije v diegetskemu prostoru preko racionalizacije montažnega razreza, je bil v bistvu uporabljen, preden je pravi postopek kadra — proti kadra prešel v splošno rabo. Toda šele povezava možnosti izmenjave pogleda blizu kamere s konceptom monovalentne orientacije v prostoru je dokončno omogočila vseobsežen, imaginarni prostor, v katerega vstopimo ob gledanju filma, da končno postanemo vsevedni voyeurji v samem središču izmenjave iz oči v oči.

Na Japonskem so se v dvajsetih letih ukvarjali s problemi usklajevanja pogledov v glavnem le tisti redki režiserji, ki so po-

skušali uveljaviti zahodni način reprezentacije v filmih. Tedaj še vedno prevladujoč tradicionalni film je le redko uporabljal tekočo montažo. Če pa že, je to bila „koncertina“ (rez naprej, rez nazaj) in občasni par nasprotnih kotov. Ti so bili rabljeni arbitrarno, včasih kot posebni označevalci posebej dramatičnega dogodka: do te mere so bili nepriljubljeni ti in drugi postopki, kot so odrezani veliki plan, „posnetek preko rame“ itd. Zato se v japonskem filmu kot celoti v tem obdobju — še vedno govorimo o dvajsetih letih — zdi uporaba usklajevanja pogledov čisto tako „napačna“ kot „pravilna“. Podobno je bilo tudi v zahodnem filmu nekje do leta 1925, čeprav se je sčasoma na osi ravnotežje nagnilo v prid prisotnosti usklajenih pogledov in continuity girl („tajnice režije“). Tako je bilo tudi s filmi Ozuja pred letom 1933, vsaj kolikor lahko sodimo iz filmov, ki so preživeli. Vendar pa je po letu 1933 (mislim, da je prelomnica film **Ženska iz Tokia**) Ozu začel sistematično uporabljati proti-kadre, ki predstavljajo vsaj polovico trajanja njegovih filmov, tako da se pogledi nikoli ne „srečajo“ na površini platna na pričakovani način. Edine izjeme tega pravila so preveč redke, da bi lahko kaj pomenile. Dejstvo je, da vemo, da je v Ozujevi pozni karieri njegov montažer kritiziral omenjene podatke, zato je Ozu eksperimentalno posnel sceno na oba načina: na „pravi“ način, kot so priporočali Hollywoodski priročniki, ter na „napačni“ način, Ozujev način. Po ogledu zmontiranih posnetkov je enostavno komentiral: „Saj ni nobene razlike.“ Prav zato je nadaljeval po starem, z neujemanjem na osi pogledov v filmih.

Mnogo zahodnih in japonskih kritikov se je dotikalo razlage tega pojava, čisto z vidika ideologije nesporočljivega. Nekateri od njih omenjam v svoji knjigi, skupaj z mojim poskusom analize te osrednje odločitve v Ozujevi kompleksni sistematiki in njegovem odnosu do pristopa k filmu kot filmski ploskvi. Na tem mestu lahko le podčrtam svoje prepričanje, da preko zavrnitve absolutno sprejete fundamentalne „vrednosti“ zahodnega filma — vseobsegajoč diegetski prostor, kot ga je omogočalo racionalizirano prilagajanje vidnega polja — Ozu dejansko obrača hrbet nečemu izrazito „zahodnemu“ in sprejema percepcijo časa in prostora, ki jo lahko imenujemo „tipično japonsko“, toda tisto, ki jo najdemo tudi v mnogih vidikih kitajske in drugih nezahodnih kultur, torej „topološko“ percepcijo kot nasprotje linearnim modelom, kot jih ponuja klasični model reprezentacije, ki je še vedno prevladujoč med narodi, katerih kultura izvira iz grško-krščanske tradicije. Ta specifični vidik Ozujeve sistematike ni značilen le zanj. V pomembnih filmih, ki jih je posnel med leti 1933 in 1936 in še posebej v mojstrovini **Žena, bodi kot roža**, se Naruse Mikio tudi sistematično izogiba usklajevanju vidnega polja. Kolikor vem, razen njega še nobeden od japonskih režiserjev ni tako ravnal, toda moje mnenje je, da nihče v japonskem kontekstu tistega časa tega ni mogel.

Na tem mestu se seveda dotaknemo morda najbolj občutljivega vprašanja, ki se postavlja pri medkulturni konfrontaciji. Vseeno pa imam en pomislek, kar zadeva delo **To the Distant Observer** (Oddaljenemu opazovalcu), in sicer v zvezi z izjavami, kakršno sem si sam pravkar drznil. Ko imamo opraviti z narodom, Japonci, ki so tako različni od nas, in njihovo izrazito specifično kulturo, bo vsak opazovalec, ki se zaveda „laži“ univerzalnega humanizma in zgodovinskih ter političnih implikacij zahodnocentrizma, povsem naravno moral priznati, da je prav lahko „obrniti palico na drugo stran“, včasih tudi preveč.

V nasprotni smeri namreč leži nevarnost kulturalizma, kulta „Weltanschauunga“, oziroma nevarnost posploševati celoto kulturnega obnašanja iz nekega neznanega središča aktivnosti, kot je na primer Humboldt v devetnajstem stoletju mislil, da je odkril esenco svetovnega pogleda tega ali onega evropskega naroda. Vzporedna nevarnost je preveč dobesečno upoštevanje Sapirove hipoteze, predstavljati si tisti sistem reprezentacije (ali govornice), ki ga lahko opišemo kot povsem različnega od našega lastnega. To je razumevanje sistema kot izomorfnega, z dejanskimi izkušnjami ljudi v pravi družbi, pomislimo le na Benjamin-Whorfov zaključek, ki je izviral iz nekaterih gramatičnih posebnosti, zaradi česar Indijanci Hopi dejansko dojemajo ek-sistenco kot večno sedanost.

V mojem primeru pa se bojim, da se bodo moji poskusi, odkriti znake (in ne toliko vire) elementarno nemetafizičnega, nelogometričnega pristopa k načinu reprezentacije, kulturni indiferenci do kulta analognega, dvojni izkušnji fonetnega in nefonetičnega pisanja na Japonskem, nevarno približali svojevrstni zmedi, v kateri se je včasih znašel tudi sicer iznajdljivi Whorf. Prav zavoljo teh razlogov teh vzporednic v knjigi nisem obdelal, čeprav so številne. Gre v glavnem za strukture govorjene japonsčine in pristop narativni in prostorski organizaciji, značilni za tradicionalni film. Dejstvo, da japonski jezik uporablja časovne in prostorske koncepte po vzorcih, ki so izrazito različni od naših, je turizem. Da to ne predstavlja pojava sintaktične linearnosti, ki je značilna za glavne zahodne jezike, je prav tako očitno. Bernard Saint-Jacques kaže, kako japonska sintaksa vključuje skoraj popolno mobilnost avtonomne sintagme: lahko bi ugotovili podobno strukturo v haidu pripovedi in pripovedi Saikakuja.

Odkril sem, da je v kulturi, družbi in japonskem filmu na delu nek sistem, ki pa je moja iznajdba ali bolje odkritje neke manifestacije moderne evropske kulture, z marksizmom, strukturalno lingvistiko, psihoanalizo . . . Ta sistem, ki ga imeujem Japonska, tu se navezujem na Rolanda Barthesa, čigar pomemben spis **L'Empire des Signes (Imperij znakov)** je vseskozi vplival na moje delo, je bil in še vedno je na kompleksen način povezan z resnično Japonsko, z izkušnjo resničnih ljudi, katerih jezik je japonsčina, katerih poslednji horizont so

obrisi japonskih otokov. Seveda z vidika zgodovine njihova izkušnja ni nič bolj osrednja od „mojega“ sistema. Nikjer tudi ni najti take japonske esence, v japonsčini ali Zen budizmu, Shintu, ipd., ki bi nam omogočila „razložiti“ Japonsko. Včasih se mogoče zazdi, da se moja knjiga žrtvuje tej iluziji (in bojim se, da to drži). No, morda bom pri drugi izdaji res napravil nekaj popravkov.

Vendar upam, da bodo bralci, predvsem tisti izobraženi, krenili po različnih poteh pri raziskovanju obravnavanih problemov, od katerih so nekateri povezani z japonsko in zahodno filmsko kulturo. Še posebej sem prepričan, da je tako kot je institucionalna linearizacija ikonografskega označevalca preko montaže povsem opredeljena z linearnostjo indo-evropskih jezikov (ali bi morda moral reči iluzijo njihove linearnosti, kot jo ponuja Saussurov model), bi tudi ambivalentna uporaba nekaterih vizualnih označevalcev v „mečevalskih“ filmih dvajsetih in tridesetih let bila bolj razumljiva s pomočjo serije primerjalnih študij japonske sintakse. Upam, da bodo take študije še bolj prisotne po prebiranju moje knjige. Toda že pri knjigi **Theory of Film Practice⁵ (Praksa filma)**, sem se prepričal, da je čisto ravno napačna stran neenakomernih, kontradiktornih raziskav tista, ki ima največji učinek. Upajmo le, da se v tem oziru zgodovina ne bo ponovila.

⁵ N. Burch, *Theory of Film Practice* (London: Secker & Warburg, 1973).

NOEL BURCH

PREVOD
IGOR MAVER