

Bogen om Yasujiro

OZU

hans liv og hans film

Donald Richie er den japanske films ambassadør i Vesten, og hans fortjenester er store og utallige. Men størst af alle er måske hans præsentation af Yasujiro Ozus film uden for Japan i 1963. Der er ingen tvivl i mit sind, når jeg kalder Richies besøg i København med en håndfuld Ozu-film i november 1963 for den største oplevelse, jeg har haft i min tid på filmmuseet. Siden da har tvivlen kun kunnet opstå i ens sind, hvis man blev afæsket absurde spørgsmål om, hvilken filmkunstner, man satte højest. Men det er heldigvis kun i enqueteer, man er tvunget til at vælge mellem Ozu og Ford.

Ib Monty



Lige siden 1963 har man længselsfuldt ventet på den bog om Ozu, som Donald Richie skulle skrive. Ganske vist skrev Richie fyldige programnoter til Ozu-serien, og man har siden kunnet læse artikler af ham om Ozu i bl. a. »Film Quarterly« og »Film Comment«, men først nu er der bl. a. på grundlag af dette tidligere publicerede materiale kommet en bog, der på sin måde er et lige så kongenialt kunstnerportræt som Richies forbilledlige Kurosawa-bog. Bogens metode er lige så forskellig fra Kurosawa-bogens som Ozu er forskellig fra Kurosawa.

Richie har komponeret sin bog i overensstemmelse med Ozus egen måde at skabe på. Han begynder derfor med en drøftelse af Ozus temaer, for – som han siger – det er der, at Ozu selv ville være begyndt. Derefter går han over til dialogen i en skildring af Ozus manuskriptarbejde, for siden at præsentere Ozus måde at optage og klippe sine film på. Og for at bogen kan have en værdi både nu og siden som opslagsværk er der tilføjet en kommenteret og biografisk filmografi.

I sin indledende karakteristik af Ozus verden og hans syn på verden går Richie ud fra filmenes ånd. Thi ligesom Dreyer – hvem Ozu kan have mange ligheder med, ikke mindst i arbejdsmetoden – søgte Ozu i sine seneste film frem mod en afklaring og forenkling i sine films form, der fik det egentlige, karakterskildringen, til at fremstå helt befriet for illusionistiske numre. Den ydre enkelhed forstærkede den indre sammensathed. Som Dreyer skabte Ozu derfor i sine sidste år de værker, der som væsentlige forudsætninger havde den modenhed og visdom, som kunstneren kun erhverver sig gennem et livs konstante beskæftigen sig med at forfine det kunstneriske udtryk for de menneskelige erfaringer.

Ozu, der som japansk kunstner delte vilkår med sine samtidige kunstnerkolleger, d.v.s. at skulle skabe inden for rammerne af, hvad man kunne kalde et kultursammenstød, nemlig mellem den årtusindgamle, traditionelle japanske kultur og den moderne vestlige, fulgte, som Richie påpeger, en karakteristisk japansk udvikling. I sin ungdom var han vældigt optaget af den amerikanske film, i særdeleshed Lubitschs film, mens han først i sine senere år blev sig sin 'japanskhed' mere bevidst.

De modsætninger hos personer, som man møder i alle Ozus film, først og fremmest mellem forældre og børn, hænger derfor også sammen med modsætningerne mellem de to kulturer, den gamle og den nye. Og det er naturligvis med til at give Ozus familiedramer en dimension udover privatsfæren, en så at sige universel dimension, der netop løfter dem ud af den 'japanskhed', som japanerne som bekendt selv var bange for skulle stille sig hindrende i vejen for et ikke-japansk publikums forståelse.

Som man kan se af hans film kan der ikke være tvivl om, hvor Ozus egne sympatier lå, og det har da også, som Richie skriver, fået yngre kritikere til at kalde ham gammeldags, borgerlig og reaktionær. Der er ingen grund til at søge at bortforklare Ozus holdning for at gøre ham salonfåhig i de toneangivende, kritiske cirkler i dag. Det er til syvende og sidst mest synd for de tilskuere, der ikke kan se andet end reaktionær borgerlighed i en Ozu-film. Men hvis man vil karakterisere Ozu som en konservativ og traditionalistisk romantiker, må man i hvert fald gøre sig klart, at konservatisme, tradition og romantik som begreber kan dække over mere end det ordene står for i den almindelige brug af dem som invektiver i den gængse firkantede kulturdebat.

Det er bl. a. Ozus holdning i overensstemmelse med

disse begreber, som Richie søger at belyse, og hans bog bliver derfor ikke blot interessant for dem, der vil lære Ozu at kende. Den er også god at få forstand af for dem, der vil lære lidt mere om Japan, og for dem, der gerne vil lære lidt om, hvad vi f. eks. kunne lære af japanerne. Richie kalder Ozus metode »formal« og tilføjer, at denne »formality is that of poetry«, skabelsen af en ordnet sammenhæng, der nedbryder vanen og det velkendte, idet den til hvert eneste ord, til hvert eneste billede, tilbagegiver det dets originale friskhed og nødvendighed.

Netop af denne grund er oplevelsen af en Ozu-film så fantastisk intens, hvis man vel at mærke har øjne at se med. Det er som om vi hvergang ser det kendte, det såkaldt trivielle, som om det var første gang vi virkelig så det.

Ozus måde at filme på var indkredsede. Han lægger begrænsninger på sig selv for netop at se mere inden for begrænsningen. Og som Richie skriver: »He does not confront emotion, he surprises it . . . ! The unexpected humanity of the Ozu film is made possible by the rigor of its construction . . . It is this combination of the static and the living, of the expected and the surprising, that makes the films of Ozu the memorable emotional experiences they are.«

I sine film havde Ozu kun ét emne: den japanske familie, og kun ét tema: denne families opløsning. Og det eneste, der i Ozus film eksisterer uden for familien er kontoret og skolen. Der er meget få lykkelige familier i Ozus film, skønt de enkelte familiemedlemmer oftest er relativt tilfredse med deres tilværelse. Men familien går mod sin opløsning, hvilket er særlig katastrofalt i Japan. I sine tidligste, vigtige film spillede ydre, sociale forhold ofte ind som faktorer i opløsningsprocessen. I sine senere film lod Ozu i mindre og mindre grad verden uden for familien spille ind i opløsningsprocessen, der tværtimod startede indefra. Og det har naturligvis givet anledning til anklager mod ham for at opgive sin sociale bevidsthed og for manglende realisme. Men sådanne anklager kan naturligvis kun have værdi for dem, der – som Richie skriver – finder »that realism must be social, and that the proletarian reality is somehow more real than the bourgeois reality«.

Mere indkredsede kan man sige, at det er den borgerlige familie, som Ozus film beskæftiger sig med, og det er stort set de samme situationer, vi ser denne borgerlige familie i, i film efter film. De fleste af Ozus film kan bringes ned på en ganske kort formel (f. eks. datter bor sammen med sin far. Hun vil ikke giftes, men finder senere ud af, at faderens plan om at gifte sig igen, kun var et påskud til at få hende til at forlade ham for at finde sin egen lykke). Men også historien er naturligvis kun et påskud. Ozu var mindre og mindre interesseret i historier og intriger. Det, han ville skildre var, hvorledes personer reagerede på det, der skete. Det var karakterskildring, der var hans store lidenskab. Og heri finder vi det første lighedspunkt med Dreyer.

Ozu lod sine personer følge bestemte mønstre og var – som Richie anfører – måske først og fremmest interesseret i det, som Henry James kaldte »the figure in the carpet«. Disse mønstre genspejles i historierne, og der er altid mere end ét mønster i en Ozu-film. Alligevel fik Ozu aldrig sagt alt, hvad han ønskede om den japanske familie. I sin karakteristik af Ozus verden er Richie selv klar over, at han generaliserer om noget, som man ikke burde generalisere om: Ozus mennesker, så nuancerede og komplicerede, de er. »Human nature in all its diversity

and variation – this is what the Ozu film is essentially about. It must be added, however, that as a traditional and conservative Asian, Ozu did not believe in any such essence as the term »human nature« may suggest to us. Each of his characters is unique and individual, based on known types though they all may be; one never finds »representative types« in his films«. Når Ozu satte sig ned for at skrive sine film »he rarely asked what the story was to be about. He asked rather, what kind of people were to be in his film«.

For Ozu var det vigtigste stadium udarbejdelsen af manuskriptet, og kapitlet »Script« er da også det største i Richies bog.

På manuskriptstadiet skulle Ozu og hans medforfatter (siden 1949 altid Kogo Noda) forvandle erfaringer og iagttagelser om mennesker til noget personligt.

I følge Richie anvendte Ozu ved udarbejdelsen af manuskriptet samme metode som de japanske arkitekter. Han konstruerede »emotional modules«, og det, han brugte den største omhu på, var dialogen.

Det er muligt at følge Ozus manuskriptarbejde ved hjælp af hans dagbøger, og det giver et fængslende indblik i metoden. I de senere film skrev Ozu og Noda alle scener ud på kartotekskort. Kortene blev spredt ud på et bord, og det gav dem mulighed for hele tiden »to keep track of events and the growing form of the film«. Om sit samarbejde med Noda har Ozu selv skrevet: »When I work with Noda, we agree even on short bits of dialogue. And though we never discuss the details of the sets or the costumes, his image of these things is always in accord with mine. Our ideas never contradict each other. We even agree on whether a line should end with a wa or a yo (a particle indicative of degree). Of course, sometimes we have a difference of opinion. And we don't compromise easily since we are both stubborn«.

Ofte talte de ikke sammen i flere dage, men fandt så atter sammen i perfekt harmoni. Der gik mange flasker sake til, mens de to mænd arbejdede, isoleret fra omverdenen i et hus i bjergene. I Ozus dagbog stod der således ved afslutningen af »Tokyo Monogatari«: »Finished. 103 days; 43 bottles of sake«.

Richie beskriver Ozus manuskriptarbejde med masser af illuminerende eksempler, viser paralleler mellem de enkelte film, giver uddrag af drejebøgerne, og lader os i det hele taget komme helt tæt på i iagttagelsen af den proces, der skulle resultere i fuldt dimensionale karakterer, formet ved udvælgelse.

Ozus film stod og faldt med manuskriptet, og han var lettet, når det var færdigt. En af hans faste skuespillere, Chishu Ryu, har sagt: »... he had already made up every image in every shot so that he never changed the script after we went on the set. And the dialogue was so polished that he would not allow a single mistake... He told me how happy he was when the script was done, but he also told me, though jokingly, that he was often disappointed to find how his images came apart when he started working with the actors«.

I kapitlet »Shooting« får vi et indblik i Ozus iscenesættelsesmetode. Som enhver, der har set en Ozu-film ved, var han først og fremmest optaget af forenkling. Hans film er hovedsageligt optaget fra hundeøjehøjde, eller som Richie skriver »from an almost invariable angle, that of a person sitting on the tatami matting of the Japanese room«.

Han gav helst afkald på enhver form for *camera-trickery*. Hans kamera panorerer sjældent, og han var ikke meget

for overtoninger eller *fade ins* og *fade outs*. Lige som han begrænsede sig i sine historier, begrænsede han sig i måden, han fortalte dem på. Med Richies ord: »The reason is apparent: he did not want to express himself in such a direct way. Just as he refused plot because it exploits characters by interpreting them in conventional ways, so he refused elements of film grammar because they express conventionalized opinion«. Ozus omhu for billedkomposition var legendarisk, og han ofrede gerne kontinuitet for komposition.

Richie citerer en historie, fortalt af instruktøren Masahiro Shinoda, der var instruktørassistent på »Late Autumn«: »There was this table with beer bottles and some dishes and an ashtray on it, and we had shot the scene from one side and were going to shoot it from the other side when Ozu came up and began shifting the objects around. I was so shocked that I said that if he did that he would create a bad break in continuity, that everyone would notice that the bottles were now on the right and the ashtray on the left. He stopped, looked at me, and said: 'Continuity? Oh, that. No, you're wrong. People never notice things like that – and this way it makes a much better composition'. And he was right of course. People don't. When I saw the rushes I didn't notice anything wrong with these scenes«.

Endnu engang kommer man til at tænke på Dreyers kompositoriske metode, jvf. den berømte historie om, hvordan han og Henning Bendtsen fjernede næsten alle køkkensagerne i køkkendekorationen i »Ordet«. Også Dreyer havde ret, fordi et fuldt monteret køkken ikke havde givet så smukt og funktionalistisk et interiør som det »skrabede«.

Og om Dreyer mindes man også, når man læser om Ozus arbejde med skuespillerne, der naturligvis måtte blive det væsentligste element i film, der i en sådan grad var koncentreret om karakterskildring. Ligesom hos Dreyer vidste skuespillerne hos Ozu ikke altid, hvad det var, de gjorde. Det vigtigste var, at Ozu (og Dreyer) vidste det. »What rather than who the actors were was important«. Ozu fortalte sine skuespillere, hvordan de skulle bevæge sig, holde på tingene etc., men ikke hvordan de skulle føle. Da en skuespillerinde engang under indspilningen af en scene spurgte Ozu, hvad hun skulle føle, fik hun svaret: »You are not supposed to feel, you are supposed to do«.

Det var derfor ofte noget af en lidelse for skuespillere at arbejde for Ozu. Han kunne ofte bruge fire-fem timer på en skuespiller for at få en enkelt gestus som han ville have den.

For Ozu var den vigtigste egenskab hos en skuespiller hans evne til at »catch the humanness in a character«. Og som et eksempel valgte Ozu en scene fra John Ford: »Look at Henry Fonda in 'My Darling Clementine': motionless and expressionless – there is the greatness of John Ford. Fonda sits in a chair with his legs propped up on a pillar and a satisfied smile on his face – I really envy that rapport between Ford and Fonda«.

Det korteste kapitel i Richies bog er kapitlet om »Editing«, fordi det stadium i en films tilblivelse, som Ozu fandt mindst vigtigt var klipningens, jvf. endnu engang med Dreyer. Ozu havde allerede 'redigeret' sin film, da

Scener fra fire Ozu-film. Øverst
»Banshun« (1949), derunder »Tokyo
Monogatari« (1953), »Soshun« (1956) og
»Ohayo« (1959).



manuskriptet var færdigt, og på klippestadiet var det først og fremmest tempoet i filmens sammenhæng, som han etablerede. Men filmens tempo var oftest dialogens tempo. Og Ozus påståede langsomme tempo underkaster Richie en nøjere analyse.

Når man har læst Richies gennemgang af de forskellige stadier på en Ozu-films vej er man blevet adskilligt klogere på Ozus film. Men det stimulerende ved Richies analyser er, at de aldrig fortaber sig i æstetiske benpillerier. Hele tiden er det det dybe menneskelige indhold i filmene, der er resonnansbund. Derfor er det så forløsende at læse Richie.

At ikke alle deler dette synspunkt skal retfærdigvis nævnes.

I »Sight and Sound«s sommer-nummer har man således ladet kritikeren Jonathan Rosenbaum bruge megen plads på en kritik af Richies kritiske metode, som Rosenbaum kalder »impressionistic illusionism«. Rosenbaum har mange indvendinger mod Richies bog. Nogle af disse indvendinger kunne tyde på, at Rosenbaum skriver ud af ond vilje. Det forekommer således at være en overflødig indvending mod Ozu-bogen, at dele af den har været offentliggjort før. Især når man tænker på, hvad man i almindelighed kan skrabe sammen af skriblerier om film og kalde det en bog.

Rosenbaum fanger også triumferende Richie i nogle fejlhuskninger. Ingen af disse synes dog at være så fatale, som den Rosenbaum selv hænges op på i et læserbrev i samme nummer, der påpeger, at Rosenbaum helt har misforstået slutningen af Satyajit Rays »Distant Thunder«.

Men naturligvis er ingen filmskribenter, heller ikke Richie, ufejlbarlige. Og det er klart, at det er rimeligt engang imellem at anfægte Richies autoritet som japansk films bedste kender uden for Japan. Når Rosenbaum imidlertid over for Richies analyse af Ozus film eksempelvis giver prøver på en anden metode, må man nok have lov at melde fra. Rosenbaum citerer fra en endnu ikke udgivet bog af Noël Burch, der inden for en marxistisk ramme og med brug af visse semiologiske discipliner skal have anlagt en mere sofistikeret metodologi på Ozus film. Det er muligt, at metoden er mere avanceret end Richies set fra et akademisk synspunkt, men de citater, som Rosenbaum anfører fra Burchs fremstilling, tyder også på, at teoretikeren her har fjernet sig så langt fra det foreliggende værk, der tilsyneladende ikke interesserer ham i sig selv, at det bliver aldeles meningsløst og netop kun af akademisk interesse. Det er kun en trøst, at Ozu selv er blevet sparet for at skulle læse sådanne æstetisk-filosofiske sofistier.

Som sagt afsluttes Richies bog med en »biographical filmography«, der giver god besked om Ozus liv og film. Ozus ydre liv var ikke meget bevæget. Fra han var 10 til han var 20 var han alene med sin mor og sine søskende, mens hans far søgte at skaffe sig en position i Tokyo. Ozu levede altså ikke selv et helt normalt japansk familieliv i disse vigtige år. Men han fik genetableret et forhold til faderen inden denne døde, mens Yasujiro selv var ung.

Ozu levede resten af livet med sin mor. Hun døde, mens Ozu skrev på manuskriptet på »Samma no aji« (An Autumn Afternoon). Han giftede sig aldrig, men havde visse kærlighedsforhold, bl. a. til nogle af sine skuespillerinder.

Selv døde han – efter at have gjort »Samma no aji« færdig – af kræft på sin 60 års fødselsdag. Af hans 53 film eksisterer de 20 ikke mere, men alene 3–4 af hans film ville være tilstrækkeligt til at sikre ham en plads som en af filmens største kunstnere. Og nu har han fået en bog, der er ham værdig.