



Der dvæles ofte ved pauser i fortællingen og ved de fysiske omgivelser i Hirokazu Kore-edas film. Her i den billedskønne samurai-fortælling *Hana* (*Hana yori mo naho*, 2006)

Mellemrum og fantasmagorisk lys

Karakterforladte rum hos Yasujiro Ozu og Hirokazu Kore-eda

Af Peter Skovfoged Laursen

Yasujiro Ozu (1903-63) udgør lidt af et mysterium i filmhistorien. Gennem konsekvent reduktion af sine virkemidler skabte den japanske instruktør et filmsprog funderet på en lille håndfuld særprægede teknikker, som han især perfektionerede i sine efterkrigstidsfilm. Hans lave, statiske kameraposition og personernes frontale henvendelse til kameraet i dialogsituatio-

ner er blot et par eksempler på hans ukonventionelle stilistiske greb.

Disse greb har skabt forundring blandt vestlige kritikere. Ozu er således både blevet hyldet som 'filmkunstens ypperste formalist' (Schrader 1972: 22) og kritiseret for sit 'frosne akademiske filmsprog' (Burch 1979: 173).

Hvad der især har vakt undren og spe-

kulation er Ozus brug af 'tomme indstillinger' – billeder af løsrevne objekter eller gader og korridorer blottet for identificerbare karakterer – som optræder i overgangen mellem scener (og undertiden inden for den enkelte scene).

Jeg vil i det følgende bruge betegnelsen 'karakterforladte rum' frem for 'tomme sekvenser', fordi sekvenserne – som det vil fremgå – på ingen måde kan siges at være tomme. Termen 'karakterforladte' skal altså heller ikke forstås som 'intetsigende', men refererer til manglen på handlingsbærende personer i sekvenserne. Skønt der i mellemsekvenserne undertiden optræder mennesker, er disse ikke del af filmens centrale persongalleri, dens karakterer.

Yndere af mellemrummet. Men hvad laver så disse karakterforladte rum inde midt i en narrativ film? Fra et plot-orienteret perspektiv rummer de kun ubetydelige begivenheder, hvis tilstedeværelse det er svært at finde motivering for i filmens fremadskridende handling. Men alligevel er disse rum noget af det, man husker allerstærkest fra en Ozu-film. Måske netop fordi de ved deres stoflighed, lyrisme og æstetiske overskud synes at række langt ud over en snævert narrativ funktion.

Det er da også især i eksperimentalfilmens historie, at karakterforladte rum har haft deres naturlige plads. Her, hvor fortællingens tyranni er sat i bero, kan instruktørerne slå sig løs i 'dehumaniserede' rum, som det f.eks. ses i Michael Snows *La région centrale* (1971), hvor et kamera monteret på en mekanisk arm filmer et mennesketomt landskab fra utallige vinkler i tre timer.

I den plotbaserede spillefilm udgør de karakterforladte rum derimod et paradoks. På den ene side fremstår de frigiort fra fortællingen, fordi ingen af filmens karakterer

er til stede. På den anden side signalerer deres blotte tilstedeværelse, at de bør tolkes i forhold til fortællingen.

Flere europæiske spillefilminstruktører har arbejdet med karakterforladte rum. Det gælder ikke mindst Michelangelo Antonioni med hans udstrakte brug af *temps mort* – død tid – som nåede sit ekstravagante klimaks i *L'écclisse* (1962, *Ukendte nætter*), der afsluttes af en syv minutter lang montage af billeder af et forstadskvarter.

Ingen vestlig instruktør har dog benyttet sig så systematisk af karakterforladte rum som Ozu, der adskiller så godt som hver eneste scene fra den næste ved hjælp af tomme korridorer, dampende skorstene, anonyme mennesker, farvestrålende neonskilte. Denne strukturelle systematik kombineret med indskrivningen af Ozu i en specifikt japansk kulturtradition har medvirket til at give overgangssekvenserne en eksotisk aura i den vestlige filmkritik.

Denne artikel vil se nærmere på både de karakterforladte rum og deres reception. Det centrale analyseobjekt vil være Ozus sidste film, *En eftermiddag i efteråret* (*Samma no aji*, 1962), men for at perspektivere analysen og nuancere spørgsmålet om kulturspecificitet vil jeg også kigge på en anden japansk instruktør, der benytter karakterforladte rum som overgange. Det drejer sig om Hirokazu Kore-eda (f. 1962), der i 1995 spillefilmdebuterede med *Maborosi* (*Maboroshi no hikari*). Filmkritikeren Roger Ebert ser i sin anmeldelse af filmen ligefrem Kore-edas karakterforladte rum som en hyldest til Ozu (Ebert 1997).

Hvorvidt Kore-edas brug af karakterforladte rum er tænkt som en *hommage* til Ozu, eller den beror på deres fælles japanske kulturbaggrund, er ikke til at sige med sikkerhed. Interessant er under alle omstændigheder den måde, hvorpå Kore-eda

har formået at bruge de karakterforladte rum på en måde, der både tematisk og æstetisk adskiller sig fra Ozus. Forskellene vender jeg senere tilbage til.

I de næste par afsnit skal det primært handle om de overordnede træk ved de karakterforladte rums funktion – og nogle af de kulturelle analogier, der er forsøgt anvendt til at forklare den.

Grafisk navigation i rum. Handlingsmæssigt tager *En eftermiddag i efteråret* sit udgangspunkt i en klassisk Ozu'sk konflikt: bruddet mellem far og datter. Hirayamas giftemodne datter bor stadig hjemme hos faderen, der er enkemand. Ingen af dem ønsker at blive skilt fra hinanden, men efterhånden som filmen skrider frem, bliver Hirayama stadig mere bevidst om, at datterens afrejse er nødvendig for at sikre hendes fremtidige lykke.

Det er umiddelbart svært at se, at filmens karakterforladte rum skulle have en narrativ funktion. Ganske vist udgør mange af sekvenserne panderter til den klassiske films *establishing shots*, hvor lokaliteten for en scene etableres. Ozu kan f.eks. finde på at afbilde et skilt eller en korridor, vi genkender fra tidligere i filmen. Men alene antallet af indstillinger i de karakterforladte sekvenser peger på, at funktionen ikke svarer til det klassiske etableringsskuds. Ozus overgangssekvenser indeholder typisk tre til seks indstillinger, og deres informationsværdi hvad angår kausalitet og tid er påfaldende ringe. I stedet for at udpege en specifik lokalitet starter sekvenserne ofte med billeder af umiddelbart uvedkommende bygninger, gader og skilte.

David Bordwell har i bogen *Ozu and the Poetics of Cinema* lavet en imponerende stilistisk analyse af overgangssekvenserne, hvor han demonstrerer, at de indgår i, hvad han kalder en *dominant-/overtoneproce-*

dure. Den beror på, at hver enkelt indstilling indeholder to eller tre distinkte 'komponenter' – det kan være alt fra osende fabriksskorstene eller et neonskilt til en flaske saké – hvoraf én altid har en mere fremtrædende position end de andre. Denne dominant fungerer som bindeled til den følgende indstilling, hvori den også optræder. I løbet af en længere billedsekvens kan der, demonstrerer Bordwell, være flere komponenter, som på skift antager den dominerende rolle som bindeled.

Ozus karakterforladte rum er således ikke tilfældige, men hænger sammen på subtil og grafisk kompleks vis. Hvor den klassiske filmfortælling sammenkæder sine billeder gennem en kausalt orienteret aktion/reaktions-struktur, så er Ozus strategi en ikke-kausal måde at navigere i tid og rum på.

Renga og ma. Hirokazu Kore-eda benytter i *Maborosi* en tilsvarende strategi. Filmen handler om den unge, lykkeligt gifte kvinde Yumiko, hvis mand, Ikuo, en dag begår selvmord ved at gå ud foran et tog. Yumiko er knust af sorg og tvivl over mandens uforklarlige selvmord. Hun gifter sig flere år senere med en anden mand, Tamio, og flytter til et afsidesliggende fiskeleje, men mindet om Ikuo forfølger hende stadig og forhindrer, at hun kan genetablere en lykkelig tilværelse.

Kore-edas karakterforladte sekvenser er ofte kortere end Ozus og ikke styret af samme strenge formalisme, men han sammenkæder ligeledes billederne ved at skabe associationer mellem den fysiske verdens komponenter. En overgangssekvens til brylluppet mellem Yumiko og hendes nye mand begynder med billedet af en bleg husmur med en rød postkasse til højre og et vindue til venstre. Det næste billede viser en række sko inde i huset, mens vi på

lydsiden hører muntre stemmer. Vinduet, hvorigennem man kunne skimte husets interiør, har med andre ord fungeret som bindeled. Kameraet dvæler nu ved skoene, indtil en person passerer forbi øverst i billedfeltet. Først da bliver man som tilskuer klar over, at muren bag skoene faktisk leder op til en døråbning. Og Kore-eda klipper herefter ind til selve festen, som tilsyneladende foregår bag døråbningen.

Denne grafiske sammenkædning af billeder minder på mange måder om den såkaldte *renga*-digtning, der fandt sin form inden for det japanske hof og i det 15. og 16. århundrede blev den mest prominente genre i japansk litteratur. På engelsk kaldes *renga*-digtningen for *linked verse*. Digtformen udmærker sig ved, at den skabes af en gruppe mennesker i fællesskab. De enkelte strofer består af et fast mønster på 5+7+5 stavelser (alternativt 7+7 stavelser), og hver deltager skal komponere en strofe, som er forbundet med den forrige deltagers sidste verslinje (Ueda 1967). Selve sammenkædningen kan ske efter forskellige retningslinjer. Enten kan et ord fra den foregående verslinje gentages, eller en bestemt betydning, stemning eller kontrast kan skabe forbindelsen.

Yasujiro Ozu har personligt sammenlignet filmklipping med *renga*, som han bl.a. selv dyrkede i britisk krigsfangenskab under Anden Verdenskrig. Og med sin ordleg og sine stemningsoverlap kan *renga* udmærket ses som det poetiske sidestykke til de grafiske associationsprincipper hos både Ozu og Kore-eda.

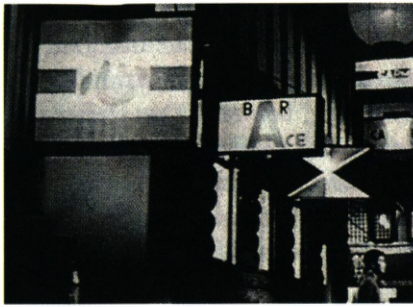
Men *renga*-digtningen er blot en af mange kulturelle analogier, der er søgt benyttet til at forklare de to japanske instruktørers forkærlighed for karakterforladte rum. En anden analogi finder vi i det japanske begreb *ma*, der betegner intervallet mellem to størrelser. Hvor vi i Vesten be-

tragter rummet som en 'beholder', objekter potentielt kan placeres i, fremhæver *ma* 'den rene tomhed'. I *ma* vies overgangen, grænsen og marginen en opmærksomhed, som er fraværende i vestlig tænkning. Denne tomhedsæstetik kan genfindes i alt fra japanske blomsterarrangementer, hvor tomheden mellem grenene er en integreret del af formen, til malerkunstens *one-corner style*, hvor kun et enkelt hjørne af kanvasset bliver malet, mens resten forbliver blankt. Tomheden er ikke blot en umalet baggrund, men en integreret del af maleriet.

Zen og kunsten at stå stille. Noël Burch tager i sin bog *To the Distant Observer* udgangspunkt i denne tomhedsæstetik i et forsøg på at forklare Ozus overgangssekvenser. Med reference til den traditionelle japanske poesis såkaldte *pillow words* kalder han overgangssekvenserne for *pillow-shots*. Et *pillow word* er et konventionsbundet tillægsord (eller attribut til et ord), som skaber et hvilested eller en pause i digtet. Det udfylder med andre ord en verslinje og skaber *ma* inden for verset.

Kernen i et *pillow-shot* ligger ifølge Noël Burch i dets ekstra-diegetiske *stilstand*. Derfor koncentrerer hans analyse sig om stillebener, hvor ingen bevægelse finder sted. Problemet er blot, at mange af instruktørens overgangssekvenser faktisk indeholder bevægelse – f.eks. i form af en person, som krydser en korridor eller slingrer beruset ned ad en gade. Dette forhold undlader Burch at grave i.

I forlængelse heraf bliver det uklart, hvad han i det hele taget mener med ekstra-diegetisk. Er diegesen fortællingens spatio-temporale verden, eller er den forbeholdt scener med fysiske handlinger? Burchs brug af begrebet *pillow-shot* bliver på den måde ulden. Fokus er så meget på den kulturelle analogi, at den specifikke



En karakteristisk mellemsekvens fra Yasujiro Ozus *En eftermiddag i efteråret* (*Samma no aji*, 1962)

kontekst havner i den blinde vinkel.

Edward W. Said har i sine mange studier af orientalisme vist, hvordan man altid angriber en anden kultur med sin egen kulturs målestok. Receptionen af Ozu i Vesten er et eksempel på, hvordan det ikke altid udgør en forandring til det bedre, når kritikken prøver at tage de fremmede, kulturspecifikke briller på. Der er næppe nogen asiatiske instruktører, som har været udsat for flere halsbrækkende quasi-japanske fortolkninger end Ozu. Lad os se på endnu en af slagsen.

Transcendentale rum. En af de mest to-neangivende tidlige studier af Ozus film er Paul Schraders bog *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Schrader argumenterer her for eksistensen af en 'transcendental stil' hos Ozu; en stil, som

gennem bestemte greb – kameravinkler, dialog, klipning – udtrykker det transcendentale eller guddommelige.

Der er ifølge Schrader tale om en transkulturel filmform, som man ligeledes kan finde hos Bresson og Dreyer, men i Ozu tilfælde kæder forfatteren det transcendentale sammen med den zenbuddhistiske religion. Ifølge Schrader har zenbuddhismen gjort den transcendentale oplevelse til en etableret del af den japanske kultur, og han fremhæver i den forbindelse, hvordan Ozus film har overført traditionel japansk tænkning og kunsttradition til det moderne filmmedie.

Den transcendentale stil udspringer ifølge Schrader af en afpsykologisering af personerne, der simpelthen er drænet for følelser og psykologiske nuancer. Han tager udgangspunkt i det zenbuddhistiske

begreb *mu*, som udtrykker en negation eller et tomrum¹. *Mu* er i zen synonymt med oplevelsen af *satori*: selve oplysningen og erkendelsen af altings tomhed.

Schrader finder i Ozus overgangssekvenser (som han kalder 'odaer') et udtryk for *mu*. Han finder, at de opfylder samme formål, som *mu* gør mellem stenene i den berømte Ryōan-ji-have; mennesket er antydet, men aldrig til stede, hvilket afstedkommer en følelse af længsel og ensomhed hos betragteren.

Schrader mener endvidere at kunne påvise, hvordan zenbuddhismens fire uoversættelige stemninger – *sabi*, *wabi*, *aware* og *yugen* – kommer til udtryk i Ozus tomme indstillinger. Når vesterlændinge har svært ved at genkende de fire stemninger i Ozus film, så er det, siger Schrader, fordi vi er bundet til vestlig psykologisk realisme. Værdien af Schraders analyse er dog ikke mere kulturelt betinget, end at en japansk filmforsker som Mitsuhiro Yoshimoto ryster på hovedet af postulaterne:

Jeg kender ikke til eksistensen af et troværdigt studie, som udlægger nuancerne mellem *wabi*, *sabi*, *aware* og *yugen* i Ozus film. Og jeg har endnu ikke mødt en japaner, som kan opfange det subtile skift fra *wabi* til *aware* og *yugen*, som fremmanes af det berømte billede af vasen i *Late Spring*. (Yoshimoto 2000: 15)².

Der hersker næppe nogen tvivl om, at Ozu var præget og inspireret af japansk kunst og kulturhistorie, men at hans originalitet skulle ligge i en direkte konvertering af en specifik form for religiøsitet til filmstilistik, kan næppe siges at være godtgjort.

Hvis man ønsker højtsvungne spirituelle forklaringer på Ozus karakterforladte rum tilsat eksotiske krydderier, så er Schraders teori muligvis kærkommen. Men som akademisk studie kommer den uvægerligt til kort, fordi den aldrig prøver at løse uklarheder logisk, men hele tiden undslipper

ved at henvide til zenbuddhistisk ambivalens.

Tematiske understrømme. Analogierne til den japanske kulturarv giver os måske nok en vis forståelse for kompleksiteten af Ozus karakterforladte rum, men de giver kun begrænset indblik i sekvensernes tematiske relevans i forhold til fortællingen – altså deres kontekstspecifikke funktion. Det skyldes naturligvis ikke mindst, at flere af de allerede omtalte kritikere er af den opfattelse, at sekvenserne reelt ikke har tematisk betydning. I David Bordwells neoformalistiske optik er sekvenserne mestendels en perceptuel leg med tilskueren, mens Noël Burch som nævnt mener, at de ligger uden for diegesen.

I den modsatte lejr er der dog også kritikere, som mener at kunne finde meningsfuld symbolik i sekvenserne. Kathe Geist er således i sine to essays "Yasujiro Ozu: Notes on a Retrospective" og "Narrative Strategies in Ozu's Late Films" meget optaget af en tematisk og symbolsk læsning af Ozu. Hendes tilgang er udpræget auteurteoretisk, idet hun hæfter sig ved genkommende elementer i sekvenserne fra film til film. Tilstedeværelsen af røg og vasketøj bliver i hendes fortolkning til symboler på livets flygtighed, mens billeder af korridorer, gange og tog symboliserer en overgang/passage mellem to stadier i personernes liv.

Et par nedslag i *En eftermiddag i efteråret* antyder dog, at Geists læsning siger mere om hendes metode end om analyseobjektet. F.eks. er det svært at se, hvordan den røgfylde åbningsscene med fabriksbygninger skulle kunne symbolisere livets flygtighed. Tværtimod tjener de rygende skorstene og maskiner til at lokalisere hovedpersonen Hirayama som del af den hastigt voksende industriekultur.

I en anden overgangssekvens, der for-

binder en scene i golfklubben med sønnen Koichis lejlighed, optræder et tog. Men intet i konteksten underbygger, at dette tog skulle symbolisere en overgang mellem to faser i personernes liv. Hvad man derimod bemærker, er, hvorledes toget synes at køre tværs gennem boligkvarteret – en understregning af urbaniserings- og moderniseringsprocessens fremskredne stadie.

Geists analyse viser, hvor risikabelt det kan være at tildele et genkommende element universel betydning. Når den tematiske eller symbolorienterede læsning tager udgangspunkt i et på forhånd fastlagt konnotationsmønster, kan man være temmelig sikker på at overse den kontekstspecifikke betydning.

På den anden side ville det være forkert at hævde, at overgangssekvenserne generelt skulle være lænset for symbolik eller tematisk betydning.

Tag for eksempel Ozus genkommende sammenkædning af ægteskab og død. Dette tema bliver allerede udfoldet i film som *Late Spring (Banshun, 1949)* og *Equinox Flowers (Higan-bana, 1958)*, og i *En eftermiddag i efteråret* lader Ozu sin hovedperson verbalisere det ganske konkret. Da Hirayama efter datterens bryllup træder ind på et værtshus, spørger barpigen, om han har været til begravelse. Hertil svarer Hirayama: ”Det kan man godt sige.”

To overgangssekvenser i samme film understreger sidestillingen af ægteskab og død. Den første sekvens kommer, da familien har begivet sig af sted til brylluppet, og kameraet dvæler ved datterens efterladte værelse badet i sollys. I den anden og afsluttende sekvens genfinder vi det samme rum, men nu hyllet i mørke skygger, mens Hirayama bedrøvet og ensom stirrer op ad trappen. Rent visuelt udtrykker Ozu i disse to sekvenser ironien i, at datterens indgang til et nyt liv (ægteskabet) går over Hiraya-

mas ensomhed – med døden ventende i sidste ende.

Nyt og gammelt. Det japanske samfunds stormende moderniseringsproces er som allerede antydnet et centralt tema i *En eftermiddag i efteråret*. Sønnen Koichi og hans kone er fuldstændig opslugt af den nye forbrugerkulturs materialistiske glæder og bekymringer. Han forelsker sig kælent i et par MacGregor-golfkøller og begynder at opføre sig barnagtigt, da han opdager, de ikke har råd til at købe dem. Børn har parret heller ikke råd til, men de snakker konstant om at låne penge af Hirayama til et nyt køleskab og andre forbrugsgoder.

Ozu lader denne forbrugerfetichisme afspejle sig i flere af de karakterforladte rum, hvor enorme reklameskilte knejser over byen.

Ligeledes finder vi en kommentar til konflikten mellem tradition og modernitet i en overgangssekvens, der leder til en scene i den gamle lærer Sakumas spisested. I denne kontekst udgør overgangsbillederne af industriel slum og fattigdom en ramrende beskrivelse af, hvordan Sakuma, repræsentanten for de traditionelle værdier, er blevet løbet over ende af den industrielle revolution. Det er i den forbindelse ganske sigende, at Sakumas restaurantskilt er et af de få, som udelukkende er skrevet med japanske skrifttegn.

Ozus karakterforladte rum er således fyldt med skjulte *cues*, som konstant beriger filmens tematiske omdrejningspunkter: sammenstødet mellem den gamle og den nye generation, mellem det traditionelle og det moderne samfund, mellem faderens ensomhed og datterens nye liv.

Men *En eftermiddag i efteråret* rummer også mange billeder, hvor det er svært (måske umuligt) at udlede en konkret betydning. Hvad betyder eksempelvis det

genkommende billede af en loftslampe i en bar eller det abstrakte mønster, som en korridor skaber i overgangen mellem to scener?

I disse billeder oplever vi en betydningsmæssig stumhed, men også en stor suggestiv rigidom. Selv de billeder, som bærer en tematisk betydning, synes at indeholde noget mere – et overskud, som vores betydningsfastlæggelse blot ikke er i stand til at indfange³.

Omgivelsernes spejl. Kore-edas *Maborosi* er en film, der på flere planer omhandler sprogets utilstrækkelighed. Som nybagt enke er Yumiko efterladt med ingenting, bortset fra selvmordets totale uforklarlighed.

Filmens eneste forklaring på Ikuos selvmord er ganske sigende et fantasmagorisk lys (hvilket er, hvad filmens oprindelige titel, *Maboroshi no hikari*, betyder). Som svar på Yumikos desperate spørgsmål om, hvorfor hendes første mand begik selvmord, fortæller Tamio en historie om sin far, som på en fisketur blev draget af et mystisk og smukt lys. William R. La Fleur bemærker, at historien henviser til en række buddhistiske fortællinger, hvor et særligt dragende lys fik folk til at tage ud på havet og aldrig vende tilbage (LaFleur 2002: 163).

Hvor talrige andre instruktører har forsøgt sig med psykologiske forklaringer på selvmord, trækker Kore-eda i den stik modsatte retning: ord kan ikke gengive eller forklare bevæggrundene for Ikuos selvmord. Ord kan heller ikke hjælpe Yumiko til at genetablere en lykkelig tilværelse. Fortidens tragedie lurer konstant i bagehovedet på Yumiko, selvom hun ikke er i stand til at udtrykke det.

Denne erkendelse af sprogets begrænsning overfører Kore-eda til filmens visuelle

stil. De karakterforladte rum bliver på den måde del af en gennemgående strategi, hvor omgivelserne udtrykker de indre mentale tilstande, som personerne ikke er i stand til at sætte ord på.

Eksempelvis springer vi fra Yumikos og Tamios bryllupsfest til et billede af en tom korridor, hvor dagslyset fra et vindue synes at kæmpe en hård kamp mod korridorens altomsluttende mørke. Som alle andre indstillinger i filmen er billedet nøje komponeret og lyssat: det er den usædvanligt skrøbelige måde, hvorpå lyset falder ind i rummet, der giver scenen stemning og karakter. Selv i menneskets fravær bærer omgivelserne på ekkoer af dets følelser.

Det objektive korrelat. Kore-edas brug af omgivelserne til at tegne sindbilleder indebærer, at de karakterforladte rum nogle gange er ladet med en meget konkret og indlysende betydning. Det gælder eksempelvis billedet af Ikuos grønne cykel, der optræder, netop som vi får at vide, at Yumiko har fundet en ny mand – et ramende billede på, at Ikuo stadig spøger i hendes bevidsthed.

Andre ved første øjekast tomme indstillinger viser sig senere at være handlingsforegribende. Tag eksempelvis toget, som dræber Ikuo. Det optræder i mange af billederne fra byen, mens han stadig lever, og man fornemmer allerede hans fascination af toget, mens han cykler om kap med det gennem natten.

Når Kore-eda i en efterfølgende karakterforladt indstilling fastholder billedet af et passerende nattog i hele 25 sekunder, fascineres man som tilskuer uvægerligt af denne lysende drage, der tordner tværs gennem boligkvarteret. Men i retrospekt er det indlysende, at hvor Ozu i *En eftermiddag i efteråret* brugte en lignende indstilling til at tegne konturerne af en civilisati-



Enken Yumiko og hendes lille søn i Hirokazu Kore-edas *Maborosi* (*Maboroshi no hikari*, 1995)

onskritik, så er indstillingen i *Maborosi* primært et forvarsel om den snarlige tragedie: Ikuos selvmord.

Der er dog endnu et niveau i denne indstilling; et niveau, som er meget sigende for Kore-edas metode. Toget fungerer nemlig også som en eksternalisering af den følelse, Ikuo i tavshed bærer rundt på. Toget er både hans skæbne og et sindbillede på den dragende fascination, som skal blive hans endeligt – en slags *objektivt korrelat*.

Begrebet objektivt korrelat stammer fra T.S. Eliot og er især forbundet med den moderne forfatters erkendelse af sprogets begrænsninger, når det gælder formidlingen af følelser og indre tilstande. Ifølge Eliot var den eneste måde, hvorpå man kunne udtrykke en følelse gennem kunsten, at finde et 'objektivt korrelat', som han

definerede således:

Nogle objekter, en situation, en række begivenheder, som udgør formularen for den *specifikke* følelse. Når de ydre faktorer er de rette, vil følelsen omgående blive vakt og munde ud i en sanseoplevelse. (Eliot 1960: 100).

I en filmisk kontekst kan det objektive korrelat bruges til at betegne eksternaliseringen af følelser i andet end ord, bevægelser og ansigtsmimik. Netop den type eksternalisering, som gør *Maborosi* til så særpræget og stærk en oplevelse.

I filmens helt centrale sekvens, hvor Yumikos nye mand, Tamio, netop har fundet hende på en stenbanke ved havet, giver Yumiko endelig udtryk for sin desperate fortvivlelse over Ikuos selvmord. Scenen er filmet i supertotal. Himlen er farvet af

dagens sidste lys, og begge personer står som silhuetter, mens deres kroppe spejles i vandet foran dem.

Billedet er en malerisk triumf, men det giver os ingen mulighed for at aflæse følelserne i de to personers ansigter. Men det er også overflødigt. Omgivelserne fungerer igen som et objektivt korrelat for deres indre liv.

Kore-eda og Ozu. Lad mig afslutningsvis pege på nogle af forskellene og lighederne de to instruktører imellem.

Næsten hele *Maborosi* består af lange totalindstillinger, hvor der fysisk sker meget lidt, hvorfor der er rig mulighed for at lade blikket afsøge rummet. Kore-eda filmer ofte sine personer indhyllet i mørke eller med ryggen til kameraet, og netop derfor får man følelsen af, at filmen rummer flere karakterforladte rum, end der faktisk er. Personerne bliver på det nærmeste opslugt af landskabet eller gemt i skygger og bag mørke klæder.

Distinktionen mellem karakterforladte og ikke-karakterforladte sekvenser er med andre ord ikke så indlysende som i Ozus film; i *Maborosi* er det under alle omstændigheder omgivelserne, der i det store og hele fører ordet.

Enkelte gange bruger også Ozu noget, der i slående grad minder om Kore-edas objektive korrelater. Den afsluttende montage af tomme rum i *En eftermiddag i efteråret* er et mesterligt eksempel. Hirayama er kommet hjem fra sin datters bryllup. Hans ældste søn er netop gået sammen med sin kone, og den yngre er gået i seng. Ensom sidder Hirayama tilbage og synger fordrukne viser. Der klippes herefter til en karakterforladt sekvens med billeder af datterens værelse hyllet i mørke skygger, afsluttende med et billede af Hirayama, som grædende står for foden af trappen.

Effekten er kuldslående. Sekvensen af tomme rum afspejler savnet, ensomheden og visheden om den nært forestående død; det giver portrættet af Hirayama en overvældende følelsesmæssig dybde og efterklang. Man skulle nærmest tro, at Kore-eda havde taget udgangspunkt i denne sekvens af tomme rum, den allersidste i Ozus *œuvre*, og gjort den til udgangspunktet for *Maborosi*.

Efterhånden som *Maborosi* skrider frem, synes tilstedeværelsen af de karakterforladte rum desuden tæt forbundet med filmens fokusering på det daglige liv, årstidernes skiften og lysets mange nuancer i det lille fiskerleje. Den handlingsdrevne fortælling viger i denne fase for en detaljemættet beskrivelse af de daglige sysler. Hvert billede synes at bære budskabet: se, livet er enkelt, hvis du blot åbner dine øjne. Men så længe Yumiko er forblændet af fortiden, kan hun ikke se skønheden i nutiden.

Løsningen på Yumikos fortvivlelse er ikke at finde et svar på Ikuos selvmord, for der findes intet svar. Løsningen ligger i genetableringen af et meningsfyldt dagligt liv. Og denne poetisering af det simple liv, som de karakterforladte rum fungerer som en integreret del af, er et af de træk, der stærkest forbinder *Maborosi* med Ozus film.

Sansning og intellekt. Set fra et vestligt synspunkt synes Ozus og Kore-edas kunstneriske udgangspunkt at have meget til fælles med fænomenologien. Maurice Merleau-Ponty skriver i essayet *Filmen og den nye psykologi*, at film ikke tænkes, men *perciperes*. Ifølge Merleau-Ponty er det kunstens rolle at søge tilbage til en oprindelig, før-bevidst kontakt med verden. Kendsgerninger og idéer udgør kun kunstens materialer:



Maborosi (Maboroshi no hikari, 1995)

Det vil sige, at forestillingerne og de prosaiske kendsgerninger kun er til stede for at give skaberen lejlighed til at afsøge dem sindsbilleder heraf, hvis synlige og hørbare signatur opridses. (Merleau-Ponty 1993: 22).

Både Ozus og Kore-edas karakterforladte rum udgør rammende poetiske sindsbilleder på de konflikter, deres film udstikker: sorgen over en død ægtemand, tabet af en bortgiftet datter, den artificielle forbrugerkulturs fremmarch. Det er rum, som først og fremmest taler til vores sanser og først sidenhen til vores intellektuelle efterrationalisering.

Sansning spiller naturligvis også en stor rolle for vores perception af en traditionel handlingsmættet scene, men det er ofte en meget motorisk sansning. De karakterforladte rum inviterer derimod til stille kontemplation og fordybelse i detaljen. Men det er også rum, som betydningsmæssigt fremstår dybt tvetydige, fordi de ikke er åbenlyst motiveret i forhold til handlingens

fremdrift. Denne tvetydighed bliver kun endnu mere udtalt af, at Ozu og Kore-eda sjældent arbejder med åbenlyse symboler og metaforer, men er langt mere subtile i deres billedsprog.

Vi befinder os med andre ord i et mellemrum, hvor betydning på samme tid opstår og synes at forsvinde som sand mellem fingrene. Udspændt mellem et stort sanseligt nærvær og en betydningsmæssig usikkerhed synes de karakterforladte rum at vibrere med betydning, som ofte forbliver lige uden for rækkevidde.

I vid udstrækning er det nok lige netop denne vibration, denne konfrontation mellem sansning og intellekt, som afstedkommer højtsvungne læsninger – kulturspecifikke eller ej – om transcens og åndelig indsigt. For når vores sansning hverken kan finde afløb i handling eller konkret forståelse, så står vi pludselig med en æstetisk erfaring, som vi ikke længere behersker.

Noter

1. Schrader synes i øvrigt ikke at skelne mellem den rumlige tomhed i *ma* og den religiøse, formløse tomhed i *mu*. Han benytter således *mu* til også at beskrive tomheden i blomsterarrangementerne og malerkunstens *one-corner style*.
2. Yoshimoto henviser her til Schraders analyse af *Late Spring* (*Banshun*, 1949), hvori det postuleres, at det første billede af vasen fremmaner *wabi*, mens billedet anden gang ligeledes konnoterer *aware* og *yugen* (Schrader 1972: 34).
3. Endnu en funktion af de karakterløse sekvenser hos Ozu bør nævnes her. De 'tomme' huller fungerer nemlig ofte som en grafisk legeplads, hvor Ozu sammenkæder former, teksturer og farver i forunderlige mønstre.

Litteratur

- Bordwell, David (1988). *Ozu and the Poetics of Cinema*. London, British Film Institute.
- Burch, Noël (1979). *To the Distant Observer*. Berkeley, University of California Press.
- Ebert, Roger (1997). "Maborosi". *The Chicago Sun Times*, 21. marts 1997.
- Eliot, T. S. (1960). *The sacred wood: essays on poetry and criticism*. London, Methuen & Co. Ltd.
- Geist, Kathe (1983). "Yasujiro Ozu: Notes on a Retrospective". In: *Film Quarterly*, vol. XXX-VII, nr. 1, efterår 1983.
- Geist, Kathe (1992). "Narrative Strategies in Ozu's Late Films". In: Nolletti, Jr., Arthur og Desser, David (red.). *Reframing Japanese Cinema*. Bloomington, Indiana University Press.
- LaFleur, William R. (2002). "Suicide off the edge of explicability: awe in Ozu and Kore'eda". In: *Film History*, vol. 14, nr. 2, 2002.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945). "Le cinéma et la nouvelle psychologie". Oversat som "Filmen og den nye psykologi". In: *Philosophia*, årg. 22, 3-4, 1993.
- Said, Edward W. (2002). *Orientalisme. Vestlige forestillinger om Orienten*. Roskilde, Roskilde Universitetsforlag.
- Schrader, Paul (1972). *Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer*. Berkeley, University of California Press.
- Ueda, Makoto (1967). *Literary and Art Theories in Japan*. Ann Arbor, The Press of Western Reserve University.
- Yoshimoto, Mitsuhiro (2000). *Kurosawa*. Durham, Duke University Press.