

Θόδωρος Ανδρουτσόπουλος

*Αναπαραστάσεις της Έμφυλης Ταυτότητας στον  
Ιαπωνικό Κινηματογράφο τις Δεκαετίες του  
1930 και 1950 : Η περίπτωση των ταινιών Ukigusa  
Monogatari (1934) και Ukigusa (1959)  
του Yasujiro Ozu*

Διπλωματική Εργασία για το Μεταπτυχιακό Πρόγραμμα  
Πολιτιστικής Διαχείρισης του τμήματος Επικοινωνίας, Μέσων και  
Πολιτισμού

Επιβλέπουσα καθηγήτρια : Μαρία Παραδείση

μέλη επιτροπής : Ε.Φουντουλάκη, Μ.Μιχαηλίδου

Αθήνα, 2014

## ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Εισαγωγή	4
1. Ο Ιαπωνικός κινηματογράφος σε μετάβαση: αναπαραστάσεις του κοινωνικού πριν και μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο	6
1.α. Προσανατολισμός	6
1.β. Οικονομία	7
1.γ. Ιστορικό πλαίσιο της Ιαπωνίας	9
1.γ.1. Kamatacho 1924-1936	10
1.γ.2. Ofunacho 1936- 1960	15
1.δ. Οι αλλαγές στην Ιαπωνική κοινωνία ως παράγωγες των πολιτικοοικονομικών αλλαγών που προκάλεσε ο πόλεμος και οι έμφυλες ταυτότητες στην Ιαπωνική κοινωνία	16
1.δ.1. ανδρισμός (masculinity)	17
1.δ.2. θηλυκότητα (femininity), γυναίκες στην Ιαπωνία	19
1.ε. Η αναπαράσταση της καθημερινότητας στην ιαπωνική κοινωνία. Ιαπωνικός κινηματογράφος και κινηματογράφος του Ozu	24
1.ε.1. H. Lefebvre	25
1.ε.2. M. De Certeau	28
1.ε.3. W. Benjamin	31
2. Ο κινηματογράφος του Ozu και η θέση του στην ιαπωνική φιλομογραφία. Ο κινηματογράφος του Ozu ως σειсмоγράφος αυτών των τεκτονικών αλλαγών	36
2.α. εισαγωγή	36
2.β. Θεματολογία	37
2.β. 1. αίσθηση απώλειας-νοσταλγία	40

2.β.2. παροδικότητα-ιδέα του εφήμερου φευγαλέου παρόντος	44
2.γ. μορφολογικά εργαλεία του σκηνοθέτη και τεχνικές κατασκευής της ταινίας	45
2.δ. ιδιαιτερότητες – χειρισμός του υλικού	51
3. Αναπαραστάσεις της έμφυλης ταυτότητας μέσα από τον κινηματογράφο του Ozu	58
3.α. Ukigusa Monogatari/Story of Floating Weeds (1934)	59
3.β. Ukigusa/ Floating Weeds	63
3.γ. Σύγκριση ταινιών	67
3.γ.1. χαρακτήρες	71
3.γ.2. σχολιασμός	79
4. Συμπερασματικές Παρατηρήσεις	86
5. Παράρτημα	89
Βιβλιογραφία	95

## Εισαγωγή

Η εργασία αυτή επιχειρεί να ψηλαφήσει αναπαραστάσεις έμφυλης ταυτότητας, διαμέσου μιας διαδρομής στον ιαπωνικό κινηματογράφο, κατά τη διάρκεια των δεκαετιών 1930 και 1950. Η εξέταση αυτή θα γίνει μέσα από το έργο του σκηνοθέτη Yasujirō Ozu (1903–1963), αναδεικνύοντας τη σημασία της έμφυλης ταυτότητας στο έργο του.

Η ψηλάφηση αυτή έχει ως αφετηρία τις κοινωνικοπολιτικές εξελίξεις στις παραπάνω δεκαετίες, σε τομείς που φαίνεται ότι συμμετείχαν σημαντικά στη διαμόρφωση του πλαισίου επιρροών του σκηνοθέτη. Έμφαση δίνεται στο οικονομικό υπόβαθρο της περιόδου αυτής, εστιάζοντας στην πολιτική των studio, ιδιαίτερα στο studio Shochiku όπου και δραστηριοποιήθηκε σχεδόν αποκλειστικά ο Ozu.

Ένα στοιχείο που επανακάμπτει σχεδόν συνέχεια και φαίνεται να χαρακτηρίζει, ανάμεσα βέβαια σε άλλα, σε σημαντικό βαθμό το έργο του Yasujirō Ozu, είναι το στοιχείο της *καθημερινότητας*. Μια θεματική επιλογή που ενώ στην πρώτη ανάγνωση μοιάζει περιοριστική, στη συνέχεια αναδεικνύεται σε ευέλικτο όχημα σχολίων τα οποία σε άλλη περίπτωση πολύ πιθανά να συναντούσαν αυξημένη δυσκολία στην προσέγγιση, περιγραφή και ανάδειξή τους.

Προς το τέλος του πρώτου μέρους θα τεθεί ένα θεωρητικό υπόβαθρο, σχετικά με το καθημερινό, από τρεις διαφορετικών απόψεων μεταξύ τους θεωρητικούς, τους Henri Lefebvre, Michel de Certeau και Walter Benjamin, προκειμένου να προσανατολιστούμε στην περαιτέρω αναφορά μας στην καθημερινότητα. Μια αναφορά που θα βασισθεί στα συχνά επαναλαμβανόμενα στοιχεία των ταινιών που ανήκουν στο επιλεγμένο είδος (genre) του ιαπωνικού κινηματογράφου το οποίο χρησιμοποιεί την καθημερινότητα ως δομικό στοιχείο αφήγησης (shoshimingeki και gendaigeki).

Ο Οζου και ο κινηματογράφος του θα μας απασχολήσει στο δεύτερο μέρος. Η θεματολογία του, τα μορφολογικά εργαλεία του και μια προσέγγιση των ιδιαιτεροτήτων που χαρακτηρίζουν το έργο του, μέσα από το πρίσμα της παραμετρικής ανάλυσης του David Bordwell, σκοπεύουν να μας προετοιμάσουν για την αναλυτική ενασχόλησή μας στη συνέχεια με δύο ταινίες του Οζου : τις *Ukigusa Monogatari* (1934) και *Ukigusa* (1959).

Στη τρίτο μέρος, θα παρατεθούν αναλύσεις των δύο ταινιών και στη συνέχεια θα γίνει μια προσπάθεια σύγκρισης μεταξύ τους. Οι αναλύσεις θα βασισθούν κυρίως στη νεοφορμαλιστική θεωρία αλλά και στη θεωρία του auteur. Η πρώτη θα συνεισφέρει με την οπτική της ειδικά σε ένα αφηγηματικό κινηματογράφο όπως αυτός του Οζου, ενώ η δεύτερη με την προσέγγιση ότι κάποιοι «ξεχωριστοί» σκηνοθέτες χρησιμοποιούν ιδιαίτερη θεματολογία και στιλιστική γραφή. Οι δύο αυτές ταινίες του Οζου απέχουν χρονικά μεταξύ τους 25 έτη, διαθέτουν όμως την ίδια βασική αφηγηματική δομή. Η πρώτη γυρισμένη το 1934 είναι βουβή και ασπρόμαυρη, ενώ η δεύτερη το 1959 και είναι ομιλούσα και έγχρωμη. Αφορούν και οι δύο στην ίδια θεματική ενός περιπλανώμενου θιάσου και στην επίσκεψή του σε μια επαρχιακή πόλη. Θα προσπαθήσω να καταδείξω τις αναπαραστάσεις έμφυλων ταυτοτήτων, ανδρών και γυναικών που ο Οζου παρουσιάζει μέσα από αυτές τις ταινίες του. Θα προσπαθήσω επίσης να υποστηρίξω ότι η χρονική απόσταση μεταξύ των ταινιών, η οποία σε άλλες περιπτώσεις δημιουργεί ερμηνευτικά προβλήματα, ενισχύει ακόμη περισσότερο την ανίχνευση κοινωνικών εξελίξεων, με την καθημερινότητα εν προκειμένω να αποτελεί τον κύριο μεγεθυντικό φακό. Και αυτό δεν αφορά μόνο στις φανερές διαφορές που οφείλονται στα διαφορετικά τεχνικά μέσα που χρησιμοποιήθηκαν, και στο ορόσημο του Β΄Π.Π. που επηρεάζει καίρια την επικρατούσα προβληματική, αλλά και στις ντελικάτες διαφοροποιήσεις μέσα σε κάθε ταινία οι οποίες θα υποστηρίξω ότι βοηθούν ως σύγχρονα κάθε φορά διαπιστωτικά εργαλεία.

Βασιζόμενος στα παραπάνω, θα προσπαθήσω να εντοπίσω στις εξεταζόμενες ταινίες στοιχεία αναπαράστασης της έμφυλης ταυτότητας, την εξέλιξη και τους πιθανούς συσχετισμούς μεταξύ τους.

Η εργασία ολοκληρώνεται με συμπερασματικές παρατηρήσεις στις οποίες θα προσπαθήσω να αποτιμήσω τις προτεινόμενες νέες οπτικές στις ερμηνευτικές αξιώσεις για την έμφυλη ταυτότητα.

Στο παράρτημα αναφέρονται στοιχεία της νεοφορμαλιστικής θεωρίας και της θεωρίας auteur, όπως και φιλομογραφία του Ozu.

## **1. Ο Ιαπωνικός κινηματογράφος σε μετάβαση : αναπαραστάσεις του κοινωνικού πριν και μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο**

### 1.α. Προσανατολισμός

Η Ιαπωνία αποτελείται από 3.000 περίπου νησιά (συνολικά το αρχιπέλαγος από 6.900 νησιά), από τα οποία τα τέσσερα μεγαλύτερα, από Βορρά προς Νότο, είναι τα: Hokaido, Honshu, Shikoku και Kyushu. Η κατοικήσιμη έκτασή της είναι περιορισμένη, καθώς η χώρα είναι κυρίως ορεινή με έντονη ηφαιστειακή δραστηριότητα (192 ηφαιστεια). Το κλίμα έχει μεγάλες διαφοροποιήσεις λόγω της εκτεταμένης γεωγραφικής διασποράς, ενώ μουσώνες σεισμοί και τσουνάμι αποτελούν συχνούς και καταστροφικούς επισκέπτες.

Η γεωγραφική αυτή μορφολογία έπαιξε σημαντικό ρόλο στη διαμόρφωση των αξιών και των πολιτιστικών προτύπων της Ιαπωνικής κοινωνίας, ιδιαίτερα σε ό,τι έχει σχέση με τη δυσκολία εισαγωγής πολιτιστικών επιρροών από το δυτικό κόσμο. Παραδοσιακά η Ιαπωνία επηρεάστηκε από τον Κινέζικο πολιτισμό, ενώ και η Ινδική φιλοσοφία επηρέασε την Ιαπωνική κουλτούρα, κυρίως μέσω της διάδοσης του Βουδισμού στη χώρα. Οι Ιάπωνες αφού εισήγαγαν τον κομφουκιανισμό από την Κίνα, τον διαφοροποίησαν στην πορεία του χρόνου. Η καλοσύνη ως η πρώτη τη τάξει αρετή η οποία καλείται να αναπτυχθεί στα πλαίσια της οικογένειας, δίνει τη θέση της στην αφοσίωση. Ο κόσμος θεωρείται ως δίκτυα υποχρεώσεων τα οποία αφενός βασίζονται σε

αμφίδρομες δεσμεύσεις, και αφετέρου κυβερνούν τις σχέσεις μεταξύ ανωτέρων και κατωτέρων. Η αφοσίωση σε συνδυασμό με τη σκληρή δουλειά ανταλλάσσονται - αντικαθίστανται με τις πράξεις καλοσύνης.

Θεμελιώδες, επίσης, στοιχείο στον ιαπωνικό κομφουκιανισμό είναι το πλαίσιο,<sup>1</sup> η εκάστοτε ομάδα στην οποία ανήκει το άτομο. Στο πλαίσιο αυτό η ιεραρχία είναι καθοριστική. Άλλη σημαντική αξία, αποτελεί η ομοιογένεια γούστων και προτιμήσεων,<sup>2</sup> παράλληλο στήριγμα ενός ισχυρού υπόγειου εθνικιστικού ρεύματος ακόμη και σήμερα στην Ιαπωνία.

### 1.β. οικονομία

Η μετάβαση της Ιαπωνίας από ένα συνονθύλευμα φέουδων με επικεφαλής τους Daimio, σε ένα έθνος-κράτος υπό τον αυτοκράτορα, συντελέστηκε στα μέσα του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Με την ολοκλήρωση των παραιτήσεων όλων των Daimio υπέρ του αυτοκράτορα Mutsuhito στα τέλη του 1867, ξεκίνησε η χρονολόγηση της εποχής των Meiji. Η βασιλεία που προχώρησε στις απαραίτητες θεσμικές αλλαγές και καθόρισε το μέλλον της σύγχρονης Ιαπωνίας, μετασχηματίζοντάς την στο σημερινό καπιταλιστικό μοντέλο, διήρκεσε από το 1868 έως το 1912.

Η δομή που εμφανίστηκε γύρω στα 1880, και εν πολλοίς υφίσταται μέχρι σήμερα, βασίστηκε στις οικογενειακές κοινοπραξίες επιχειρήσεων, που ονομάστηκαν zaibatsu. Συγκεκριμένες οικογένειες ήσαν ιδιοκτήτες χρηματοοικονομικών και βιομηχανικών συμπλεγμάτων, αρκετά από τα οποία προϋπήρχαν του 1880, με άλλη όμως μορφή. Οι διαχειριστές των συμπλεγμάτων αυτών, οι sheisho, ξεκίνησαν ως έμποροι που χρησιμοποιούσαν πολιτικές διασυνδέσεις (Mosk 2008: 120), πρακτική που εξακολουθεί να ανιχνεύεται και στο εμπόριο της σημερινής εποχής.

Τα zaibatsu αγόραζαν με ευνοϊκούς όρους εργοστάσια και ορυχεία από την κυβέρνηση, που ιδιωτικοποίησε κρατική περιουσία ήδη από το 1870. Η

---

<sup>1</sup> Της N. Chie (1970) όπως αναφέρεται στον Mosk (2008).

<sup>2</sup> Μια ακραία εκδοχή αποτελεί η nihon jinron, άποψη για πολλούς όχι μακριά από το ρατσισμό.

ραγδαία ανάπτυξη των υποδομών στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα πρόσφερε τεράστιες ευκαιρίες επενδύσεων και πολλά κέρδη. Τα zaibatsu αναπτύχθηκαν ταχύτατα, φτάνοντας σε σημείο να επηρεάζουν και τη νομισματική πολιτική, με ηχηρό παράδειγμα την οικονομική πολιτική της ιαπωνικής κυβέρνησης μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, η οποία ακολούθησε μια σταθερή συναλλαγματική ισοτιμία γιεν-δολαρίου, προκειμένου να τονώσει το διεθνές εμπόριο σε βάρος, βεβαίως, της εσωτερικής αγοράς.

Αυτό διήρκεσε μέχρι το τέλος του Β΄ Π.Π., όταν μετά τη συνθηκολόγηση διατάχθηκε η διάλυση των zaibatsu, και των μεγάλων εταιρειών. Παρά την απαγόρευση συμμετοχής των παλιών μετόχων και στελεχών στη νέα οικονομία, θεωρήθηκε απαραίτητη η συνέχιση της αλληλεγγύης και των ρυθμίσεων όπως μεταξύ των zaibatsu παλαιότερα. Για το σκοπό αυτό χρησιμοποιήθηκε το σύστημα της αμοιβαίας συμμετοχής μέσα στα νέα συμπλέγματα που δημιουργήθηκαν, τα keiretsu. Βασική τους διαφορά με τα zaibatsu αποτελεί ότι δεν ανήκουν σε οικογένειες, και ότι στον πυρήνα τους βρίσκεται μια τράπεζα η οποία προσφέρει και το απαραίτητο κεφάλαιο (Gilpin 2001: 166). Επίσης η κάθετη δομή αντικαθίσταται με πολλές οριζόντιες σχέσεις, μια πρωτοφανή αλλαγή στην ιεραρχική δομή σχέσεων των εταιρειών.

Γίνεται φανερό ότι στην οικονομική ζωή της Ιαπωνίας δεσπόζουν οι εταιρείες ή καλύτερα οι όμιλοι εταιρειών (keiretsu). Η ισχύς τους δεν περιορίζεται στην ιαπωνική οικονομική ζωή, αλλά επεκτείνεται στο εκπαιδευτικό σύστημα και στην κοινωνική ζωή. Η καθημερινότητα του Ιάπωνα είναι σύμφυτη με την εταιρεία.

Η εταιρεία θεωρείται αθάνατη και για το σκοπό αυτό μπορούν να θυσιάσουν τα άτομα. Βασικό χαρακτηριστικό των σύγχρονων Ιαπωνικών εταιρειών είναι ότι εφαρμόζονται τρεις αρχές του στρατού: η αρχή της ηγεσίας, η απόλυτη φύση των διαταγών και η σφιχτή δομή μεταξύ των βαθμών. Όπως και στο στρατό η εταιρεία έχει αντιπάλους που πρέπει να πολεμήσει. Σ' αυτό βοηθάει η ιεραρχία, η οποία στην ιαπωνική εταιρεία είναι πολύ σημαντική, στοιχείο δανεισμένο από το Κομφουκιανικό δόγμα. Ο βαθμός ενός ατόμου στην



εταιρεία επηρεάζεται από το βαθμό στην ιεραρχία που έχει η εταιρεία ανάμεσα σε άλλες, όπως επίσης η αξία του ατόμου είναι συνάρτηση της θέσης του στην εταιρική ιεραρχία. Βλέπουμε μια ιεραρχική κοινωνία στον πυρήνα της οποίας βρίσκεται η εταιρεία. Η αξία του ατόμου φαίνεται να καθορίζεται από τις εταιρείες.

Η επιλογή των περισσότερων διευθυντών κάθε ιαπωνικής εταιρείας γίνεται από το εκάστοτε προσωπικό της. Προβάδισμα είχαν, ειδικά πριν από τον πόλεμο, οι εκπαιδευμένοι στα καλύτερα σχολεία στα οποία είχαν πρόσβαση γόννοι πλούσιων καπιταλιστών, γαιοκτημόνων και πολιτικών. Όμως, μετά την λήξη του πολέμου, τη διάλυση των zaibatsu, τη μεταρρύθμιση και τη διανομή γης σε άκληρους ή με μικρό κλήρο αγρότες, οι γαιοκτήμονες σχεδόν εξαλείφθηκαν, ενώ ο αριθμός των ισχυρών επιχειρηματιών μειώθηκε σημαντικά. Αποτέλεσμα αυτών των εξελίξεων, σε συνδυασμό με την περίοδο έντονης οικονομικής ανάπτυξης που ακολούθησε τον πόλεμο, ήταν να επεκταθεί η μεσαία τάξη και να αυξηθεί το μέγεθος και ο πλούτος της. Η κοινωνική κινητικότητα που παρατηρείται στη συμμετοχή νέων προσώπων εκτός ελίτ στην ανάληψη διευθυντικών θέσεων, αλλάζει τα δεδομένα. Σε κάθε περίπτωση, όμως, ο δρόμος για τη διαχείριση μιας μεγάλης εταιρείας δεν είναι ανοιχτός σε όλους.

Η ελαφριά βιομηχανία στην Ιαπωνία κατά το μεσοπόλεμο, όπως η κλωστοϋφαντουργία και η μεταποίηση τροφίμων, έδωσε τη θέση της μεταπολεμικά στην βαριά βιομηχανία, σε κλάδους όπως η παραγωγή και επεξεργασία σιδήρου, χάλυβα, μη-σιδηρούχων μεταλλευμάτων και ασφαλώς χημικών. Αν και η συμμαχική αρχή διακυβέρνησης που επιβλήθηκε αρχικά στη χώρα, υπό τον στρατηγό Douglas MacArthur, αποφάσισε αρχικώς να αποβιομηχανίσει τη χώρα, με σκοπό να ελαττώσει τις δυνατότητες επανάκαμψής της σε πιθανά μιλιταριστικά σχέδια, μετά το 1947 προώθησε την αναδιοργάνωσή της.

#### 1.γ. ιστορικό πλαίσιο της Ιαπωνίας και κινηματογράφος

Στην εφημερίδα *Tokyo Nichinichi Shinbun* (Tokyo Daily News) που εκδόθηκε στις 26 Φεβρουαρίου 1920, εμφανίστηκε η παρακάτω διαφήμιση: «[...] Κύριο σκοπό της εταιρείας Shochiku Kinema Partnership αποτελεί η βελτίωση της ποιότητας των ιαπωνικών κινηματογραφικών ταινιών, διαμέσου της παραγωγής σύγχρονων καλλιτεχνικών ταινιών ανάλογων αυτών που προωθούνται στη Δύση, και η προώθησή τους εντός και εκτός Ιαπωνίας. Σκοπό της αποτελεί επίσης η συμμετοχή της στη διεθνή συμφιλίωση μεταξύ Ιαπωνίας και άλλων εθνών, διαμέσου της παρουσίασης της αυθεντικής-πραγματικής ζωής του λαού μας».<sup>3</sup>

Οι χαρακτήρες που απαρτίζουν το όνομα της εταιρείας Shochiku στα ιαπωνικά κυριολεκτικά σημαίνει *πεύκο (matsu)* και *μπαμπού (take)*, χαρακτήρες που προέρχονται από τα μικρά ονόματα των αδελφών ιδρυτών Matsutato και Takejiro. Στο ξεκίνημά της η εταιρεία διέθετε και λειτουργούσε η ίδια θέατρα Kabuki, ενώ αργότερα στις αρχές του 1920, επεκτάθηκε στον κινηματογράφο.

Ο κινηματογράφος στην Ιαπωνία είχε ήδη ξεκινήσει από το 1889, και στα θέματά του περιλαμβάνονταν οι παραστάσεις θεάτρου (Kabuki και Shinpa), η Ιαπωνική πάλη Sumo και επίκαιρα από τα πολεμικά μέτωπα της εποχής. Ξεκινώντας από το 1900 (θερμό επεισόδιο μεταξύ Ιαπωνίας-Κίνας) και συνεχίζοντας το 1904, με τον Ρωσοϊαπωνικό πόλεμο, η σειρά των πολέμων της εποχής έως και τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, συνέβαλαν στην ανάπτυξη αυτού του πρώιμου ιαπωνικού κινηματογράφου και στη διεκδίκηση και το σχηματισμό εθνικής ταυτότητας διαμέσου του κινηματογράφου.

Η Shochiku προσπαθεί να συμμετάσχει στην εκδυτικοποίηση και διεθνοποίηση της Ιαπωνίας, μια προσπάθεια που βασίζεται στην παρουσίαση της αυθεντικής Ιαπωνικής ζωής. Το είδος (genre) των ταινιών που παρήγαγε είναι το *gendai geki* (ταινίες σύγχρονης εποχής), οι οποίες αντιπαραβάλλονται στις ιστορικές ταινίες *jidaigeiki* που παρήγαγαν τα άλλα studio την εποχή αυτή. Έως τις δεκαετίες του 1920 και 1930 ο διαχωρισμός αυτός έχει εγκαθιδρυθεί, με τη Shochiku να ηγείται στα *gendai geki*. Οι ταινίες που προωθεί προσπαθούν να αποτυπώσουν

---

<sup>3</sup> Tanaka Jun'ichiro 1986: 306.

«ρεαλιστικά» την καθημερινή ζωή του μέσου Ιάπωνα. Ωστόσο, ένα ζήτημα που ανακύπτει είναι ποια καθημερινότητα επιλέγει η Shochiku να αναδείξει, και με ποιο τρόπο το κάνει αυτό.

Τη δραστηριότητα της εταιρείας Shochiku μπορούμε να τη διαχωρίσουμε στην εποχή των Kamata studios (1923-1935) και στην εποχή των Ofuna studios (1936-1963). Η πρώτη περίοδος αντιστοιχεί στο βουβό κινηματογράφο και στην προπολεμική περίοδο, ενώ η δεύτερη στον ομιλούντα και στην περίοδο αμέσως πριν, και μετά τον Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο.

### 1.γ.1. Kamatacho: ο τρόπος των Kamata studios

Η Ιαπωνία των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα μεταμορφώνεται σταδιακά από έθνος σε ένα δυτικών προτύπων κράτος. Από τη διαδικασία αυτή δεν ξεφεύγει το παραδοσιακό ιαπωνικό θέατρο, που ενώ αντιπροσωπεύεται κυρίως από το Kabuki, καλείται επίσης να μεταρρυθμίσει τις παλαιές παραδόσεις του. Παρά την τροφοδότηση των studios με ηθοποιούς του θεάτρου, επεκτείνεται παράλληλα η συμμετοχή γυναικών στον κινηματογράφο εις μίσην των θεατρικών σωματείων onnagata.<sup>4</sup>

Με την είσοδο του Kido Shiro ως παραγωγού στα Shochiku studio, σε ηλικία 28 ετών το 1922, η πολιτική των studios διαφοροποιείται.<sup>5</sup> Με νομικές σπουδές Αγγλικού Δίκαιου στο μεγαλύτερης απήχησης πανεπιστήμιο της Ιαπωνίας (Tokyo Imperial University), ενισχύει τον ρόλο του σκηνοθέτη και του δίνει την πρωτοκαθεδρία μαζί με τον σεναριογράφο, έναντι του έως τότε επικρατούντος

---

<sup>4</sup> Onnagata ή oyama ονομάζονται άντρες ηθοποιοί που αναλαμβάνουν γυναικείους ρόλους. Ο διαχωρισμός αυτός ξεκίνησε στις αρχές του 17<sup>ου</sup> αιώνα (1629) στο θέατρο Kabuki, όταν απαγορεύτηκε η παρουσία γυναικών ηθοποιών, λόγω εκτεταμένης πορνείας. Με την εισαγωγή του κινηματογράφου στην Ιαπωνία οι onnagata ανέλαβαν τους γυναικείους ρόλους, κάτι που σταμάτησε αφενός με την εισαγωγή των ρεαλιστικών shingeki (υποκατηγορίας των gendai geki) κι αφετέρου μετά την απεργία γυναικών ηθοποιών στο Studio Nikatsu, το 1922.

<sup>5</sup> Σε συνέντευξή του ο Kido Shiro αποκαλύπτει ότι παρά το όνειρό του να γίνει δημοσιογράφος, σκέφτηκε ότι το να εργασθεί στη Shochiku δεν απείχε από τη δημοσιογραφία, επειδή πίστευε ότι η δημιουργία ταινιών «ήταν κοντά στη ζωή της μάζας» από την οποία μπορούσε να πάρει «άμεσες απαντήσεις στα ζητούμενά του». Kido Shiro, Takizawa Osamu and Ema Michio, *Kido Shiro kikigaki [A record of Kido's Dictation]*, interviewed in March 1973, (Kyoto: Kyoto bunka hakubutsukan, 1997), 1.

star-system. Ειδικά μετά τον μεγάλο σεισμό του Kanto το 1923,<sup>6</sup> ο Kido Shiro οριοθετεί το στυλ Kamatacho<sup>7</sup> των Shochiku studios, περιγράφοντάς το ως δημιουργία ταινιών «που έχουν απευθείας σύνδεση με τη ζωή της μάζας, και δεν προσπαθούν να υπερβαίνουν ή να ερμηνεύουν. Η δουλειά μας είναι ν' ανακαλύπτουμε την εμπειρία της μάζας, τι αισθάνεται υποσυνείδητα, και να την αποδίδουμε. Μια τέτοια στάση συνδέεται με τη ρεαλιστική απεικόνιση».<sup>8</sup>

Αλλά για ποια ζωή μιλάει ο Kido Shiro και ποια είναι η ρεαλιστική απεικόνιση που οραματίζεται; «Οι άνθρωποι», ισχυριζόταν, «δεν είναι θεοί, και δεν μπορούν να μεταβούν στο θείο μέχρι το τέλος [...] Αυτό το μόνιμο ελάττωμα είναι η ουσία της ανθρωπότητας [...] Η αποστολή της τέχνης είναι να αναλογίζεται αυτήν την αλήθεια και να την προσεγγίζει με όσο πιο ζεστό και ευχάριστο τρόπο είναι δυνατό. Υπάρχει τρόπος να δει κανείς την ανθρωπότητα με σκοτεινά αισθήματα, όπως το παράδειγμα της θρησκείας η οποία αναζητά τη σωτηρία, είτε το παράδειγμα της πολιτικής επανάστασης. Η Shochiku είναι το αντίθετο αυτών. Προσπαθεί να προσεγγίσει τη ζωή μέσα από μια ζεστή, ευχάριστη και αισιόδοξη οπτική. Συμπερασματικά, ο θεμελιώδης σκοπός της κινηματογραφικής ταινίας πρέπει να είναι η ανακούφιση και μόνο. Δεν πρέπει ποτέ να απογοητεύει το κοινό. Αυτή είναι η βάση αυτού που ονομάζουν Kamatacho».<sup>9</sup>

Κριτική επάνω στην οπτική αυτή άσκησαν πολλοί. Πέρα από την εξορισμού περιοριστική και προβληματική σύμβαση της «ρεαλιστικής αναπαράστασης της καθημερινής πραγματικότητας», πρόβλημα ανακύπτει και στην «κοινωνικοοικονομική τάξη». Η καθημερινότητα που παρουσιάζει η Shochiku είναι συγκεκριμένου είδους, και σχετίζεται με τις μεσαίες τάξεις. Ο

---

<sup>6</sup> Σεισμός χρονικής διάρκειας μεταξύ τεσσάρων και δέκα λεπτών που έγινε την 1/9/1923 μεγέθους 7,9 της κλίμακας Moment στην πεδιάδα του Kanto στο νησί Honshu. Κόστισε τη ζωή σε 142.000 ανθρώπους, άφησε άστεγους σχεδόν 2.000.000 ανθρώπους στην ευρύτερη περιοχή και ισοπέδωσε 570.000 περίπου οικήματα. Το Tokyo, η παλιά αυτοκρατορική πόλη (Edo) αλλά και διπλανές πόλεις, όπως η Yokohama, ισοπεδώθηκαν.

<sup>7</sup> από την περιοχή Kamata που βρίσκονται τα studios

<sup>8</sup> S. Kido, Osamu Takizawa and Michio Ema, *Kido Shiro kikigaki*, Kido shiro kikigaki [A record of Kido's Dictation], interviewed in March 1973, Kyoto : Kyoto bunka hakubutsukan, 1997

<sup>9</sup> Ο.π.

Tadao Sato υποστηρίζει ότι το Kamatacho αποδέχεται την οπτική της μικροαστικής τάξης και ασχολείται με τα θέματα γύρω από την κοινωνική ζωή της.<sup>10</sup> Η σχέση αυτή επιτείνεται εάν κάποιος λάβει υπόψη του ότι οι περισσότεροι σκηνοθέτες της Shochiku ανήκουν επίσης στην μικροαστική τάξη. Αυτό δεν σημαίνει απαραίτητα ότι όσα περιγράφονται αφορούν αποκλειστικά στο κοινό της μεσαίας τάξης. Αν και η απεικόνιση αυτής της φανταστικής «πραγματικότητας» μπορεί να παραμένει πιστή στο άμεσο κοινό της, το κοινό των άλλων τάξεων επίσης απολαμβάνει, ενοχλείται ή ακόμη και κριτικάρει. Με άλλα λόγια, η ρεαλιστική απεικόνιση της καθημερινότητας δεν μπορεί να γίνει αποδεκτή ως μια γενική πραγματικότητα, αλλά ως μια πραγματικότητα ενός συγκεκριμένου είδους που αναδύεται από το Tokyo μετά τον μεγάλο σεισμό. Δημιουργείται από ένα κοινό με ορισμένο γεωγραφικό, εκπαιδευτικό και οικονομικό υπόβαθρο, με στόχο τις μεσαίες τάξεις, αν και τελικά αγγίζει κοινό και άλλων τάξεων. Μέσα σ αυτό το κλίμα των εντάσεων και διχογνωμιών που δημιουργήθηκαν από τα παραπάνω εμφανίστηκε ο Ozu και οι Shoshimin μικροαστικές ταινίες του.

Ο Ozu γεννήθηκε στις 12 Δεκεμβρίου 1903 στη Fukagawa, τμήμα της περιοχής Shitamachi στην παλιά πόλη του Τόκυο, και πέθανε το 1963 στα 60ά του γενέθλια. Γύρισε 54 ταινίες από το 1927 έως το 1962. Ξεκίνησε από την εταιρεία Shochiku (Kamata στούντιο) με ειδίκευση στις ταινίες που απεικόνιζαν τη καθημερινή ζωή στην μοντέρνα ιαπωνική αστική κοινωνία. Την εποχή αυτή (δεκαετίες 1920 και 1930) μεγαλύτερη επιτυχία είχαν οι ταινίες με ηρωικά θέματα από την εποχή πριν την παλινόρθωση των Meiji (1860). Οι ταινίες αυτές (jidaigeki ) σε αντιδιαστολή με τις gendaigeki των στούντιο Shochiku, προσέφεραν στο ιαπωνικό κοινό μια διαφορετική εκδοχή από τις συνθήκες που επικρατούσαν στη μεσοπολεμική ιαπωνική κοινωνία, φωτίζοντας ταυτόχρονα, αν και έμμεσα, την αυστηρή διάρθρωση της ιαπωνικής κοινωνίας και τη συνέχεια του φεουδαρχικού φεουδαλικού συστήματος σ αυτήν την πρώιμη μοντέρνα περίοδο. Αν και ο Ozu ξεκίνησε με μοντέρνα θέματα στις ταινίες του, σύντομα απέκτησε τη φήμη, εντός και εκτός Ιαπωνίας, του πιο Ιάπωνα

---

<sup>10</sup> Tadao Sato, *Nihon eiga shi* [The History of Japanese Cinema], Vol.1 217.

σκηνοθέτη ειδικά ανάμεσα στους Ιάπωνες συναδέλφους του των οποίων το έργο ενσωμάτωνε εκδοχές της Ιαπωνικής παραδοσιακής αισθητικής. Τις δεκαετίες του 1950 και 1960, η βιομηχανία θεάματος έφτασε να θεωρεί τις ταινίες του όχι κατάλληλες για διεθνή διανομή, βασισμένη στη βεβαιότητα ότι το κοινό εκτός Ιαπωνίας δεν θα αντιληφθεί την ακραιφνή κατά τη γνώμη τους Ιαπωνική αισθητική. Από τη δεκαετία του 1960 και μετά όταν ο Οζου έγινε γνωστός στην Ευρώπη και στις Η.Π.Α., τόσο στο κοινό όσο και στους διανοούμενους και κριτικούς, εδραιώθηκε η φήμη του ως εκπροσώπου της πιο «ιαπωνικής εκδοχής» κινηματογράφου. Κάτι που συνεχίζει να αποτελεί σημείο αντιπαράθεσης και διαφωνιών έως και σήμερα.

Ο Οζου έχει αναφερθεί έμμεσα όπως άλλωστε το συνήθιζε, στο ζήτημα της απεικόνισης της πραγματικότητας : «Εάν η λάσπη είναι πραγματικότητα, ο λωτός είναι επίσης. Η πρώτη είναι βρώμικη, ενώ ο δεύτερος είναι όμορφος [...] Γνωρίζω ότι υπάρχει τρόπος να δηλώσει κανείς τον λωτό απεικονίζοντας τη λάσπη και κάποιες ρίζες. Εντούτοις πιστεύω ότι είναι δυνατό ν' αντιληφθεί κανείς τη λάσπη και τις ρίζες απεικονίζοντας το λουλούδι. Η μεταπολεμική κοινωνία είναι μολυσμένη. Είναι ακατάστατη και βρώμικη. Αυτά δεν μου αρέσουν, δεν παύουν να αποτελούν όμως πραγματικότητα. Από την άλλη μεριά, υπάρχει επίσης μια ζωή όπου το ταπεινό, όμορφο και αγνό ανθίζει, κάτι το οποίο είναι επίσης πραγματικότητα».<sup>11</sup> Ο Οζου δεν φαίνεται να είναι τόσο συντηρητικός ή ακόμη και υπερασπιστής της παλαιάς τάξης πραγμάτων, αν και οι εικόνες που παραθέτει της παλιάς Ιαπωνίας μέσα από το λογοτεχνία, το θέατρο, ή και τις ανθρώπινες συμπεριφορές μερικές φορές δείχνουν να αναφέρονται σε κάτι όμορφο και ενίοτε ιδανικό. Δεν είναι όμως αυτό που προτείνει ο Οζου σε αντικατάσταση του εκάστοτε «σημερινού». Ίσως ν' αποτελεί μια προσωρινή φυγή από την εκάστοτε «πραγματικότητα», η οποία αν και επιφυλάσσει την αναπόφευκτη επιστροφή σ' αυτή, μας δίνει την απαραίτητη απόσταση για να την αντιληφθούμε καλύτερα. Η αντίθεση του παλιού με το μοντέρνο, το παρόν, φαίνεται να επανακαθορίζει την στάση μας και την

---

<sup>11</sup> Ozu Yasujiro 'Deichu no hachisu o egakitai [I want to Depict Flower in Dirt]' in Asahi geino shinbun (8 Νοεμβρίου 1949) παράθεση στο Tanaka Masasumi (ed.), (1993) [Ozu Yasujiro, *Compilation of His Utterances*]: 1946-1963, Tokyo Firumu Ahto sha, 67.

αντίληψή μας σε σχέση με το περιβάλλον μας. Νοσταλγικοί προορισμοί, όπως ένα παραθαλάσσιο χωριό χωρίς αυτοκίνητα και χωρίς πολλές από τις σύγχρονες ανέσεις, καταλήγουν σε αδιέξοδο για τον πρωταγωνιστή ο οποίος φαίνεται εξ αρχής να προορίζεται να αναχωρήσει ξανά πριν καλά καλά φτάσει. Από την άλλη μεριά, ο Οζυ, δεν φαίνεται να είναι ούτε εκμοντερνιστής. Κι αυτό γιατί παίρνοντας αφορμή από την προηγούμενη δήλωσή του για τον τρόπο απεικόνισης του λωτού, θα μπορούσαμε να παρασυρθούμε σε ταύτιση του γεγονότος με την πρόθεσή μας. Πιο συγκεκριμένα τον κίνδυνο να δούμε μόνο τον λωτό-λουλούδι χάνοντας εντελώς τη λάσπη.

Στα μεταπολεμικά φιλμ, ο Οζυ φαίνεται να παρουσιάζει μια καθημερινότητα αφενός ως το αντίστοιχο της παράδοσης, αφετέρου ως μια πιο σημαντική οντότητα σε σχέση με τα προπολεμικά φιλμ. Η λειτουργία της καθημερινότητας φαίνεται να καθορίζεται από τη διαφοροποίηση των φύλων. Μια διαφοροποίηση ανάμεσα σε άλλες που πολύ πιθανό να μας θυμίζει τη διπολικότητα του σύγχρονου κόσμου.

#### 1.γ.2. Ofunacho: ο τρόπος των Ofuna studios.

Το 1936 μεταφέρονται τα studio της Shochiku στην τοποθεσία Ofuna, με αφορμή τη λειτουργία νέων εγκαταστάσεων. Εκεί, σύμφωνα με τον σχεδιασμό, θα μπορούν να γυριστούν ταινίες του ομιλούντος πλέον κινηματογράφου, μακριά από τον ενοχλητικό θόρυβο των τραίνων και των εργοστασίων της Kamata. Την ίδια περίοδο (1937) ξεκινά ο πόλεμος Ιαπωνίας-Κίνας και λίγα χρόνια αργότερα κηρύσσεται ο Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, γεγονότα που έχουν σημαντική επίδραση στην Ιαπωνική κινηματογραφική παραγωγή. Οι αλλαγές στην πολιτική του κράτους είναι σημαντικές αφού η λογοκρισία δυναμώνει και περιορίζεται σημαντικά η ελευθερία των σκηνοθετών και των studio. Ο νόμος Film Law του 1939 επιβάλλει σειρά απαγορεύσεων, όπως να εμφανίζονται στην οθόνη γυναίκες που καπνίζουν, να καταναλώνονται ποτά σε café κ.λπ.<sup>12</sup> Τα

---

<sup>12</sup> Αντιγράφοντας το ναζιστικό Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (Hull 1968: 10-41), η Ιαπωνική κυβέρνηση ξεκίνησε να επιβάλλει περιορισμούς και να εκδίδει διατάγματα τα οποία καθόρισαν το αυστηρό μοτίβο κινηματογραφικής πολιτικής που θα ακολουθούσε και κατά τη διάρκεια του πολέμου: Εθνικές ταινίες με υγιείς ψυχαγωγικές αξίες [...] οι οποίες να εμφανίζουν πρόσωπα έτοιμα να υπηρετήσουν.

δέκα studios αναγκάζονται από το κράτος να συγχωνευθούν σε μόλις τρία. Την Shochiku, την Daiei και την Toho. Κατά τη διάρκεια του πολέμου οι εισπράξεις της Shochiku κατακρημνίζονται και ο Kido Shiro παραιτείται. Μετά την συνθηκολόγηση της Ιαπωνίας με τις Συμμαχικές δυνάμεις τον Αύγουστο του 1945, εγκαθίστανται τυπικά οι Σύμμαχοι, αλλά ουσιαστικά οι Αμερικανοί, οι οποίοι επιβάλλουν νέα λογοκρισία. Εάν ρωτούσε κάποιος τους Ιάπωνες σκηνοθέτες, πολύ πιθανόν να έπαιρνε την απάντηση ότι το ιαπωνικό υπουργείο εσωτερικών Naimusho απλά αντικαταστάθηκε από την αμερικανική υπηρεσία λογοκρισίας CHQ. Το 1949 ο Douglas MacArthur μεταβιβάζει τη δικαιοδοσία στην επιτροπή Eirin (Motion Pictures Code of Ethics Committee), η οποία αποτελείται από έξι αντιπροσώπους, έναν από κάθε studio παραγωγής, ώστε να ελέγχεται η κινηματογραφική παραγωγή.

Τυπικά η κατοχή τερματίζεται το 1951, με τη συνθήκη του Σαν Φρανσίσκο. Στην Ιαπωνική συλλογική συνείδηση, πάντως, η μεταπολεμική εποχή φαίνεται να ξεκινά λίγο αργότερα, μετά το 1956. Μια χρονιά κατά την οποία, εκτός των άλλων, η Ιαπωνική κυβέρνηση εκδίδει τη *Λευκή Βίβλο* για την Οικονομία, στην οποία αναφέρει ότι «ήδη η μεταπολεμική εποχή έληξε» (Gordon 2005: 1090).

1.δ. Οι αλλαγές στην Ιαπωνική κοινωνία ως παράγωγες των πολιτικοοικονομικών αλλαγών που προκάλεσε ο πόλεμος και οι έμφυλες ταυτότητες στην Ιαπωνική κοινωνία

«Η ταυτότητα είναι κάτι που σχηματίζεται διαμέσου ασυνείδητων διαδικασιών κατά το πέρασμα του χρόνου, παρά είναι εγγενής στη συνείδηση από τη γέννηση. Υπάρχει πάντοτε κάτι «φαντασικό» ή πλασματικό σχετικά με

---

Κωμικοί και ηθοποιοί Vaudeville θα περιορίζονται εάν υπερβάλουν στην κωμωδία. Ταινίες με δείγματα καθημερινής ζωής, ταινίες που να παρουσιάζουν ατομική ευτυχία, ασχολούμενες με τη ζωή των πλουσίων, με σκηνές γυναικών που καπνίζουν, πίνουν σε καφέ κ.λπ. τη χρήση ξένων λέξεων, και ταινίες που ασχολούνται με σεξουαλική επιπολαιότητα, θα απαγορεύονται όλες. Αντ' αυτών θα πρέπει να παρουσιάζονται ταινίες με θέματα όπως η βιομηχανική παραγωγή και η παραγωγή τροφίμων, και ειδικά η ζωή στα αγροτικά χωριά (Anderson & Richie 1982: 129).



την ενότητά του. Παραμένει πάντοτε ανολοκλήρωτο, είναι πάντοτε «υπό διαδικασία», πάντοτε «υπό διαμόρφωση»» (Hall, 2000).

Οικονομικές και κοινωνικές αλλαγές επέδρασαν σταδιακά στη συμπεριφορά των κοινωνικών υποκειμένων. Η σταδιακά αυξανόμενη απειλή έως και κατάρρευση της οικογένειας, βασικού πυλώνα της ιαπωνικής κοινωνίας, διαμόρφωσαν συμπεριφορές και μετέβαλλαν επίσης σταδιακά ταυτότητες. Γυναίκες ταυτόχρονα λογικές και συναισθηματικές, ανεξάρτητες αλλά και με αυτοκαταστροφικές επιλογές, δυτικότερες (*moga*) αλλά και παραδοσιακές (νοικοκυρά (*shufu*), εργαζόμενη (*shokugyo fujin*)) η με συνδυαστικούς ρόλους, δεν ανταποκρίνονται πλέον στα στεγανά των ταυτοτήτων που θεωρούσαμε έως σήμερα ότι υφίσταντο. Αντίστοιχα και οι άντρες αναλαμβάνουν ηγεμονικούς ρόλους εντός της οικογένειας και υποτακτικούς στην εργασία, ειδικά απέναντι στους ανώτερους. Ρόλους άτεγκτου κριτή στην εταιρεία αλλά με διάθεση συμβιβασμού σε πιο κλειστά περιβάλλοντα όπως η οικογένεια. Σημειώνεται μια μετάβαση από το στερεότυπο με τα χαρακτηριστικά του *samurai* και του αγρότη «της δύναμης και της τιμής», στον εργαζόμενο της «υπακοής και της επάρκειας» (Mackie, 2013 : 67), με κοινά όμως γνωρίσματα «την πίστη, την αυτοθυσία, και την ψυχική και σωματική αντοχή». Στη βάση του ο εργαζόμενος παραμένει ένας «μαχητής της εταιρείας» (Furbo vig, 2012: 9) ανανεώνοντας την παράδοση.

Παραδείγματα, αν και όχι συχνά, γυναικών με βίαιες συμπεριφορές αναφέρονται σε γυναίκες με αντρική συμπεριφορά, μιας και η βία (υλική ή μη) θεωρείται ακόμη έως και σήμερα αποκλειστικό προνόμιο των αντρών. Γυναίκες που καταστρατηγούν τις προσδοκίες της θηλυκότητας ξεκινούν να αναφέρονται ήδη από τα τέλη του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Οι *dokufu* ή γυναίκες δηλητήριο απαρτίζουν κινήματα όπως των *Bluestockings* (1911-1916) (Furbo vig, 2012: 68).

Από την άλλη μεριά ιδιαίτερα σημαντική ήταν η έκδοση το 1948 του βιβλίου του Inoue Kiyoshi *History of Japanese Women (Nihon joseishi)*, ενός βιβλίου που καθόρισε όσο κανένα άλλο την κυρίαρχη αφήγηση για τη γυναίκα στην Ιαπωνία. Το βιβλίο αυτό εστίασε στους μηχανισμούς καταπίεσης της γυναίκας,

ενισχύοντας όμως ταυτόχρονα το στερεότυπο της αθλιότητας και της παθητικότητάς τους. Παρόμοια γεγονότα σχημάτισαν μια εικόνα ενός καταπιεσμένου γυναικείου πληθυσμού που περιμένει διαφώτιση, εκσυγχρονισμό και απελευθέρωση.

Ο μύθος, της οριστικοποιημένης- αποκρυσταλλωμένης μορφής ταυτότητας, έπεσε κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1990 όταν ιστορικοί άρχισαν να ασχολούνται με ανέγγιχτες έως τότε περιοχές όπως για παράδειγμα : το μέγιστο των παιδιών, η φροντίδα του σπιτιού και η υγιεινή. Στα πλαίσια μιας εμπορευματοποιημένης κοινωνίας που ξεκίνησε ήδη από τη δεκαετία του 1920, οι ταυτότητες επανακαθορίζονται εάν εξεταστούν ξανά με νέα οπτική και με νέα στοιχεία. Αντικρουόμενες και ποικίλες αναπαραστάσεις γυναικών κυρίως αλλά και αντρών, αποδιοργανώνουν κατεστημένες απόψεις για τις έμφυλες ταυτότητες και τις σχέσεις μεταξύ τους. Έμεινε για πρώτη φορά ανοιχτό το ενδεχόμενο άντρες ή γυναίκες που έζησαν υπό τους περιορισμούς του κράτους της κοινωνίας της οικογένειας, να έχουν συμμετάσχει στη μάχη εναντίον των περιορισμών που τους είχαν επιβληθεί.

#### 1.δ.1. ανδρισμός (masculinity)

Ο Hendry (2003: 39) προσπαθώντας να εξηγήσει τις λεγόμενες «παραδοσιακές ιδέες» στην Ιαπωνία, αναδεικνύει το συσχετισμό των αρχών του Κομφουκιανισμού με την Ιαπωνική κοινωνία. Σύμφωνα με τον ίδιο, απεικονίζεται στο οικογενειακό σύστημα όπου οι άντρες ήταν ανώτεροι των γυναικών, και αυτές αναμένετο να εξυπηρετούν κάθε του ανάγκη. Οι γυναίκες έμεναν στο σπίτι, φροντίζοντας την οικογένεια, και οι άντρες θεωρούντο αυτοί που στήριζαν οικονομικά το σχήμα αυτό.

Σύμφωνα με τον Connell η μαζική κουλτούρα, η οποία στην περίπτωση της Ιαπωνίας ξεκίνησε να σχηματίζεται με βίαιο τρόπο ήδη από τη δεκαετία του 1920, προβάλλει μια συγκεκριμένη εικόνα του άντρα. Ο ανδρισμός ως ταυτότητα δεν υπάρχει παρά μόνο σε αντιπαραβολή με τη θηλυκότητα. Οι δύο

αυτές λέξεις περιγράφουν περισσότερο διαφορές ανάμεσα στους άντρες και στις γυναίκες ως ομάδες παρά με γενικούς όρους. Ανδρισμός, σύμφωνα με τον Connell, αποτελεί αυτό που ένας άντρας οφείλει να είναι, κάτι που αυτόματα σημαίνει ότι η ομάδα περιλαμβάνει και κάποιον που δεν ταιριάζει στην ιδεατή εικόνα του ανδρισμού. Συνδέει μάλιστα την έκφραση του ανδρισμού και με το αντρικό σώμα, όπου ένας βίαιος, αυταρχικός, καλός στα σπορ, και σεξιστής ταιριάζει στο πρότυπο του ανδρισμού, ενώ ένας που δεν ενδιαφέρεται για τα παραπάνω δεν ταιριάζει. Με τη σύνδεση αυτή ο Connell ανασύρει και επαναφέρει τις Γκραμσιανές έννοιες της ηγεμονίας και της υποταγής. Η ηγεμονία αναφέρεται στην πολιτισμική δυναμική διαδικασία μέσω της οποίας μια κοινωνική ομάδα διατηρεί την πρωτοκαθεδρία στην κοινωνική ζωή. Ένας τύπος «ιδεατού» ανδρισμού προωθείται έναντι ενός «ανεπιθύμητου» άλλου είδους (Connell, 1995: 67).

Παρόλα αυτά ο κυρίαρχος «ηγεμονικός» ανδρισμός στερείται στατιστικής κανονικότητας, λόγω της μειοψηφίας των αντρών που τον ακολουθεί ως κύρια έκφραση. Η δύναμή του βρίσκεται στο γεγονός ότι θεωρείται κανονιστικός, ενσωματώνοντας τον εκάστοτε πιο αποδεκτό τρόπο να είναι κανείς άντρας και απαιτώντας όλοι οι υπόλοιποι άντρες να πάρουν θέση σε σχέση με αυτόν. Ταυτόχρονα οι Connell & Messerschmidt (2005 : 829-859) υποστηρίζουν ότι υπάρχει εκτεταμένη έρευνα που δείχνει ότι οι ανδρισμοί, όχι μόνο είναι διαφορετικοί μεταξύ τους αλλά και είναι ευεπίφοροι σε αλλαγή.

Ακόμη λοιπόν και αν η παραδοσιακή Ιαπωνική αντίληψη προωθεί ένα μόνο είδος ανδρισμού, υπάρχουν εναλλακτικές προσεγγίσεις του ανδρισμού από πολλούς Ιάπωνες. Ο ανδρισμός φαίνεται να διαφέρει όχι μόνο από κουλτούρα σε κουλτούρα όπως υποστηρίζουν με ξεχωριστά παραδείγματα οι Macionis and Plummer (2005:307-314) και ο Gewertz, (1984: 615-629) αλλά ακόμη και εντός της ίδιας της χωροταξικής ενότητας όπως η Ιαπωνία.

#### 1.δ.2. Θηλυκότητα (femininity), γυναίκες στην Ιαπωνία

Θα ξεκινήσουμε με την αναφορά της χαρακτηριστικής φεμινιστικής απάντησης της Sandra Wawrytko στον Nagisa Oshima, όταν αυτός διεκδικούσε το

δικαίωμα να απεικονίζει το όποιο κινηματογραφικό του όραμα ελεύθερο από λογοκρισία: «Μπορεί να ειπωθεί ότι ο Ιαπωνικός κινηματογράφος κρατά ένα καθρέφτη στον οποίο αντανακλώνται ανακατεμένα στοιχεία από την ιαπωνική κοινωνία του παρελθόντος και του παρόντος,... αυτές οι κινηματογραφικές εικόνες δεν πρέπει να εκληφθούν βιαστικά ως μια αντανάκλαση της πραγματικότητας, είτε παραδοσιακής είτε σύγχρονης[...] Ως καλλιτεχνικά δημιουργήματα αντρών-σκηνοθετών, οι ταινίες αυτές εμφανίζουν διαφόρους βαθμούς ευαισθησίας σχετικά με τις δοκιμασίες των Ιαπωνίδων ως θυμάτων εξαιρετικά άδικων έμφυλων ρόλων [...] Ωστόσο τα έργα τους εξακολουθούν να αντιπροσωπεύουν αντρικές προσπάθειες, με σκοπό να δείξουν και να ερμηνεύσουν αυτό που για τους ίδιους είναι ουσιαστικά εντελώς ξένο, το να ζει κάποια ως γυναίκα στην Ιαπωνική κοινωνία» (Wawrytko 1995: 121).

Εκ πρώτης όψεως φαίνεται ότι οι γυναικείες φιγούρες των ταινιών συντηρούν το πατριαρχικό σύστημα, αντιστοιχώντας είτε στο πρότυπο της Ryosai kendo (καλή σύζυγος και σοφή μητέρα), είτε στο πρότυπο της πόρνης, θεατρίνας κ.λπ., φιγούρες που συμβολίζουν την παρέκκλιση. Η φιγούρα της γυναίκας στις ταινίες του Ozu φαίνεται να κατέχει σημαντική θέση, πέρα από την επιρροή της πολιτικής των στούντιο Shochicu που επιβάλλουν την παραγωγή ταινιών με κύριο αποδέκτη το γυναικείο κοινό.

Το ιαπωνικό κράτος χρησιμοποιεί δύο διαφορετικά μοντέλα για να ξεχωρίζει γυναικείους ρόλους: το μοντέλο της Ryosai Kendo η οποία περιορίζεται στη μεσαία και ανώτερη τάξη και προωθεί την Ιαπωνία-πολιτισμένο κράτος, και το μοντέλο της γυναίκας «δημόσιας περιουσίας» η οποία συνεισφέρει αφενός στη διατήρηση της οικογένειας και αφετέρου στην εξέλιξη της εθνικής οικονομίας σε παγκόσμια δύναμη (Uno 1991: 64-5).<sup>13</sup>

Στη βάση της κοινωνικής σταθερότητας και οικονομικής ευημερίας μιας αναπτυσσόμενης μεσαίας τάξης τη δεκαετία του 1920, εμφανίζεται προοδευτικά ένα γυναικείο καταναλωτικό κοινό. Την εποχή αυτή κυριαρχούν τα έντυπα

---

<sup>13</sup> Σχετικά με το ρόλο των γυναικών εργατριών κλωστοϋφαντουργίας στη ανάπτυξη και διατήρηση της Ιαπωνικής ανταγωνιστικότητας στην παγκόσμια κλωστοϋφαντουργική βιομηχανία, βλ. στο ίδιο, 59-61 .

μέσα μαζικής επικοινωνίας, και η ύλη των γυναικείων περιοδικών εξαντλείται στα ρομαντικά μυθιστορήματα και στις πρακτικές συμβουλές, προωθώντας ένα πρότυπο αστικής (bourgeois) γυναικείας οικιακής ζωής.<sup>14</sup> Οι γυναίκες εμφανίζονται όλο και πιο συχνά στη δημόσια σφαίρα, ειδικά στον κινηματογράφο. Οι έως τότε άντρες ηθοποιοί στη θέση γυναικείων ρόλων (onnagata) αντικαθίστανται από γυναίκες ηθοποιούς, ενώ η συμμετοχή των γυναικών στην εργατική δύναμη αυξάνεται αλματωδώς. Οι γυναικείες ταυτότητες συνδέονται με μια νέα κουλτούρα κατανάλωσης που περιβάλλει τις νέες καταναλωτικές μορφές και τεχνολογίες, όπως τα πολυκαταστήματα, τις κινηματογραφικές αίθουσες, και τα έντυπα μέσα μαζικής επικοινωνίας. Η συνεπαγόμενη οικονομική ανεξαρτησία τους, μαζί με την βελτίωση του επιπέδου εκπαίδευσής τους, εκφράζεται με διάφορους τρόπους.<sup>15</sup> Ένας από αυτούς είναι και το “modan garu” (modern girl), και η μόδα του.

Σύμφωνα με τον H. D. Harootunian, η νέα σύγχρονη ζωή της δεκαετίας του 1920, μορφοποιήθηκε αρχικά στο φαντασιακό πριν βιωθεί ως εμπειρία, με κύρια στοιχεία τις ανεξάρτητες γυναίκες, τα εμπορεύματα και τη μαζική κατανάλωση. Εάν αυτή είναι μια εποχή «παρακμής της εξουσίας» και μια εποχή «ανάδυσης της γυναικείας κουλτούρας», όπως αναφέρει ο Harootunian από τον κριτικό του 1920 Hirabayashi Hatsunosuke, τότε αναλύοντας τις συζητήσεις σχετικά με τις ανεξάρτητες γυναίκες μπορούμε να καταλάβουμε πως η γυναικεία φιγούρα χρησιμοποιήθηκε για να εκφράσει την απειλή προς τις παραδοσιακές σχέσεις (Harootunian, 2000b: 11, 25).

---

<sup>14</sup> Maeda Ai, *Kindai dokusha no seirutsu [The Emergence of Modern Readers]*, 151-198.

<sup>15</sup> Η βελτίωση της ακαδημαϊκής μόρφωσης των γυναικών έχει ξεκινήσει πριν από τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο, ενώ σε συνδυασμό με την οικονομική άνθηση της Ιαπωνίας δημιουργεί τις προϋποθέσεις για την αύξηση των γυναικών εργαζομένων εκτός οικίας. Μια ακτιβίστρια της εποχής, Yamakawa Kikue, αναφέρει ότι μετά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο η ζήτηση για εργαζόμενες ξεπερνά την προσφορά από τη δευτεροβάθμια εκπαίδευση. Τράπεζες, το ταχυδρομείο, μεγάλα πολυκαταστήματα, ανταγωνίζονται για τις νέες αποφοίτους. Βλ. Yamakawa Kikue, “On’ na no tachiba kara”, (From the Woman’s point of view), 1919, στο Abe Tsunehisa and Sato Yoshimaru, *Tsushi to Shiryō: Nihon Kingendai joseishi [History and Reference: Japanese Modern and Contemporary Women’s History]*, 62.

Η λέξη *moga* εμφανίζεται ανάμεσα σε πληθώρα άλλων αγγλικών λέξεων στα Μ.Μ.Ε. Μερικά περιοδικά εκδίδουν και μικρά βιβλιαράκια με το νέο λεξιλόγιο που μοιάζουν με συνοπτικά Άγγλο-Ιαπωνικά λεξικά δανεισμένων λέξεων. Πολλές από τις λέξεις αυτές συνδέονται με συγκεκριμένα εμπορεύματα και τις πωλήσεις τους εντός μιας νεοσχηματιζόμενης ιαπωνικής καταναλωτικής κοινωνίας, κατ' αυτόν τον τρόπο περιορίζοντας την απορρόφηση των νέων ξένων ηθών στην αρένα της εμπορευματοποίησης, δημιουργώντας ταυτόχρονα την ψευδαίσθηση της κυριαρχίας επάνω στη Δύση. Εκδοχές της *moga* υπήρξαν πολλές. Σ αυτές περιλήφθηκαν η εργαζόμενη γυναίκα, αλλά και η νοικοκυρά.

Στα μέσα της δεκαετίας του 1920, η εικόνα της *moga* είχε οριστικοποιηθεί και μετατραπεί σε μια βολική εικόνα του σύγχρονου υποκειμένου, που βοηθούσε αφενός στις ανάγκες πωλήσεων των δημιουργών και καταναλωτών πολιτισμού, αφετέρου στις εθνικές πολιτικές εντός των πλαισίων πατριαρχικών αναζητήσεων. Αυτή η πατριαρχική οικειοποίηση, ο ευτελισμός και ο συνεπαγόμενος έλεγχος τέτοιων πιθανά ανατρεπτικών γυναικείων υποκειμενικοτήτων είχε ήδη ιστορικό προηγούμενο. Ο Terpei Kataoka, στο άρθρο του *A Study of Modern Girls*, αντιπαραβάλλει το *moga* με τα μέλη των "Seitoshas" (Bluestockings, ομάδα γυναικών συγγραφέων και διανοούμενων που ιδρύθηκε το 1913). Σύμφωνα με τον Kataoka, οι Seitoshas προσπάθησαν να δημιουργήσουν μια άφυλη φωνή στη λογοτεχνία και στην κριτική, προκειμένου ν' απελευθερωθούν από τον περιορισμένο ρόλο τους ως γυναίκες. Τα Μ.Μ.Ε. της εποχής αναφέρονται σ' αυτές με χλευαστική διάθεση, ως αστικούς μιμητές των αντρών διανοούμενων. Οι *moga*, απεναντίας, δεν είχαν σχέση με αντίστοιχες αναζητήσεις, αλλά ζούσαν σε μια καταναλωτική κοινωνία και αποτελούσαν κυριολεκτικά τμήμα της.<sup>16</sup>

Ο τύπος της εποχής, κυρίως μέσα από τους άντρες δημοσιογράφους, συγχωνεύει την εικόνα του *modan garu* με τις εικόνες των εργαζόμενων

---

<sup>16</sup> Kataoka Terpei, "Modan garu no kenyu" [A Study of Modern Girls], στο *Kindai Shomin seikatsushi: Ningen, seken* [History of Modern Popular Life: Human and Public Society](Tokyo: San'ichi Shobo, 1985) 1:159-189. Το άρθρο εκδόθηκε αρχικά το 1927 από την Kinseido.

γυναικών, αλλά και των νοικοκυρών. Οι δημοσιογράφοι προσπαθούν να ορίσουν το απροσδιόριστο ακόμη κοινωνικό περιεχόμενο των εικόνων αυτών, χωρίς όμως να είναι ακόμη σε θέση να χειριστούν επαρκώς το προβαλλόμενο άγχος τους από τις αλλαγές λόγω της επαφής Ιαπωνίας και Δύσης. Δημοσιογράφοι όπως ο Sakurai Heigoro αναφέρουν ότι η *moga* αναδύεται από τις εργαζόμενες γυναίκες όπως και τις νοικοκυρές, συνεπώς οι όροι είναι ανταλλάξιμοι μεταξύ τους.<sup>17</sup> Άλλοι δημοσιογράφοι όπως ο Kiyosawa Kiyoshi περιγράφει την αντρική οπτική για αυτές τις φιγούρες : γυναίκες που κρυφά συναναστρέφονται κακοποιούς, έχουν σεξουαλικές σχέσεις με ξένους, και έχουν πρωινές δουλειές όπως σερβιτόρες. Κατά κάποιο τρόπο όμως ενσωματώνουν ένα είδος αντίστασης στην ανδροκρατούμενη ηθική και κοινωνία. Συνεπώς αποτελούν σύμβολα δυσαρέσκειας εντός της κοινωνίας.<sup>18</sup>

Εδώ, οι προβολές<sup>19</sup> της γυναικείας σεξουαλικής και οικονομικής αυτονομίας της *moga*, την ταυτοποιούν με τον σεξουαλικά Άλλο ο οποίος απειλεί το κεντρικό αντρικό υποκείμενο.<sup>20</sup> Οι τρόποι αυτοί υποδεικνύουν ως λειτουργία της *moga* μέσα στην πατριαρχική κοινωνία, το να δοθεί υλική μορφή σε ένα αόρατο μη αναγνωρισμένο ακόμη ιαπωνικό άγχος. Η γυναικεία αυτή φιγούρα φαίνεται να ενσωματώνει την αόρατη αλλά διαισθανόμενη μετατροπή της ιαπωνικής ταυτότητας μέσα στις υλικές και πολιτιστικές αλλαγές από τη δεκαετία του 1920 και μετά.

---

<sup>17</sup> Sakurai Heigoro, "Modan Garu to shokugyo fujin" [*Modern Girls and Working Women*], *Josei (Woman)*, February 1927, 169-73.

<sup>18</sup> Kiyosawa Kiyoshi, "Modan Garu no Kenkyu" [*A Study of Modern Girls*], στο, *Kindai Shomin Seikatsushi: Ningen, seken* σ.143-158, άρθρο που πιθανό γράφηκε στα τέλη δεκαετίας του 1920, αλλά δεν αναφέρεται χρονολογία στην έκδοση του 1985.

<sup>19</sup> «Η προβολή είναι η διεργασία κατά την οποία ένα φαινόμενο με ενδογενή προέλευση παρερμηνεύεται από το άτομο και γίνεται αντιληπτό ως εξωγενές. Στις ήπιες και ώριμες μορφές της η προβολή αποτελεί τη βάση για την ανάπτυξη της ενσυναίσθησης. Δεδομένου ότι κανένας δεν θα μπορέσει ποτέ να μπει στο νου ενός άλλου ατόμου, είναι απαραίτητο να καταφύγουμε στην ικανότητά μας να προβάλουμε την εμπειρία μας προκειμένου να κατανοήσουμε τον υποκειμενικό κόσμο του άλλου» (McWilliams, *Ψυχαναλυτική Διάγνωση*, 246).

<sup>20</sup> Mizuta Noriko, "Seiteki tasha to wa dare ka" (Who is the Sexual Other?), στο *Iwanami koza: Gendai Shagaikaku, sekusharty no shagaigaku* [*Iwanami Contemporary Sociology: Sociology of Sexuality*], (Tokyo: Iwanami Shoten, 1997), 25-62.

Στις ταινίες του Ozu αλλά και γενικότερα στις ταινίες της Shochiku, παρουσιάζεται η γυναικεία πονηριά (gyakute). Δύο παραδείγματα στις ταινίες που εξετάζουμε : όταν η νεαρή ηθοποιός Kayo/ Otoki επιστρατεύεται να δαλεάσει το γιο Kyoshi/ Shinkichi, και όταν η ερωμένη-ηθοποιός προσεγγίζει τον υπέργηρο παλιό ηθοποιό για να εκμαιεύσει πληροφορίες για τον σύντροφό της. Η «απάτη» αυτή, σε συνδυασμό με το χαρακτηριστικό της πονηριάς, μοιάζει να μπορεί να χαρακτηρίσει την εικόνα της γυναίκας με δύο τρόπους: αφενός ως απειλητικός σεξουαλικά Άλλος, που χρησιμοποιεί την πονηριά σε ένα είδος μισθοφορικού τυχροδιωκτισμού, κι αφετέρου ως αδύναμο σχεδόν παιδικό πλάσμα, αν προσέξει κανείς την κινησιολογία και τις εκφράσεις προσώπου της νεαρής ηθοποιού όταν προσεγγίζει το γιο. Η συνεχής ενασχόληση και των δύο με ρούχα, αντικείμενα και με χρήματα φανερά ή όχι (άλλωστε αυτό είναι το κίνητρο για την αποπλάνηση του γιου), προσθέτει στερεοτυπικά χαρακτηριστικά.

Ο Ray Chow υποστηρίζει ότι η πολιτιστική παραγωγή γίνεται «σύγχρονη» και επίκαιρη ακριβώς μέσω της εκμετάλλευσης των όσο περισσότερο «πρωτόγονων» περιθωριοποιημένων κοινωνικών τάξεων, όπως εδώ γυναικών και παιδιών. Σύμφωνα με τον Chow και στην περίπτωση του παραδείγματός μας, η εκδοχή της moga με την παιδαριώδη δέσμευσή της στα υλικά και την αφομοίωσή της σε ένα δυτικό Άλλο (κατανάλωσης και επιφανειακής αντιμετώπισης της καθημερινότητας), φαίνεται να ευτελίζει την διεκδικούμενη αυτονομία της και τη σεξουαλική χειραφέτησή της, ενισχύοντας την πατριαρχική δύναμη της ταινίας.

Οι ταινίες που εμφανίζουν και διαχειρίζονται τις γυναίκες με παρόμοιους τρόπους φαίνεται να τους προσφέρουν ένα χώρο για να φανταστούν τον εαυτό τους ως ενεργά υποκείμενα διαμέσου της εμπορευματοποίησης των αντικειμένων, αλλά όταν εισέλθουν στο βασίλειο των αντικειμένων, παγιδεύονται μέσα του. Οι παρόμοιες ταινίες προσελκύουν τις γυναίκες να ταυτισθούν αλλά δεν τους προσφέρουν κάτι παραπάνω από αυτό που ήδη έχουν. Παρόλα αυτά είναι σημαντικό ότι οι ταινίες αυτές απευθύνονται στο γυναικείο κοινό τους, δημιουργώντας ένα φιλικό χώρο για το γυναικείο



υποκείμενο. Φαίνεται ότι την εποχή αυτή, η δημόσια σφαίρα του Ιαπωνικού κινηματογράφου αποκτά ένα γυναικείο υποκείμενο ως μια επιπλέον κοινωνική τεχνολογία.

### 1.ε. η αναπαράσταση της καθημερινότητας στην ιαπωνική κοινωνία , Ιαπωνικός κινηματογράφος και κινηματογράφος του Ozu

Η καθημερινότητα αποτελεί μια έννοια αμφίσημη εάν όχι πολύσημη, μιας και φαίνεται να διαφοροποιείται κατ' αρχάς ανάλογα με το χρόνο και τον τόπο. Διαφορετική καθημερινότητα παρουσιάζεται στο μεταπολεμικό ιταλικό νεορεαλιστικό κινηματογράφο, διαφορετική στις ταινίες του Imai Tadashi ή του Suzuki Shigeyoshi που απεικονίζουν φτωχές οικογένειες, ενώ επίσης διαφορετική η καθημερινότητα των οικογενειών της μεσαίας τάξης που συνήθως απεικονίζει ο Ozu. Κριτήρια, τα οποία επίσης μοιάζουν να καθορίζουν εκδοχές της καθημερινότητας, εκτός από τον ιστορικό χρόνο και την οικονομική τάξη, είναι ασφαλώς ανάμεσα σε άλλα: το φύλο, οι γενεές, ο γεωγραφικός τόπος, το φιλικό είδος (genre) όπως και το studio παραγωγής των ταινιών.

Οι διαφορές αυτές αναπόφευκτα φαίνεται να ανασύρουν και το θέμα του ρεαλισμού, σχετικά με την ερμηνεία του καθημερινού (ποιο είναι πιο κοντά στην πραγματική ζωή). Ο Ozu κατηγορήθηκε πολύ για συντηρητισμό και για διαστρέβλωση, εάν όχι απόκρυψη της πραγματικής ζωής των Ιαπώνων. Η απάντησή του σχετικά με την απεικόνιση αυτού του είδους της πραγματικότητας που επέλεξε να παρουσιάσει ήταν το γνωστό: "I am a tofu seller, so even if you ordered eel, I couldn't serve it".<sup>21</sup> Στο σημείο αυτό χρήσιμο θα ήταν να θυμηθούμε την πολυετή αντιπαράθεση του Ozu με τους Ιάπωνες κριτικούς, κύριο θέμα της οποίας αποτελούσε το ερώτημα: "ποια πραγματικότητα οφείλει να αναδείξει η κινηματογραφική τέχνη και με ποιο τρόπο οφείλει αυτό να γίνει;"

---

<sup>21</sup> *Ozu kantoku geijutsuinsho jusho no yorokobi* [Ozu's comment on Receiving Japan Art Academy Award]), Hochishinbun (27 Φεβρουαρίου 1959), ανατύπωση σε Tanaka Masasumi (ed.), *Ozu Yasujiro sengo goroku shusei* [Ozu Yasujiro, *Compilation of his Utterances*]: 1946-1963, 324.

Ο Οζυ σέρβιρε μεν tofu<sup>22</sup> αλλά με μεγάλη ποικιλία κατά τη διάρκεια της 35χρονης καριέρας του, κάτω από την επίδραση των εκάστοτε διαφοροποιούμενων ιστορικών συνθηκών. Οι χαρακτήρες στις ταινίες του αποτελούσαν συνήθως μέλη της μεσαίας τάξης, χωρίς όμως αυτό να σημαίνει ότι απέκλειε την παρουσίαση ανώτερων ή κατώτερων κοινωνικών στρωμάτων μέσα στην προσπάθειά του να δείξει διαφορετικές πλευρές της καθημερινότητας. Η αντίθεση και η σύγκρουση ανάμεσα σε άντρες και γυναίκες, σε νέους/ες και μεγαλύτερους/ες αποτέλεσε ένα βασικό στοιχείο των ταινιών του, διαφοροποιώντας την εικόνα της καθημερινότητας που δεν έπαψε για κάποιους να εμφανίζεται επαναλαμβανόμενη, μονότονη και γι αυτό καταπιεστική.

Ο πολύσημος χαρακτήρας της καθημερινότητας όπως παρουσιάστηκε παραπάνω, δημιουργεί δυσκολίες στην προσπάθεια ορισμού της λόγω των διαφορετικών εκδοχών στις οποίες συναντάται. Θα προσπαθήσουμε να ανταπεξέλθουμε στη δυσκολία αυτής της αναγκαιότητας προστρέχοντας για βοήθεια στις απόψεις τριών θεωρητικών.

#### 1.ε.1. Έννοιες του καθημερινού σύμφωνα με τον H. Lefebvre

Ο Lefebvre (2002: 18) θεωρεί ότι η αμφισημία αποτελεί μια κατηγορία καθημερινότητας, ίσως μάλιστα και μια ουσιώδη κατηγορία, ενώ κατά τον Maurice Blanchot (1987: 13) η καθημερινότητα ξεφεύγει πάντοτε από την διαυγή προσέγγιση ενός ορισμού. Αυτή η δυσκολία ορισμού της καθημερινότητας γίνεται ακόμη περισσότερο εμφανής όταν ασχοληθούμε με την φυσικότητα του ορισμού της (διαύγεια σύμφωνα με τον ορισμό του Highmore, 2002a: 1). Η καθημερινότητα θα μπορούσε να θεωρηθεί ως η ζωή που ζούμε ως ανθρώπινα όντα σε ημερήσια (επαναλαμβανόμενη) βάση, και η οποία μπορεί να εντοπισθεί γύρω μας και σε άμεση εγγύτητα. Με αυτή την έννοια θα μπορούσαμε να πούμε ότι η καθημερινότητα είναι παγκόσμια, με όλες τις ανθρώπινες δραστηριότητες να δείχνουν ότι περιέχουν όψεις της καθημερινότητας.

---

<sup>22</sup> Το Tofu παρασκευάζεται από «γάλα» soya, καταναλώνεται σχεδόν καθημερινά στην Ιαπωνία ενώ έχει ιδιαίτερα πολλούς τρόπους μαγειρέματος.

Ο Lefebvre δεν προσεγγίζει την καθημερινότητα ως ένα γενικό κανόνα που ισχύει στη Δύση και την Ανατολή, στο παρελθόν ή στο παρόν, αλλά ως κάτι που εντοπίζεται στην παρατήρηση και ανάλυση των παραλλαγών σε διαφορετικές γεωγραφικές ενότητες και ιστορικές περιόδους. Συγκεκριμένα, μια κριτική προσέγγιση της καθημερινότητας δεν θα πρέπει απλώς να περιγράφει, συγκρίνει και ανακαλύπτει ό,τι είναι ίδιο ή διαφορετικό μεταξύ χωρών και πόλεων πολύ μακριά ή τόσο διαφορετικών μεταξύ τους, αλλά θα πρέπει να ανακαλύψει και να εντοπίσει τι από τη ζωή των ανθρώπων πρέπει να αλλάξει, και τι μπορεί να αλλάξει (Lefebvre 2002b: 41). Με τον τρόπο αυτό ο ερευνητής του καθημερινού θα πρέπει κυρίως, αν όχι αποκλειστικά, να εστιάσει στην «αληθινή» ζωή, στις πρακτικές και σε μια μεθοδολογία προκειμένου να αναγνωρίσει και να ερμηνεύσει τις παραλλαγές, παρά να τηρήσει κριτική απόσταση και να εστιάσει στη θεωρία και στην αφαίρεση προκειμένου να γενικεύσει την έννοια. Αλλά αυτό, όμως, δεν σημαίνει απαραίτητα ότι η κριτική του καθημερινού σταματά στο φαινομενολογικό στάδιο της περιγραφής εμπειριών. Φαίνεται να περιλαμβάνει επίσης τη διαδικασία της αφαίρεσης η οποία νοηματοδοτεί την καθημερινότητα εντός μιας συγκεκριμένης δομής, και τελικά προσπαθεί για μια ολότητα.<sup>23</sup> Χωρίς τη μετάβαση επιπέδου από τη καθημερινότητα στην ολότητα, η «δομή» (θρησκεία, φιλοσοφία, ιστορία, επιστήμη, πολιτική, κράτος, τέχνη, κουλτούρα) δεν μπορεί να προσεγγίσει και να επιτύχει στις βλέψεις της για καθολικότητα (ολότητα). Παραμένει κατακερματισμένη, οδηγώντας προς διαλεκτικές κινήσεις «αποξένωσης-αλλοτρίωσης / κυριότητας (disalienation) / νέας αποξένωσης - αλλοτρίωσης» από την ολότητα.<sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Ο Lefebvre προσδιορίζει τη δομή ως ένα «σύστημα συνεκτικών σχέσεων» το οποίο ευρισκόμενο σε ένα «επίπεδο πιο πάνω από τα φαινόμενα» είναι δομημένο με μια κατεύθυνση να τα μελετά και να τα κατανοεί. Αντίστροφα, η ίδια η «δομή» γίνεται «διακριτές, διακεκριμένες και ασυνεχείς μονάδες» της «ολότητας» (η οποία σημαίνει μια καθολική παγκόσμια ενότητα όπως ολόκληρη η κοινωνία ή η ανθρωπότητα). Με τον τρόπο αυτό η «δομή» είναι «μεσολαβητής και μεσολάβηση» ανάμεσα στα φαινόμενα (ή «η πραγματικότητα» όπου εντοπίζεται η καθημερινότητα) και μαζί ολότητα ή «αφαίρεση» (2002b: 157-9, 180).

<sup>24</sup> (Lefebvre 2002b: 182-3).

Η βασική θέση του Lefebvre είναι μαρξιστική («δομή» - «διαλεκτική»). Για τον ίδιο ο Μαρξισμός είναι «μια κριτική αντίληψη και γνώση της καθημερινότητας. Με τη μέθοδο της λογικής ολοκλήρωσης (logical integration) είναι δυνατό να περάσει κανείς [...] από το επίπεδο του ατομικού στο επίπεδο της κοινωνίας και του έθνους» ((Lefebvre 2002a: 148). Τα κύρια σημεία της κριτικής περιλαμβάνουν την εργασία, την αλλοτρίωση και τα χρήματα. Η κριτική του στοχεύει να αποσαφηνίσει την «καθημερινότητα» (la quotidienneté), την «τροπικότητα» (modalité) της διαχείρισης εκ μέρους του κεφαλαίου του ατομικισμού και της επανάληψης η οποία είναι εγγενής στα θέματα αυτά, όπως και να τη διαφοροποιήσει από την πιθανότητα του «καθημερινού» (le quotidien) το οποίο σημαίνει την «τροπικότητα του κοινωνικού μετασχηματισμού και ταξικής αντίστασης» (Robert 2006: 67). Παράλληλα, ο Lefebvre αποστασιοποιείται από το δογματικό Μαρξισμό, ο οποίος διαχωρίζει το καθημερινό του προλεταριάτου από το καθημερινό της μπουρζουαζίας, και τείνει να καταλήγει κάθε προβληματική σε εργασία και ταξική πάλη. Πιστεύει ότι οι εργατικές τάξεις έχουν μάλλον τις ίδιες ανάγκες και επιθυμίες όπως και η μπουρζουαζία.<sup>25</sup> Η ανάγκη (για κάτι συγκεκριμένο) και η επιθυμία (για ολότητα) υφίστανται σε διαλεκτική σχέση μεταξύ τους: «η μετάβαση από την ανάγκη στην επιθυμία, και η ζωτικής σημασίας επιστροφή της επιθυμίας στην ανάγκη, με σκοπό την επαναρρόφηση του ίδιου του εαυτού της».<sup>26</sup> Ωστόσο αυτή η κίνηση διακόπτεται σε μια καταναλωτική κοινωνία, την επέκταση της οποίας έζησε ο Lefebvre στη μεταπολεμική Γαλλία. Εκεί ο καταναλωτής «δεν επιθυμεί. Υποκύπτει [...] Υπακούει στις προτάσεις και στις εντολές της διαφήμισης, των πωλητών, ή των απαιτήσεων για κοινωνικό κύρος».<sup>27</sup>

Αν και η απόδοση της καθημερινότητας από τον Ozu μάλλον δεν έχει σχέση με τον Μαρξισμό, θα μπορούσαμε να αναλογιστούμε μερικά σημεία σε

---

<sup>25</sup> «Οι ανάγκες της εργατικής τάξης διαφέρουν απόλυτα από τις ανάγκες της μπουρζουαζίας; αυτή η μελέτη δείχνει πως όχι [...] Ενώ διαπιστώνεται μια ποσοτική και ποιοτική ανισότητα (των προτύπων ζωής) μεταξύ του βαθμού στον οποίο αυτές οι ανάγκες και επιθυμίες ικανοποιούνται, οι ανάγκες τείνουν να ισοσταθμίζονται [...] Το προλεταριάτο καθαυτό περιέχει το συνολικό ανθρώπινο φαινόμενο: ανάγκη, εργασία, απόλαυση» (Lefebvre, *Foundations*, 32-3).

<sup>26</sup> Ο.π., 10.

<sup>27</sup> Lefebvre, *Foundations*, 10.

σχέση με την κριτική του Lefebvre. Ο Ozu δεχόταν συνεχώς κριτικές από προοδευτικούς, αν όχι Μαρξιστές, Ιάπωνες κριτικούς, ότι οι ταινίες του δεν έφθαναν ποτέ στην ουσία ενός θέματος, αλλά έμεναν στη επιφάνεια.<sup>28</sup>

Αυτού του είδους οι κριτικές εστίαζαν στα μικροαστικά χαρακτηριστικά των προπολεμικών shosimingeki ταινιών του, στις οποίες μόνο ταξική πάλη δεν εμφανιζόταν. Παρόλα αυτά η προσέγγιση της καθημερινότητας από τον Ozu, μπορεί ενδεχομένως να αποτελέσει αντικείμενο της κριτικής του Lefebvre, της οποίας βάση φαίνεται να αποτελεί η διερεύνηση της δυνατότητας αλλαγής.

Από τη δική μας ενασχόληση, πάντως, έχουμε ενδείξεις από το συνολικό έργο του Ozu ότι η προσέγγισή του ήταν «διαλεκτικής φύσεως», μεταξύ του καθημερινού και της «δομής» στα ανώτερα επίπεδα (διάφοροι κοινωνικοί θεσμοί όπως σχολείο, εταιρεία, θέατρο, επιχείρηση-εταιρεία), και με την έννοια αυτή δεν φαίνεται να πριμοδοτούσε την ιδιωτική ζωή διαχωρισμένη από την κοινωνική πραγματικότητα.

#### 1.ε.2. Έννοιες του καθημερινού σύμφωνα με τον M.De Certeau

Το ενδιαφέρον του De Certeau εστιάζεται στις πρακτικές της καθημερινής ζωής και στην ποικιλία τους. Θεωρεί ότι αυτές οι πρακτικές σχηματίζουν μια άλλη παραγωγή, η οποία είναι πιο δημιουργική, εξατομικευμένη και ύπουλη. Μπορούν να υποσκάψουν το σύστημα όχι απορρίπτοντάς το ή αλλάζοντάς το, αλλά χρησιμοποιώντας το με ταυτόχρονη χρήση νέων άγνωστων στο σύστημα αναφορών (De Certeau 1984: xiii).<sup>29</sup> Η βασική στάση πίσω από τη λειτουργία αυτή, εκφράζεται ως χειραγώγηση, ιδιοποίηση, παραπλάνηση, τέχνασμα ή εξαπάτηση. Η οπτική του De Certeau μοιάζει να είναι αισιόδοξη από τη μια μεριά όταν αποδέχεται την πιθανότητα αλλαγής εντός ενός συστήματος, και

---

<sup>28</sup> Sekino Yoshio, *Shinkyobutsu no hasan to ozu Yasujiro no zento* [The Bankruptcy of the State of Mind Film and the Future of Ozu Yasujiro] στο Eiga hyoron 9:1 (July 1930): 22.

<sup>29</sup> Michel De Certeau, *The Practice of Everyday Life*, xiii). Ο De Certeau χρησιμοποιεί ένα παράδειγμα από τη σχέση μεταξύ των Ισπανών αποίκων και των ιθαγενών Ινδιάνων. Αν και οι Ισπανοί επέβαλλαν το νόμο και την κουλτούρα τους στην καθημερινή ζωή των Ινδιάνων, οι τελευταίοι χρησιμοποίησαν όλα αυτά για να παράγουν «κάτι τελείως διαφορετικό από αυτό που είχαν οι κατακτητές στο μυαλό τους».

απαισιόδοξη από την άλλη μεριά όταν υποστηρίζει ότι το καθημερινό δεν μπορεί να ξεφύγει από την εξουσία του συστήματος.

Ο De Certeau χρησιμοποιεί τους όρους «στρατηγική» και «τακτική» για να περιγράψει τα ουσιώδη χαρακτηριστικά των δύο εννοιών: έλεγχος από το σύστημα (systematic control) και καθημερινή πρακτική. Η στρατηγική υποδηλώνει την προσπάθεια του συστήματος να διασφαλίσει έναν «κατάλληλο τόπο», «έναν τόπο της δικής του δύναμης και θέλησης» διαχωρισμένο «από το περιβάλλον» και να εγκαθιδρύσει ένα λογικό σύστημα με τις δυνάμεις του πανοπτικού βλέμματος και της γνώσης.<sup>30</sup> Σε αντίθεση η «τακτική» καθορίζεται από την απουσία κατάλληλης θέσης (locus). Αντ' αυτής διαθέτει χώρο (space), μια διαφορετική χωρικότητα από τον τόπο (place), ο οποίος συντίθεται από «διασταυρώσεις κινητών στοιχείων» με «διανύσματα κατεύθυνσης, και μεταβλητές ταχύτητας και χρόνου».<sup>31</sup> Με τον τρόπο αυτό περιμένει για την ευκαιρία να διεισδύσει στις «ρωγμές [...] ανοιχτές στην εποπτεία των ιδιόκτητων δυνάμεων» και να «αναδράσει με ένα πεδίο που του επιβάλλεται και οργανώνεται από μια ξένη δύναμη». Ένα παράδειγμα σχέσης στρατηγικής και τακτικής (ή τόπου [place] και χώρου [space]) σε πραγματικές περιστάσεις μπορεί να είναι το παρακάτω: Σε όρους γλώσσας, η στρατηγική αντιστοιχεί σε «ένα εδραιωμένο συντακτικό και λεξιλόγιο» (επιστημονικές πρακτικές), το οποίο μεταβάλλεται και προσαρμόζεται συνεχώς και με συνέπεια από την έκφραση των ομιλούντων (καθημερινές γλωσσικές πρακτικές).<sup>32</sup> Παρόμοια η «πράξη του διαβάσματος» αποτελεί τον «χώρο που παρήχθη από την πρακτική ενός

---

<sup>30</sup> Στο ίδιο, 36. Διαχωρίζοντας την περιοχή υπό τον έλεγχό του από το εξωτερικό περιβάλλον, η στρατηγική μπορεί να «μετατρέψει ξένες δυνάμεις σε αντικείμενα για τα οποία υπάρχει η δυνατότητα να παρατηρηθούν και να μετρηθούν, και μ αυτό τον τρόπο τα ελέγχει και τα «περιλαμβάνει» εντός της αρμοδιότητας του. Με το μηχανισμό αυτό, μπορεί επίσης να «μετατρέψει τις αβεβαιότητες της ιστορίας σε αναγνώσιμους χώρους», οι οποίοι συσσωρεύονται με τη μορφή της γνώσης. Με άλλα λόγια η στρατηγική απεχθάνεται τη χρονική παραλλαγή, ακολουθεί μια καθολικότητα η οποία λειτουργεί ανεξαρτήτως χρόνου, και ως εκ τούτου αποτελεί «έναν θρίαμβο του τόπου επί του χρόνου» Παρόμοια είναι η «τυπική στάση της σύγχρονης επιστήμης, πολιτικής και στρατιωτικής στρατηγικής».

<sup>31</sup> Στο ίδιο, 37, 117. Ο «Χώρος» (space) δεν διαθέτει ούτε το μονοσήμαντο ούτε τη σταθερότητα του «κατάλληλου» το οποίο είναι εγγενές στον τόπο (place).

<sup>32</sup> Στο ίδιο, xiii, 20. Με όρους του Saussure η στρατηγική αντιστοιχεί στη langue και η τακτική στην parole.

συγκεκριμένου τόπου: ενός γραπτού κειμένου (ένας τόπος που αποαρτίζεται από ένα σύστημα σημείων».<sup>33</sup>

Σε μια καπιταλιστική κοινωνία η παραγωγή εμπορευμάτων είναι το βασίλειο της επιστημονικής, λογικής γνώσης που ελέγχεται από το σύστημα. Ωστόσο το πολιτιστικό /πολιτισμικό νόημά της δεν μεταφέρεται στους καταναλωτές αλλά επανερμηνεύεται διαμέσου των καταναλωτικών συμπεριφορών τους.

Μια παραλλαγή της «παραπλάνησης» και του «τεχνάσματος» του De Certeau, στην πρακτική της καθημερινότητας απέναντι στη λειτουργία ενός συστήματος, θα μπορούσε να εφαρμοσθεί στον Οζυ. Πιο συγκεκριμένα, η καθημερινότητα του Οζυ, δεν φαίνεται να ξεφεύγει ποτέ από τους περιορισμούς των όρων λειτουργίας που της επιβάλλει η κοινωνία, αλλά ταυτόχρονα καταφέρνει (η καθημερινότητα) να παρεκκλίνει από το σύστημα όπως και να διεισδύσει σ αυτό, προκειμένου να αναδείξει νέες εναλλακτικές δυνατότητες ζωής.

Η παρέκκλιση αυτή θα έμενε ανολοκλήρωτη εάν δεν συμπεριλάμβανε και τη χρονική διάσταση. Ο De Certeau δέχεται χρονικότητα στην «τακτική» και όχι στη «στρατηγική», αφού η πρώτη περιλαμβάνει κίνηση ανάμεσα σε διάφορα σημεία του χώρου (space) και αποτελεί διαδικασία, ενώ παράλληλα έχει διάρκεια και ρυθμό. Ακόμη περισσότερο, σημειώνει ο De Certeau, ο ρυθμός που δημιουργείται από την πρακτική του καθημερινού συνοδεύει μια ιστορική αντίληψη : Αντικείμενα και λέξεις... διαθέτουν κοίλους τόπους (places) στους οποίους το παρελθόν κοιμάται, όπως όταν καθημερινά βαδίζουμε, τρώμε, πηγαίνουμε για ύπνο.<sup>34</sup>

Με τον τρόπο αυτό διάφορες καθημερινές πρακτικές αποτελούν «μια εξερεύνηση των έρημων τόπων της μνήμης κάποιου».<sup>35</sup>

---

<sup>33</sup> Στο ίδιο, 117

<sup>34</sup> Για παράδειγμα οι άνθρωποι στο καθημερινό τους περπάτημα, αντιλαμβάνονται συχνά την παρουσία διαφόρων απουσιών όπως όταν λένε : εδώ, εκεί υπήρχε κ.λπ. (στο ίδιο, 108).

<sup>35</sup> Στο ίδιο, 107.

### 1.ε.3. Έννοιες του καθημερινού σύμφωνα με τον W.Benjamin

Η ανακάλυψη του χαμένου χρόνου στην καθημερινότητα του παρόντος αποτελεί το κεντρικό θέμα του W.Benjamin. Βασισμένος σε σπουδές σύγχρονης αστικότητας (urbanity) από τους Baudelaire και Simmel, αναδεικνύει τα συνεχή σοκ της σύγχρονης καθημερινής αστικής ζωής, τα οποία οδηγούν το αισθητηριακό σύστημα των κατοίκων της πόλης σε σημείο απάθειας ή «σιωπής» (Highmore 2002b: 66). Ονομάζει αυτές τις στιγμιαίες και φευγαλέες εμπειρίες «μεμονωμένη εμπειρία» ή “Erlebnis” (Benjamin 2003: 317). Η Erlebnis εκμαιεύει μια ρητή και συνειδητή απάντηση από τον ανθρώπινο νου. Καταγράφει την πληροφορία στη συνείδηση, και παράγει την “*mémoire volontaire*”,<sup>36</sup> με όρους του Proust.

Παρόλα αυτά η συνείδηση δεν έχει τη δυνατότητα να φιλτράρει όλα τα απειλητικά σοκ που προκαλεί η σύγχρονη ζωή. Μερικές εμπειρίες (τις οποίες αποκαλεί *Erfahrung*) εισχωρούν στο ασυνείδητο και ενεργοποιούν την αδρανή μνήμη (*mémoire involontaire*),<sup>37</sup> η οποία είναι καταγεγραμμένη ιστορικά και συσσωρευμένη. Όταν εμφανίζεται η *Erfahrung* στην απόλαυση ενός έργου τέχνης (όταν δηλαδή το βλέμμα μας σε ένα έργο συναντάται από το «βλέμμα» του ίδιου του έργου προς εμάς), δημιουργεί μια «αύρα» - την αυθεντικότητα, η οποία προικίζει το έργο τέχνης με την «μοναδική ύπαρξη» διαμέσου των «στοιχείων της εκούσιας μνήμης» ή το «σημάδι της ιστορίας». Αυτή η εκούσια μνήμη δεν είναι απλώς ένα ιδιωτικό φαινόμενο. Αυτό που αποκαθίσταται είναι μια «παράδοση» στη συλλογική ύπαρξη όπως και στην ιδιωτική ζωή.<sup>38</sup> Μια παρόμοια εμπειρία ριζωμένη στο συλλογικό ασυνείδητο, είναι από τη φύση της επικοινωνήσιμη μεταξύ των συστατικών μερών της κοινωνίας. Η έννοια που αποδίδει ο Benjamin στη μνήμη και στην ιστορία, είναι διαφορετική από τη νοσταλγία, δηλαδή διαφορετική από μια παθητική αντανάκλαση στον χρόνο

---

<sup>36</sup>Εκούσια μνήμη.

<sup>37</sup>Ακούσια μνήμη

<sup>38</sup>Benjamin, Walter, “*On Some Motifs in Baudelaire*,” *στο Selected Writings, Vol.4, 1938-1940*, 314.



που έχει περάσει. Μοιάζει να βασίζεται περισσότερο σε μια διαλεκτική και κριτική σχέση μεταξύ του παρελθόντος και του παρόντος.

Μια εικόνα που ξαφνικά εμφανίζεται τη στιγμή της αναγνωρισιμότητας<sup>39</sup> (recognisability) του παρελθόντος, προκαλεί την διαλεκτική αντίδραση μεταξύ του παρόντος και του παρελθόντος. Κατ' αυτό τον τρόπο το παρελθόν και το παρόν, των οποίων η σχέση μεταξύ τους είναι «καθαρά χρονική και συνεχής», οφείλει να διαφοροποιηθεί από τη σχέση μεταξύ του *Τότε* (ό,τι υπήρξε), και του *Τώρα* που βρίσκονται σε διαλεκτική σχέση μεταξύ τους. Από αυτή τη «διαλεκτική εικόνα», και όχι από ένα απλά συσσωρευμένο σύνολο γνώσεων σχετικά με το παρελθόν, γεννιέται η ιστορία. Εύχεται μάλιστα να αντέξει αυτή η εικόνα του παρελθόντος, η οποία εμφανίζεται χωρίς προειδοποίηση στο ιστορικό υποκείμενο, σε μια στιγμή κινδύνου [...] να γίνει εργαλείο των κυρίαρχων τάξεων».<sup>40</sup> Ο στόχος αυτού του ιστορικισμού είναι η «αποκατάσταση», ή πιο συγκεκριμένα η «αποκατάσταση των πιθανοτήτων» οι οποίες διαστρεβλώθηκαν ή χάθηκαν στο παρελθόν, αλλά ακόμη αναμένεται να εκπληρωθούν. Σημαντικό, επίσης, είναι ότι αυτή η προσπάθεια για ιστορική αποκατάσταση γίνεται στο «Τώρα» του παρόντος, ούτε στο παρελθόν ούτε στο μέλλον. Με άλλα λόγια, η ιστορία μπορεί να συσταθεί μόνο όταν «διαβαστεί» κριτικά διαμέσου του «ιστορικού περιεχομένου» το οποίο το *Τότε* μεταφέρει για το *Τώρα* του παρόντος. Ένα *Τώρα* που οφείλει να είναι συγκεκριμένο ανάμεσα σε πολλαπλά και διακριτά *Τώρα*, καθώς «κάθε Τώρα είναι ένα Τώρα μιας συγκεκριμένης αναγνωρισιμότητας» ή «αναγνωσιμότητας».<sup>41</sup>

Το καθημερινό, Τότε, δεν είναι μια επανάληψη (καθημερινότητα σύμφωνα με τον Lefebvre), αλλά λειτουργεί ως κατάλυση της δημιουργίας πολλαπλών επιπέδων χρονικών σχέσεων μεταξύ παρελθόντος, παρόντος και μέλλοντος. Σ αυτή τη διαδικασία ο ρόλος του ιστορικού υλισμού, τον οποίο

---

<sup>39</sup> Benjamin, "On The Concept of History", in *Selected Writings*, Vol 4, 1938-1940, 390. «Δεν είναι ότι το παρελθόν φωτίζει το παρόν ή το παρόν το παρελθόν. Είναι μάλλον μια εικόνα στην οποία το Τότε (ή ό,τι υπήρξε), και το Τώρα συνδυάζονται σε ένα είδος αστερισμού όπως μια αστραπή. Με άλλα λόγια: η εικόνα είναι διαλεκτική αλλά ακινητοποιημένη».

<sup>40</sup> W. Benjamin, "On the Concept Of History", 391.

<sup>41</sup> W. Hamacher, "Now": *Walter Benjamin on Historical Time*, 57

υπερασπίζεται ο W. Benjamin, είναι ουσιώδης. Παρόλα αυτά, ενώ το καθημερινό του Benjamin παραμένει ιστορικό και κριτικό, δεν αναφέρεται σε «συστηματική πολιτική στρατηγική και ταξική μεσολάβηση» που να στηρίζεται σε «εγγελιανή ενοποίηση πράξης και λογικής». Περισσότερο μάλλον ανήκει σε μια «κατηγορία» η οποία ασχολείται με «ασυνείδητα συμπτώματα και σημεία», όπως αποδεικνύεται από την έμφασή του στην «εικόνα».<sup>42</sup>

Η δική μας αντίληψη βρίσκεται εγγύτερα στην προσέγγιση του Benjamin για την ανάλυση υλικού που έχει σχέση με την αισθητική (κινηματογράφος), ως έχουσα περισσότερα περιθώρια επίγνωσης και οξυδέρκειας για το συγκεκριμένο θέμα. Αυτό, ενδεχομένως, δεν σημαίνει ότι οι ταινίες του Οζυ είναι απαραίτητα αντιπροσωπευτικό δείγμα της «διαλεκτικής εικόνας» του Benjamin. Οι σχετικές μελέτες που έχουμε υπόψη μας τείνουν να θεωρούν έως σήμερα, ότι το φευγαλέο και στιγμιαίο της κινηματογραφικής εικόνας είναι το ουσιώδες σημείο της θεωρίας του Benjamin. Για παράδειγμα ο Leo Charney τονίζει ότι είναι το φευγαλέο, το αποσπασματικό και το σοκ των εικόνων που οδηγούν τα σύγχρονα υποκείμενα στην «απτή επανευαισθητοποίηση στην παρουσία του παρόντος» (tangible reawareness of the presence of the present) [Charney 1998: 48]. Το παρόν τείνει να ολισθαίνει μακριά, αφήνοντας στη θέση του έναν κενό χρησιμοποιημένο χώρο. Γίνονται πολλές προσπάθειες να ξεπεραστεί αυτή η «απουσία της παρουσίας» διαμέσου της «επέκτασης της αντίληψης της μοναδικής στιγμής». Σ' αυτές τις προσπάθειες ο Benjamin, όπως προαναφέραμε, προτείνει τη μέθοδο του σοκ (Erlebnis). Επίσης σημαντικό είναι να σημειωθεί ότι για τον Benjamin το κύριο θέμα δεν είναι η αποσπασματική εμπειρία του σύγχρονου αυτού καθαυτού, αλλά η ιστορική συνείδηση που αυτό φέρνει από το παρελθόν, ώστε να δημιουργήσει τη «διαλεκτική εικόνα» στο παρόν. Η Erlebnis χρειάζεται απαραίτητα την εμπειρία της Erfahrung. Ο Benjamin ξεκαθαρίζει το σημείο αυτό στην κριτική του των μορφών μοντέρνας τέχνης που έχουν το χαρακτηριστικό της *αναπαραγωγής* (κυρίως ο κινηματογράφος), όπου η «παρακμή της αύρας» (ή «η υπέρβαση της μοναδικότητας κάθε πράγματος

---

<sup>42</sup> Roberts , 62

μέσω της αφομοίωσής του ως αναπαραγωγή») είναι κυρίαρχη.<sup>43</sup> Επισημαίνει δε ότι η διαλεκτική εικόνα έχει τη δυνατότητα να «κριτάρει την επικρατούσα διαδικασία, μέσω της οποίας λησμονεί κάποιος την αύρα του έργου, διαμέσου μιας πράξης μνήμης και την ίδια στιγμή, [...] να κριτάρει τον αρχαϊσμό (νοσταλγία για την αύρα) μέσω μιας πράξης ουσιαστικά σύγχρονης επινόησης, υποκατάστασης και αποσημασιοδότησης».<sup>44</sup>

Οι παρατηρήσεις αυτές του Benjamin είναι, πιστεύω, χρήσιμες για την ανάλυση του έργου του Ozu, το οποίο προσφέρει μια ενδιαφέρουσα προσέγγιση αντιστροφής της «παρακμής της αύρας». Η διείσδυση του παρόντος στο παρελθόν με τη μορφή της μνήμης χαρακτηρίζει τις ταινίες του και καταλήγει να γίνει το κεντρικό θέμα σ αυτές της μεταπολεμικής περιόδου. Οι δύο χρονικότητες διασταυρώνονται εστιάζοντας στο φύλο, στο χώρο και στη γενιά.

Στην ταινία *Story of Floating Weeds* του 1934, στη σειρά προπολεμικών ταινιών του με ήρωα τον Kihachi, αλλά και στην ταινία *Floating Weeds* του 1959, διαπιστώνεται η δημιουργία μιας ιστορικής συνείδησης, όπου η έννοια του χρονικού παρελθόντος (η εποχή Edo στην περίπτωση αυτή), επικαλύπτεται με την σε κάθε ταινία εκάστοτε σύγχρονη εποχή και χώρο. Αυτά τα επάλληλα χρονικά στρώματα μπορεί να μην τα παρουσιάζει ο Ozu σε διαλεκτική μορφή ώστε να «σοκάρουν στιγμιαία» τους θεατές, αλλά από την άλλη φαίνεται να παρουσιάζει την ίδια κριτική του εκάστοτε σύγχρονου, διαμέσου της ιστορίας, όπως επιχειρεί αντίστοιχα και ο Benjamin. Ο Ozu δεν στοχεύει κάτι τέτοιο προσπαθώντας να καθυστερήσει το πέρασμα του χρόνου, ή να τονίσει τα ακίνητα αντικείμενα και την αδράνειά τους, όπως συχνά αναφέρεται. Φαίνεται ότι το καθημερινό με το οποίο συνεχώς ασχολείται, η παρούσα χρονικότητά του η οποία αλληλεπιδρά με το ιστορικό περιεχόμενο, υφίσταται στη μορφή πράξεων και κινήσεων. Με τις συγκρούσεις, τις διαπραγματεύσεις και τις

---

<sup>43</sup> Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, στο Selected Writings, Vol.4, 1938-1940, 255.

<sup>44</sup> Didi-Huberman, 8.

παρεκκλίσεις ανάμεσα σε διαφορετικά χρονικά και χωρικά στοιχεία, δεν φαίνεται να υπάρχει καθόλου κενός χρόνος και χώρος στο καθημερινό του Οζυ.

Εάν η καθημερινότητα γίνεται αντιληπτή και ως μια από τις αναπαραστάσεις αυτού του κόσμου, το στοιχείο της επανάληψης και μάλιστα με συνεχώς αυξανόμενους ρυθμούς φαίνεται να τη χαρακτηρίζει σε μεγάλο βαθμό.

Η Isolde Standish (2005) διατυπώνει τη θεωρία ότι τα media όπως η δημοφιλής μουσική, ο κινηματογράφος και το θέατρο, μπορούν να λειτουργήσουν ως μια μηχανή παραγωγής μυθολογίας μεταξύ γενεών. Η επανάληψη στο δημοφιλή Ιαπωνικό κινηματογράφο λειτουργεί σε δύο επίπεδα : αφενός συνδέει τις γενεές μεταξύ τους μέσω του είδους της ταινίας (genre) και της mise-en-scène, και αφετέρου στο επίπεδο του μύθου ως ερμηνευτικό πλαίσιο, συνδέει γενεές παρέχοντας φανταστικές αναλύσεις σε πραγματικές αντιφάσεις, διασφαλίζοντας με τα λόγια του Levi-Strauss «την μονιμότητα της ομάδας». Ίσως με άλλα λόγια οι κινηματογραφικές ταινίες είναι ικανές να παράγουν ένα επίπεδο πολιτισμού το οποίο είναι βαθιά ενσωματωμένο στις κοινωνίες από μικρή ηλικία. Ο Dasgupta (2003: 118-32) προσθέτει ότι τα δημοφιλή μέσα μαζικής επικοινωνίας έχουν τη δυνατότητα να περικλείουν αντι-πολιτισμικές κινήσεις, ειδικά αυτές που επαναστατούν εναντίον κυρίαρχων ιδεών. «Σε ένα πιο σοβαρό επίπεδο η δημοφιλής κουλτούρα λειτουργούσε πάντοτε με κατεύθυνση αφενός να εδραιώσει την κυρίαρχη συζήτηση-άποψη και ταυτόχρονα να την αποσταθεροποιήσει (ή το λιγότερο να παρουσιάσει εναλλακτικές αναγνώσεις) (Louie : 2003). Με τον τρόπο αυτό, μελετώντας τα επαναλαμβανόμενα μοτίβα που συνεχώς αλλάζουν στις κινηματογραφικές ταινίες, μπορούμε ενδεχομένως να συμπεράνουμε τον τρόπο με τον οποίο ένας πολιτισμός προβάλλεται στο κοινωνικό επίπεδο, και να αναλύσουμε εκτός από αυτό που πασχίζει να δημιουργήσει και αυτό που επιδιώκει να υπονομεύσει. Η Standish επικεντρώνεται στη μελέτη του κινηματογραφικού ήρωα και στη σχέση του με την κυρίαρχη λογική μιας Ιαπωνικής σύλληψης του ανδρισμού, αλλά ακολουθώντας αυτή την διαδικασία άλλες μορφές δημοφιλούς ανδρισμού (masculinity) μπορούν επίσης να χρησιμοποιηθούν για να παρατηρήσει κανείς

μια μεγαλύτερη ιαπωνική κοινωνική εικόνα του ανδρισμού όπως αυτή υφίσταται, όπως υποσκάπτεται ή ακόμη και όπως αυτή προβάλλεται στο φαντασιακό.

## **2. Ο κινηματογράφος του Οζυ και η θέση του στην Ιαπωνική φιλμογραφία. Ο κινηματογράφος του Οζυ ως σειсмоγράφος αυτών των τεκτονικών αλλαγών**

### 2.α. εισαγωγή

«Αν και ίσως φαίνομαι το ίδιο στους ανθρώπους, για μένα κάθε πράγμα (ταινία) που παράγω αποτελεί μια νέα έκφραση, και πάντοτε δημιουργώ κάθε έργο από νέο ενδιαφέρον. Είναι όπως ένας ζωγράφος που πάντα ζωγραφίζει το ίδιο ρόδο».<sup>45</sup>

Κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1920 η ταχεία βιομηχανοποίηση και η αστικοποίηση, ειδικά του Tokyo μετά τον σεισμό του Kanto, αναδεικνύουν μια πρωτόγνωρη μαζική κοινωνία (taishu shakai). Ο κοινωνιολόγος Tsutsui Kiyotada υποστηρίζει ότι την εποχή αυτή προωθείται μια εικόνα άμβλυνσης των διαφορών μεταξύ κοινωνικοοικονομικών τάξεων (heijunka), από τη μαζική παραγωγή και την κατανάλωση, την ανάπτυξη των μαζικών επικοινωνιών, και τη διάχυση των ανώτερων σπουδών σε ευρύτερα στρώματα του πληθυσμού. Ωστόσο η διαδικασία αυτή της άμβλυνσης διαφορών φαίνεται να οδηγεί επίσης την ιαπωνική κοινωνία προς μια περίοδο εθνικισμού και συγκεντρωτισμού, η οποία κορυφώνεται τη δεκαετία του 1940 (Nippon Modern, Mitsuo Wada-Marciano, 2008, 9).

Στη μετάβαση αυτή της ιαπωνικής κοινωνίας σε μια έντονα καταναλωτική εκδοχή της, ο Οζυ δεν φαίνεται να παραμένει αμέτοχος. Μπορεί κανείς να διαπιστώσει τις αναφορές μέσω των ταινιών του στη λαϊκή κουλτούρα, ακόμη και τη χρήση εικονογραφίας εμπνευσμένης από σύγχρονους του κοινωνιολόγους, φωτογράφους, γραφίστες και δημοσιογράφους. Συνηθίζει να δίνει το λόγο στο χαρακτήρα του υπαλλήλου, αναγνωρίσιμο στην Ιαπωνία

---

<sup>45</sup> Inagawa et al eds., *Ozu Yasujiro wo Yomu* [Reading Yasujiro Ozu], 4.

της οικονομικής ύφεσης 1927- 1935. Σχολιάζονται θέματα όπως της ανεργίας, της κοινωνικής αναγνώρισης αυτού του νεοεισερχόμενου υπαλλήλου στο αστικό περιβάλλον, ίσως ακόμη και το γυναικείο ανάλογο του άνδρα υπαλλήλου, τη στενογράφο δακτυλογράφο, αφήνοντας χώρο να εμφανιστεί ένα αόρατο έως τότε Ιαπωνικό προλεταριάτο.<sup>46</sup> Η πολυσυζητημένη την εποχή αυτή ιδεολογική κατασκευή - εικόνα της *modan garu* (modern girl), που αποτελεί πολύ συχνά κοινωνικό στόχο, διεκδικεί επίσης το μερίδιό της ανάμεσα στα θέματα που σχολιάζονται.

## 2.β. Θεματολογία

«Η θεματολογία του Ozu αφορά σε κλισέ ή κοινοτοπίες με την έννοια ότι όλοι οι καλλιτέχνες δημιουργούν έργα βασισμένα σε κληροδοτημένα νοήματα και ιδέες (*idées reçues*)» (Bordwell 1988: 32). Φαίνεται, όμως, σύμφωνα με τον Bordwell, ότι υπό ένα ευρύ πρίσμα οι κοινοτοπίες αυτές έχουν υποστεί επεξεργασία εντός του πλαισίου της ιαπωνικής ιδεολογίας που επικρατεί στην μετά Meiji εποχή. Το τοπίο ενός αναδύομένου βιομηχανικού καπιταλισμού, της αστικοποίησης, της συνεχώς αυξάνουσας γραφειοκρατίας και του αγώνα για πολιτική επιρροή μιας Ιαπωνίας που προωθεί την εδαφική επέκταση ως λύση σε πολλά προβλήματά της. Τα θέματά του και το υλικό του φαίνεται πολλές φορές να συνδέονται με σύγχρονες του επανερμηνείες αισθητικών κανόνων και αρχών, και να διατηρεί επαφή με την εποχή του. Μια εικόνα διαφορετική από την εικόνα του ασκητή με την αλλόκοσμη οπτική. Άλλη μια επιρροή στη θεματολογία του φαίνεται να αποτελεί η πολιτική των *studio Kamata* της *Shochiku*. Ο πρόεδρος για χρόνια *Kido Shiro* προωθεί τα τοπικά θέματα ταινιών έναντι των δυτικών σε συνδυασμό με μια ανθρωποκεντρική - ουμανιστική προσέγγιση, ειδικά στα σενάρια. Ο σεισμός του *Kanto* το 1923 έδωσε πολύ μεγάλη ώθηση στη μαζική κουλτούρα που έχει ξεκινήσει να δημιουργείται από τη δεκαετία του 1910. Το Τόκυο ξαναχτίζεται και γεμίζει κινηματογράφους, *bars*, *café*, χορευτικά κέντρα. Οι εφημερίδες, τα περιοδικά, το ράδιο, και ο φωνόγραφος με τους δίσκους δυτικής μουσικής, δίνουν το ρυθμό στην επέκταση της εκδοτικής βιομηχανίας. Η λαϊκή μαζική λογοτεχνία βρίσκει

---

<sup>46</sup> Bordwell, *Ozu and the Poetics of cinema*, 34.

έδαφος και αυξάνεται αντιγράφοντας δυτικά πρότυπα. Τα λαϊκά αναγνώσματα taishu bungaku κατακλύζουν την αγορά. Πιο ειδικά τα Shufu no tomo (lady's companion) κατακτούν μεν εφήμερη δόξα αλλά πολύ μεγάλες κυκλοφορίες.

Στις ταινίες *Floating Weeds* και *Story of Floating Weeds* ο Ozu απομακρύνεται θεματικά από την πόλη, με την οποία κυρίως ασχολείται στις άλλες ταινίες του, και δίνει το λόγο σε ένα κοινωνικά υποβαθμισμένο περιοδεύοντα καλλιτέχνη. Οι περιπλανώμενοι ηθοποιοί και το εύρημα να τοποθετήσει τον Kihachi επικεφαλής ενός περιπλανώμενου θιάσου ως διευθυντή και πρωταγωνιστή θυμίζει μια σύγχρονη του νουβέλα "the dancing girl of Izu" την διασκευή της οποίας γύριζε ταινία, στη Shochiku επίσης, ο Goshu το 1933 μόλις ένα χρόνο πριν.

Μέσα στα περιθώρια σχολιασμού της μικρομεσαίας τάξης γίνονται αναφορές στον υπάλληλο του ταχυδρομείου, στον κουρέα και στον υπάλληλο στο λιμάνι ή στο σιδηροδρομικό σταθμό. Κυρίως όμως εμφανίζεται ο ανεξάρτητος επιχειρηματίας με δυο εκδοχές : του άντρα barman – προστάτη στις δύο πόρνες αλλά και της γυναίκας στην περίπτωση μας, που διευθύνει ένα κατάστημα που σερβίρει sake. Οι «μοντέρνες» γυναίκες εργάζονται πλέον, όχι μόνο όπως είναι αναμενόμενο και κοινωνικά αποδεκτό στην υφαντουργική βιοτεχνία ή βιομηχανία, αλλά και σε δική τους επιχείρηση, όπως το μικρό εστιατόριο στην περίπτωση μας.

Οι Otsune (1934) και Ogoshi (1959) στις δύο ταινίες που εξετάζουμε, ως μητέρες οι οποίες εκτός της συντήρησης ενός σπιτικού αναλαμβάνουν ταυτόχρονα και υποχρεώσεις επιχειρηματία αποτελούν μια νέα εικόνα γυναίκας.

Παράλληλα όμως εμφανίζονται τα επαγγέλματα της πόρνης, της θεατρίνας-ηθοποιού, όπως ακόμη και της μητέρας της Aiko που αναλαμβάνει να αντικαταστήσει τον κουρέα σύζυγό της στα επαγγελματικά του καθήκοντα (*Story of Floating Weeds*). Τα γυναικεία αυτά επαγγέλματα ενώ προϋπάρχουν και δεν εμφανίζονται για πρώτη φορά, αφήνουν περιθώρια για τη συγκαλυμμένη κριτική και περιθωριοποίηση αυτών που τα εξασκούν. Λίγο πιο προσεκτική παρατήρηση, θα αναδείξει στον θεατή νύξεις κρυμμένες σε λεπτομέρειες όπως

η εκ πρώτης όψεως απλή συμμετοχή μιας γυναίκας σε θίασο. Αν θυμηθούμε ότι ακόμη και σήμερα απαγορεύεται η συμμετοχή γυναικών ηθοποιών σε θιάσους Kabuki, παίρνουμε μια γεύση από το ρηξικέλευθο της νέας εικόνας που παρουσιάζει μια γυναίκα η οποία όχι μόνο συμμετέχει αλλά υποδύεται και αντρικό ρόλο.

Ο Ozu χρησιμοποιεί σε ταινίες του στερεότυπα, όπως η σύζυγος που υπομονετικά περιμένει στο σπίτι, το παιδί που διαβάζει, την κόρη που μαγειρεύει, τους ξεχωριστούς κόσμους του άντρα με τα φιλαράκια του και της γυναίκας με τις συμμαθήτριες. Φαίνεται να τα χρησιμοποιεί ως μια «βάση για την υπομονετική μακροχρόνια μελέτη των οικιακών συγκρούσεων και των κοινωνικών αλλαγών που τις περιβάλλουν».

Από τη μια μεριά η προπολεμική κρατική ιαπωνική πολιτική προωθεί κυρίως μέσω των εντύπων την οικογένεια *ie*,<sup>47</sup> ως ένα ανάχωμα στην απομάκρυνση από την παράδοση. Από την άλλη μεριά οι ταινίες και η λαϊκή κουλτούρα εμφανίζουν διαλυμένες οικογένειες στη θέση του ατρόμητου πατριάρχη και της πειθήνιας νομοταγούς συζύγου, απόντες και εξουθενωμένους πατέρες, αδύναμους συζύγους, επαναστατημένους γιούς, και δυνατές γυναίκες έφηβους και παιδιά.

Στο πλαίσιο αυτό εμφανίζεται, και στις δύο ταινίες που εξετάζουμε, ένας εριστικός πατέρας να παρατηρεί αμέτοχος το θιάσό του που καταρρέει, ενώ παράλληλα ο γιός του τον κριτικάρει και τον απορρίπτει, αμέσως μετά μάλιστα αφού η μητέρα αποκαλύπτει στο γιο την ιδιότητα του πατέρα.

---

<sup>47</sup> Το *ie* κυριολεκτικά αποτελείται από ένα σπίτι, ένα χωράφι ρυζιού, έναν λαχανόκηπο και ένα τμήμα του τοπικού κοιμητηρίου. Με τη συμβολική του σημασία αποτελεί την παραδοσιακή οικογενειακή δομή. Αποτελεί το πατριαρχικό σπιτικό στο οποίο συμμετέχουν οι παππούδες, ο πρωτότοκος γιος η σύζυγος του και τα παιδιά τους. Ο γιος αυτός κληρονομεί την περιουσία, αναλαμβάνει να φροντίσει τους γονείς όπως και να ζήσει με τους γονείς του όσο αυτοί μεγαλώνουν. Η κεφαλή μιας οικογένειας, συνήθως άντρας (98%) ορίζεται όταν ξεκινά το δικό του βιβλίο *koseki*. Σ αυτό καταγράφονται όλες οι μεταβολές σύνθεσης και ταυτότητας της οικογένειας, διαρκεί δε για δύο περίπου γενιές. Όσοι έχουν καταχωρισθεί στο βιβλίο είναι υποχρεωμένοι να αλλάξουν το επώνυμό τους στο επώνυμο της κεφαλής, και να το διατηρήσουν ακόμη και μετά το θάνατό του ή σπανιότατα θάνατό της.



Αξιοπρόσεκτο στα προπολεμικά έργα του Ozu αποτελεί το γεγονός ότι σπάνια αποκαθίσταται η πατριαρχική εξουσία. Θα ήταν σκόπιμο ίσως να θυμηθούμε επίσης ότι το κοινό της Shochiku ήταν κυρίως γυναίκες και όλοι σχεδόν οι σκηνοθέτες που εργάζονται για την εταιρεία αυτή, συμπεριλαμβανομένου του Ozu, αφήνουν την αφήγηση στα family dramas σε κάποιο αμφιλεγόμενο σημείο ή σε μια γενική αβεβαιότητα. Μόνο κατά τη διάρκεια του πολέμου αυτό αλλάζει, και εμφανίζονται τα happy endings που περιλαμβάνουν και την αποκατάσταση του *ie* εκφρασμένου σε όρους καθήκοντος, ιεραρχίας, και πρέπουσας κοινωνικής θέσης.<sup>48</sup>

Κατά την αμερικανική κατοχή στην Ιαπωνία το κράτος επιτίθεται στο *ie*. Προωθεί την πυρηνική οικογένεια που συνήθως μένει στην πόλη, στο διαμέρισμα που παρέχει συνήθως η εταιρεία η οποία υποκαθιστά την πατριαρχική εξουσία δημιουργώντας ένα νέο πρότυπο λειτουργίας.

Μεταπολεμικά, και σύμφωνα με τον T. Sato,<sup>49</sup> ο Ozu δέχεται κριτική από φίλους του ότι έχει φθάσει στα όρια της αφηγηματικής του δύναμης. Αποφασίζει, προκειμένου να ραφινάρει τις τεχνικές του, να βασισθεί σε ένα σταθερό θέμα όπως η ζωή της μεσοαστικής οικογένειας. Επικεντρώνεται στους δεσμούς μεταξύ συζύγων, γονέα και παιδιού. Θα τον απασχολήσουν το χάσμα των γενεών, ο γάμος μιας κόρης, ο θάνατος ενός γονέα, και όχι πια η ανεργία είτε η επαγγελματική ανέλιξη ενός υπαλλήλου.

Άλλο θέμα που εμφανίζεται στις ταινίες του είναι, αφενός η αίσθηση της απώλειας μέσα σε ένα είδος καθρεφτίσματος του παρελθόντος (κοινωνικές υποσχέσεις της μεταρρύθμισης Meiji που δεν τηρήθηκαν), και αφετέρου η παροδικότητα του παρόντος.

### 2.β.1. Αίσθηση απώλειας - νοσταλγία

---

<sup>48</sup> Bordwell, *Ozu and the Poetics of cinema*, ό.π., 38.

<sup>49</sup> Tadao Sato, *Ozu Yasujiro no geijutsu* [The art of Yasujiro Ozu] vol.2 (Tokyo: Asahi Shinbunsha, 1979), 145-7.

Ήδη στην προ του 1910 ιαπωνική λογοτεχνία και πριν από τον Kafu Nagai<sup>50</sup>, αρχίζει να αποτυπώνεται μια αίσθηση νοσταλγίας γι' αυτό που χάνεται. Οι νοσταλγικές αναφορές στο παλιό Edo, ενώ παράλληλα εμφανίζονται οι πρώτες τεχνολογικές παρεμβάσεις στο Tokyo (τραμ, ψηλά κτήρια), καθιστούν σταδιακά την απώλεια, εκτός μια σταθερή θεματική καλλιτεχνική αναφορά, μια προσωπική εμπειρία και συνεκδοχικά μια κοινωνική και ιστορική εμπειρία.

Ενώ στις ταινίες του Ozu η απώλεια φαίνεται να βιώνεται σε προσωπικό επίπεδο, οι ρίζες της φαίνεται να φτάνουν στις αθετημένες υποσχέσεις της μεταρρύθμισης Meiji.

Οι πρώτες υποσχέσεις αφορούσαν στο ότι μια καλή εκπαίδευση και η σκληρή δουλειά θα έφερναν στον νέο Ιάπωνα ένα λαμπρό μέλλον. Ότι ο συναγωνισμός στην ελεύθερη αγορά, ανεξαρτήτως καταγωγής του καθενός, και πάντα σε αρμονία με την συνεργατική φύση της ιαπωνικής κοινωνίας, θα έφερνε ευημερία. Ότι η οικογένεια θα εξακολουθούσε να αναπτύσσεται παρά την υποχρέωσή της να στέλνει τα μέλη της να υπηρετούν στο κράτος ή στην εταιρεία.

Οι υποσχέσεις δεν τηρήθηκαν. Το παραδοσιακό οικογενειακό σύστημα (ie) και η εξουσία που αυτό εξασκούσε, έπαψε και νομοθετικά να υφίσταται, με την οικογένεια σιγά-σιγά να αποδομείται και να ωθείται προς μια πυρηνική διαμόρφωση εγκιβωτισμένη συνήθως σε ένα σπίτι δύο-τριών δωματίων που παρέχεται από την εταιρεία. Η πόλη έγινε το κέντρο του πολιτισμού, και η οικονομία δεν είχε πλέον τις δυνατότητες να υποστηρίξει την πληθώρα αποφοίτων πανεπιστημίου που αναζητούσαν εργασία. Στην Ιαπωνία των δεκαετιών 1920 και 1930 η αντίφαση μεταξύ των υποσχέσεων της μεταρρύθμισης και της πραγματικότητας μεγάλωνε συνεχώς, με την επίσημη κρατική πολιτική να γίνεται ολοένα πιο πιεστική και να καταλήγει σε ακόμη μεγαλύτερες αντιφάσεις.

---

<sup>50</sup> Παράθεση σε Edward Seidensticker, *Kafu the Scribbler. The life and Writings of Nagai Kafu, 1879-1959* (Stanford University Press, 1965), 13.

Τα πράγματα αλλάζουν όμως μεταπολεμικά. Μετά το 1947 και ακόμη περισσότερο μετά το 1960, οι κοινωνικοοικονομικές συνθήκες φαίνεται να επιτρέπουν σε κάποιον να πει ότι έχουν πλέον τηρηθεί οι υποσχέσεις της μεταρρύθμισης Meiji. Η πανεπιστημιακή εκπαίδευση, η δυνατότητα εργασίας και η υλική ευημερία στηρίζουν την εικόνα της νέας Ιαπωνίας. Παρόλα αυτά οι ταινίες του Ozu μετά το 1950 εξακολουθούν να προβάλλουν την εικόνα της απώλειας. Εικόνα που συνδυάζεται με κάποιο είδος νοσταλγίας για την παλιότερη εποχή. Αν και τη δεκαετία του 1930 οι ταινίες παρουσίαζαν μια εποχή δυστυχίας και θρυμματισμένων ελπίδων, τώρα κατά τη μεταπολεμική εποχή, οι ταινίες παρουσιάζουν τη δεκαετία του 1930 ως εποχή αθώας ευτυχίας. Το παρελθόν στις ταινίες αυτές ανακαλείται μέσω προφορικής μνήμης και δημοφιλών τραγουδιών. Στην ταινία *Floating Weeds* (1959) για παράδειγμα, σε διάφορα σημεία παρατηρούμε: Στη συνάντηση του θιασάρχη με τον Komajuro θυμούνται με νοσταλγία τον ηθοποιό πατέρα της μικρής ηθοποιού Kayo, και αναπολούν τις τελευταίες παραστάσεις του πρωταγωνιστή ενώ ο θιασάρχης (Chisu Riu) μονολογεί «α τότε ήταν καλά». Όταν επίσης στην αρχή της ταινίας οι επιβάτες και ο υπάλληλος στο σταθμό συζητούν και αναπολούν παλιές παραστάσεις του Komajuro σε μια άλλη πόλη. Από την άλλη μεριά στο αποχαιρετιστήριο δείπνο όλοι μαζί οι ηθοποιοί τραγουδούν τους στίχους από ένα τραγούδι που καλεί στην αναπόληση και στο τελικό αντάμωμα με τους αγαπημένους. Επίσης όταν στο διάλειμμα της παράστασης ακούγονται δημοφιλή τραγούδια της δεκαετίας του 1930 από δίσκο γραμμοφώνου. Στα δύο τελευταία παραδείγματα το τραγούδι μοιάζει να συμμετέχει, ως ένα επιπλέον δείγμα της πολιτιστικά διαμεσολαβημένης φύσης αυτής της νοσταλγίας. Προς την ίδια κατεύθυνση προσανατολίζεται και η παράσταση του θιάσου η οποία αναφέρεται σε μια παλιότερη ηρωική εποχή με νοσταλγική διάθεση. Ίσως ο Ozu αποδίδει και εικονογραφικά τον ήχο ως απώλεια, με τον offscreen συνεχή χτύπο ο οποίος για πολλούς αποδίδεται στο αδιάκοπο σφυροκόπημα του artisan βαρελοποιού, σιδερά, ναυπηγού όπως στο πλάνο της συνάντησης της Kayo και του Kyioshi στο μικρό καρνάγιο.

Μια ένδειξη ότι η πρακτική αυτή του Ozu θα μπορούσε να συσχετίζεται με μια προσπάθεια σχολιασμού εκ μέρους του, της ανάγκης ενός τμήματος της ιαπωνικής κοινωνίας ίσως να φαίνεται σε δημοσκόπηση στα μέσα της δεκαετίας του 1950 σύμφωνα με την οποία το 45% των ερωτηθέντων προτιμούσαν την προπολεμική Ιαπωνία του 1930 έναντι της μεταπολεμικής εποχής.

Το *shoshimin geki*<sup>51</sup> της Shochiku προωθεί αφενός τη φιγούρα ενός αδύναμου άντρα και αφετέρου τη φιγούρα μιας εάν όχι απαραίτητα δυνατής πάντως καθ' όλα υπαρκτής ως κοινωνική παρουσία γυναίκας. Η αίσθηση της «απώλειας» υπεισέρχεται και εδώ. Διαπιστώνεται η αντίφαση της πραγματικότητας και των υποσχέσεων Meiji, σύμφωνα με τις οποίες ο πατέρας είναι το κέντρο της οικογένειας, ο μεσολαβητής της κοινωνικής εξουσίας, και ο σύνδεσμος με την πατρογονική παράδοση. Σεισμός, κεραυνός, φωτιά και πατέρας αποτελούσαν τους τέσσερεις κύριους τρόμους της ζωής. Αυτό όμως αποτελούσε μόνο μια ανεκπλήρωτη υπόσχεση.

Στη θέση των υποσχέσεων των μεταρρυθμίσεων Meiji, εμφανίζεται μια κοινωνία, μετά τη διάσπαση του *ie*, χωρίς πατέρα, ενώ οι άντρες στις ταινίες του Ozu φαίνονται απελπισμένοι, αποθαρρυσμένοι, ηττημένοι. Η ταπείνωση και ο εξευτελισμός του αρσενικού, ειδικά μπροστά στην οικογένειά του, διαπραγματεύονται πολύ συχνά στις ταινίες του Ozu. Χαρακτηριστική η σκηνή και στις δυο υπό εξέταση ταινίες, όπου ο πατέρας χαστουκίζει το γιο και την ερωμένη, κατόπιν σπρώχνεται από το γιό και πέφτει, ενώ στο τέλος ο γιός απορρίπτει τον πατέρα και τον αποκηρύσσει παρουσία όλων.

Στις μεταπολεμικές ταινίες η απώλεια πατρικής εξουσίας εξακολουθεί να εμφανίζεται είτε στους μεθυσμένους συζύγους, είτε στους άντρες που δεν μπορούν να συνεισφέρουν στη δημιουργία ενός σταθερού σπιτικού, είτε στους

---

<sup>51</sup> *Shoshimin geki* σε κυριολεκτική μετάφραση σημαίνει μικροαστικής τάξης δράμα συνώνυμο αρκετές φορές του *Shomin geki*. Και τα δύο αποτελούν υποείδη του *gendai geki*. Δηλαδή ταινίες που διαδραματίζονται στη σύγχρονη της εποχή Showa μετά το σεισμό στο Kanto το 1923. Όταν μετά την μεγάλη καταστροφή του Tokyo ξεκίνησε ένας σχεδόν αναγκαστικός εκσυγχρονισμός σε οικονομικό και κοινωνικό επίπεδο.

πατεράδες που δεν μπορούν να ελέγξουν τα παιδιά τους.<sup>52</sup> Το ηρωικό ιδεώδες του αρσενικού επιτεύγματος περιορίζεται μόνο στις ειρωνικές αναπαραγωγές πολεμικών κατορθωμάτων.

Οι γυναίκες αποτελούν στόχο σάτιρας στις περιπτώσεις της μιας από τις δύο πόρνες. Αποτελούν όμως και αποδέκτες κύρους και φορείς εξουσίας όπως στις περιπτώσεις της μητέρας Ogoshi / Otsune είτε της θεατρίνας Sumiko / Otaka, είτε στο κωμικό ενσταντανέ της μητέρας της Aiko στο κουρείο, ίσως ακόμη και στην περίπτωση της επικεφαλής πόρνης Katsuko. Η έκφραση αυτής της εξουσίας κάποιες φορές εκλαμβάνεται ως αντρική ματαίωση με συνήθη αντίδραση του άντρα τη βίαια έκφραση εναντίον των γυναικών όπως στο παράδειγμά μας ο Komajuro εναντίον της ερωμένης του Sumiko, και εναντίον της προστατευομένης νεαρής ηθοποιού Kayo. Η ηρωίδα φαίνεται να υποφέρει ακόμη και έμμεσα από την ανικανότητα ή τη διστακτικότητα του άντρα, με αποτέλεσμα να αναδύεται μια επιπλέον οπτική για τους άντρες από την πλευρά των γυναικών πέρα από το καθιερωμένη στερεοτυπική εικόνα τους.

Αργότερα οι μεταπολεμικές ταινίες αναδεικνύουν τη γυναίκα ως υποκατάστατο ή ακόμη και μερικό αντικαταστάτη της φθίνουσας πατριαρχίας. Ο ρόλος της γυναίκας στη διατήρηση της οικογένειας φαίνεται να εξάιρεται, αν και όχι χωρίς προβλήματα, αφού ταυτόχρονα την περιορίζουν και την εγκλωβίζουν στον αποκλειστικό ρόλο της σοφής μητέρας συζύγου.

Από τα παραπάνω θα μπορούσαμε ίσως να στοιχειοθετήσουμε μια φαινόμενη πρακτική, να προσδιορίζεται ο ρόλος των γυναικών μέσα από την αποτυχία της αντρικής ταυτότητας. Ο ρόλος της γυναικείας φιγούρας και τα γεγονότα που συνδέονται μαζί της, ενώ φαίνεται να έχουν μικρότερη σημασία για την ίδια φαίνεται να παραμένουν σημαντικά σχετικά με τις επιπτώσεις που έχουν στο αρσενικό συγκείμενο από το οποίο αρχικά αναδύονται.

### 2.β.2. Παροδικότητα - ιδέα του εφήμερου φευγαλέου παρόντος

---

<sup>52</sup> Tadao Sato, *Currents in the Japanese Cinema*, 131-8.

Σύμφωνα με κάποιους ιστορικούς το απροσδόκητο και απειλητικό που παραμονεύει στην Ιαπωνία με τη μορφή σεισμών, πυρκαγιών, και τυφώνων, σε συνδυασμό με την τάση σε πολλές μορφές ιαπωνικής τέχνης, όπως το Haiku ή η καλλιγραφία, να αναζητείται και να αναδεικνύεται το φευγαλέο, συνθέτουν μια εικόνα των Ιαπώνων με μεγάλη ευαισθησία στην παροδικότητα. Ανεξάρτητα εάν αυτό ισχύει ή όχι, λειτούργησε ως κλισέ και χρησιμοποιήθηκε ως ιδεολογική κατασκευή από πολλούς καλλιτέχνες του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ανάμεσα σ αυτούς ο Ozu δηλώνει σε συνέντευξή του, αναφορικά με την ταινία του *Early Summer* του 1951, ότι ήθελε να αποδώσει όχι την ιστορία καθαυτή αλλά τον κύκλο της ζωής και την μεταβλητότητα (mutability) που την χαρακτηρίζει. Ο Ozu θυμίζει τη θέση του αυτή σε πολλά σημεία στις ταινίες του. Ένα τέτοιο σημείο εντοπίζουμε στους στίχους του τραγουδιού που κλείνει την ταινία του *Tokyo chorus* του 1931: «Time flies, and so did our three years at school [...] After this when will we meet again? Sometime, somewhere, on our journey of life [...]».

Η εικονογραφία που χρησιμοποιεί ο σκηνοθέτης αναφορικά με το εφήμερο και η οποία εμφανίζεται ως κλισέ σε σχεδόν κάθε ταινία του Ozu, αφορά στον καπνό, στον άνεμο και στον ατμό. Φαίνεται να τα χρησιμοποιεί μαζί με άλλα επινοήματα για τον ίδιο σκοπό. Ο Bordwell (1988: 46) σημειώνει ότι τα χαρτάκια που πέφτουν σε συγκεκριμένες σκηνές στο *Story of Floating Weeds*, όπως αργότερα και στο *End of Summer*, ίσως ανακαλούν το χιόνι, τα φύλλα των δένδρων ή τα μπουμπούκια των κερασιών. Σύμφωνα με τον ίδιο εντοπίζονται ακόμη και ηχητικές αναφορές στο εφήμερο, όπως τα τζιτζίκια που ακούγονται στις παραπάνω ταινίες.

## 2.γ. Μορφολογικά εργαλεία του σκηνοθέτη και τεχνικές κατασκευής της ταινίας

Οι Ρώσοι φορμαλιστές στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα ξεκίνησαν την προσπάθεια να προσεγγίσουν την αφήγηση στη λογοτεχνία και στον κινηματογράφο. Εισηγάγαν τις πρωτοποριακές κατασκευές των syuzhet και fabula και αναζητούσαν να στηρίξουν τη θεωρία και ανάλυσή τους σε κάποιου είδους ανθρωπολογική βάση : πως οι κοινωνικές συμβάσεις και η ψυχική δραστηριότητα συνεργάζονται για να δημιουργήσουν μια σειρά από αισθητικά

φαινόμενα. Η προσπάθειά τους δεν ολοκληρώθηκε όχι μόνο λόγω του διωγμού τους, αλλά και λόγω του ότι η ψυχολογία, κοινωνιολογία και ιστορία της εποχής μπορούσαν να προσφέρουν λίγα στην κατεύθυνση της έρευνάς τους. Ο Bordwell σημειώνει ότι σήμερα, η εξέλιξη της δομιστικής ψυχολογίας, η θεωρία των εγγενών εσωτερικών και εξωγενών κανόνων που αναπτύχθηκε στη λογοτεχνική υφολογία (stylistics), και το μοντέλο του λογικού μεσολαβητή μπορούν να βοηθήσουν στην κατεύθυνση που αυτοί ξεκίνησαν (Bordwell 1988: 139).

Συνεχίζει ο Bordwell υποστηρίζοντας, σύμφωνα με την παραμετρική προσέγγιση που χρησιμοποιεί, ότι το φιλμ δεν αποτελεί κείμενο που διαβάζεται αλλά αντικείμενο τέχνης το οποίο μπορεί να χρησιμοποιηθεί από το θεατή για να παράγει συγκεκριμένα φαινόμενα από τα οποία το νόημα με την έννοια της θεματολογίας και των εγγενών μηνυμάτων είναι μόνο ένα. Το έργο προκαλεί μια σειρά γεγονότων: γνωσιακών, αντίληψης και συναισθήματος- καθοδήγηση της προσοχής του θεατή, εγκαθίδρυση των προσδοκιών του, ανατροπή ή και ματαίωση των υποθέσεων του, αναδρομική επανεξέταση πληροφοριών- τα οποία είναι ουσιώδη για τη μοναδικότητα του έργου. Είναι σαφείς οι περιορισμοί που ανακύπτουν από τη δυνατότητα του θεατή να ανταποκριθεί στη δυσκολία αποκρυπτογράφησης του εκάστοτε κειμένου. Κάποιος όμως αντί αυτού μπορεί να θεωρήσει ότι το έργο καλεί το θεατή να δραστηριοποιηθεί προς βεβιασμένες και περιορισμένες μεν αλλά όχι εξολοκλήρου προαποφασισμένες δράσεις. Στη βάση των δράσεων αυτών βρίσκονται σύνθετοι μηχανισμοί επεξεργασίας πληροφοριών που σχετίζονται με τον ήχο την εικόνα τη γλώσσα κ.ο.κ., όπως και υψηλότερου επιπέδου επεξεργασίες που περιλαμβάνουν πολυμεσικές (cross-media) δυνατότητες του θεατή και συμβάσεις αφηγηματικής κατανόησης. Εδώ μπορούν να εμφανισθούν τα πρωτογενή υλικά του σκηνοθέτη, όχι με τη μορφή εικόνων και ήχων καθαυτών αλλά ως τρόποι με τους οποίους οι θεατές συνηθίζουν να δημιουργούν συνεκτικούς συνδυασμούς χώρου, χρόνου, αντιστοιχιών και αιτιότητας. Οι στρατηγικές που ακολουθεί ο Ozu σύμφωνα με τον Bordwell, απευθύνονται στις γνωσιακές και αντιληπτικές ικανότητες του θεατή. Στρατηγικές που δεν

χρειάζεται να εννοούν κάτι παραπάνω από την λειτουργία τους ως πρόκληση ανοιχτών διαδικασιών υποθέσεων, ελέγχου και συμπερασμάτων. Οι στρατηγικές αυτές είναι είτε παρεμβολές στην εξέλιξη της ιστορίας για χάρη ενός θεματικού σχολίου (thematic commentary), είτε αποδομήσεις του δυτικού κανόνα της γραμμικότητας, και προσκαλούν το θεατή να συμμετάσχει σε συγκεκριμένες δράσεις που απαιτούν συγκέντρωση της προσοχής του : εξονυχιστική ανάλυση, διάκριση, σύγκριση, αναπόληση και αναθεώρηση. Σύμφωνα με την παραμετρική προσέγγιση, ο Ozu αξιολογεί τις αποχρώσεις, όχι ως μια ηδονιστική προσέγγιση των αισθήσεων, αλλά ως πρόκληση, θέτοντας προβλήματα και ωθώντας τον θεατή να αναζητήσει τις αρχές που ορίζουν μια τέτοια φινέτσα.

Γι' αυτούς που δεν μπορούν ή δεν επιθυμούν να μπουν στην παραπάνω διαδικασία, όλος αυτός ο πλούτος εγγράφεται ως μια ασαφής ανάκληση μνήμης, και ίσως κάποιες φορές η βάση για μυστικιστικές αναγνώσεις. Η αυστηρότητα, η υπερβολική τάξη και η φόρμα του Ozu αν και πολλούς τους δελεάζει ώστε να την ερμηνεύσουν, ίσως τελικά να αποτελεί την πηγή από την οποία πηγάζει το άφατο ως παραπροϊόν περιορισμών και πολύ συγκεκριμένων επιλογών.

Το ζητούμενο φαίνεται να είναι τι κάνει το έργο και όχι τι σημαίνει. Εκπαιδεύει άραγε τον θεατή σε όλων των ειδών τις αποχρώσεις, προτείνει νέες δυνατότητες σχετικά με τις ικανότητές του να διευθετεί και να τακτοποιεί, και ίσως να τον καλεί να αναλογιστεί τις δυνατότητες του φιλικού μέσου όταν αυτό δεν εξαρτάται και δεν περιορίζεται από την κατασκευή της ιστορίας (syuzhet - fabula).

Η παραμετρική προσέγγιση στην ταινία τείνει να αντιτίθεται στη θέασή της με βάση το χρόνο, όπως επίσης τείνει να δημιουργεί πρόσθετα μοτίβα που παίρνουν τη μορφή χώρου.

Τίθεται το ερώτημα τι είναι τελικά δυνατό να γίνει με αυτό το μέσο ; Αν και υφίστανται φυσικοί και ψυχολογικοί περιορισμοί, οι θεατές μπορούν να δουν περισσότερο απ' ό,τι μπορούν συνήθως. Το παραμετρικό σινεμά είναι σημαντικό



ακριβώς επειδή εξερευνά πως μπορεί να επανεκπαιδευθεί ο θεατής. Η γνωσιακή βάση σημαντικού τμήματος της κινηματογραφικής αντίληψης παρουσιάζεται ως κάτι που μπορεί κάποιος να διδαχθεί, ώστε να παρατηρήσει τη γκάμα των μοτίβων που κατασκευάζει και των διαδικασιών που ακολουθεί ο Ozu. Η γκάμα αυτή, από την αυστηρότητα, στην παιγνιώδη διάθεση και το λεπτό χιούμορ φθάνει στα όρια της δυνατότητας αντίληψης, καλώντας το θεατή να διερευνήσει τους υπαινιγμούς και τις αποχρώσεις του φιλικού μέσου. Όπως ο συνθέτης που αναδομεί την ηχητική μας αντίληψη, και τον ποιητή που αποκαλύπτει νέες δυνατότητες της γλώσσας, έτσι ο Ozu ανοίγει μια νέα θεωρητική διάσταση. Μας υποδεικνύει νέες δυνατότητες του σινεμά.

Ο σκηνοθέτης δεν φαίνεται να αποζητά την καταδίκη ή την αγιοποίηση κάποιου χαρακτήρα, και δεν προχωρά σε οριστικές κρίσεις. Ερωτήματα μένουν αναπάντητα χωρίς κανείς να είναι απόλυτα καλός ή απόλυτα κακός, με συνέπεια ίσως ό,τι συμβαίνει να μην είναι και αυτό απόλυτα καλό ή κακό, αλλά όλα να ακολουθούνται ή να συμπληρώνονται από το αντίθετό τους. Δεν επιρρίπτει ευθύνες σε κανέναν, παρά την ανάδειξη συμπεριφορών και πλευρών του χαρακτήρα ειδικά των αντρικών ρόλων, που τους εκθέτουν και θα μπορούσαν κάλλιστα να τους καταδικάσουν.

Οι ήρωες υποφέρουν και χαίρονται μέσα στη συνηθισμένη ροή της ζωής. Το συνηθισμένο και το επαναλαμβανόμενο στο πλαίσιο της καθημερινότητας, δείχνει να επιτείνει στο τέλος την αίσθηση στο θεατή ότι η ίδια η ζωή είναι συνυφασμένη με ένας είδος τραγικότητας. Η ζωή που αρχίζει, τελειώνει και κυρίως έχει πεπερασμένη διάρκεια. Μια αιωρούμενη γεύση πικρίας και ασφυξίας η οποία προκύπτει μέσα από την ευγένεια, την ανοχή, την τρυφερότητα, την αγάπη της οικογένειας χωρίς την οποία δεν μπορούμε να ζήσουμε αλλά και εξαιτίας της οποίας πληγωνόμαστε.

Ίσως εδώ θα μπορούσε να συνδέσει κανείς την υποφώσκουσα αίσθηση της μοναξιάς του καθένα μας. Μια πιθανά προτεινόμενη απάντηση και συνάμα σχόλιο από τον Ozu αποτελεί η οικογένεια, η οποία είτε θα μπορέσει να την

αντιμετωπίσει, είτε να την κρύψει μέσα της είτε τελικά να την εντείνει και να την τονίσει τόσο ώστε να εμφανιστεί μπροστά μας και να πάψει να κρύβεται.

Ο Ozu φαίνεται να συνδυάζει στις ταινίες του μια λιτότητα μέσων, που φθάνει κάποιες φορές σε ακραία σημεία, με μια πολυπλοκότητα, που δεν φαίνεται παρά μετά από επάλληλες αναγνώσεις. Η πολυπλοκότητα αυτή δεν απειλεί την ευκολία της ανάγνωσης της αφήγησης, δημιουργεί όμως παράλληλα βαθύτερα επίπεδα ανάγνωσης, απαιτώντας ταυτόχρονα ένα θεατή με προσοχή και ενίοτε με αυξημένη γνώση. Στη μορφή και στην πολυπλοκότητα των ταινιών του φαίνεται να συνεισφέρουν τα παρακάτω:

1. ελάχιστες κινήσεις της κάμερας με τα περισσότερα από τα πλάνα του να είναι σταθερά και ελάχιστα να είναι πανοραμικά όταν παρακολουθεί την κίνηση κάποιου χαρακτήρα και θέλει να κρατήσει σταθερό το κάδρο του. Αποκλείει κατά τη διάρκεια της καριέρας του τα πλάνα που έχουν κάποιο διακοσμητικό - «καλλιγραφικό» σκοπό. Οι κινήσεις της κάμερας περιορίστηκαν ακόμη περισσότερο όταν ξεκίνησε η χρήση, καθυστερημένη ομολογουμένως σε σχέση με τους άλλους Ιάπωνες κινηματογραφιστές, του χρώματος. Η επιφύλαξη του φαίνεται να αφορούσε στην έντονη παρουσία του χρώματος και στον προβληματισμό του για μια πιθανή επιπλέον φλυαρία της κίνησης. Με την ευκαιρία σημειώνουμε ότι ο σκηνοθέτης είχε παλαιότερα επίσης επιφυλαχθεί στην αποδοχή του ήχου όπως αργότερα και στο χρώμα, με αποτέλεσμα να καθυστερήσει να γυρίσει ταινία με ήχο όπως είχαν ήδη κάνει οι περισσότεροι εάν όχι όλοι οι Ιάπωνες κινηματογραφιστές στην εποχή αυτή.
2. πολύ λίγες και άμεσα αναγνωρίσιμες γωνίες λήψης, σε κάθε περίπτωση όμως χαμηλότερα από τον ηθοποιό. Μερικές φορές μάλιστα τόσο κάτω από τον ηθοποιό ώστε ο οπερατέρ έπρεπε να ξαπλώνει κατά τη διάρκεια των λήψεων. Αν και κάποιοι προσπάθησαν να ερμηνεύσουν αυτές τις λήψεις, όπως η εκδοχή των tatami shots δηλαδή ότι η γωνία ανταποκρίνεται στο ύψος που έχουν οι Ιάπωνες όταν κάθονται, φαίνεται

η χρήση τους να μην περιορίζεται σ αυτές, αφού ο Οζυ κινηματογραφεί και όρθιους ηθοποιούς με τον τρόπο αυτό.

3. χρήση του φακού των 50mm με τους περιορισμούς και την αυστηρότητα που αυτός επιβάλλει, ειδικά στη σύνθεση, έναντι των φακών 40 και 35 mm που χρησιμοποιούσαν σχεδόν όλοι οι υπόλοιποι Ιάπωνες σκηνοθέτες.
4. εξαιρετικά μεγάλη σημασία στη σύνθεση του κάδρου. Δεν είναι απίθανο, η παράλληλη ενασχόληση του σκηνοθέτη με τη φωτογραφία να τον οδήγησε σ αυτό, μαζί με τη χρήση της χαμηλής γωνίας λήψης. Η μελέτη του κάδρου ξεκινούσε από σχέδια του σκηνοθέτη (ακριβείς σημειώσεις του και σχεδιασμός των πλάνων από τον ίδιο σε σημειωματάρια), προχωρούσε σε ακριβές στήσιμο με τον ίδιο να κοιτάζει μέσα από το φακό. Μετά την τελική του απόφαση για τη γωνία και το κάδρο η μηχανή κλείδωνε και απαγορευόταν το «ξανακαδράρισμα». Ίσως απ αυτό μπορεί να καταλάβει κάποιος τον χαρακτηρισμό «camera ban» (φύλακας της μηχανής λήψεως) έναντι του προφανούς camera man. Τοποθετούσε σκηνογραφικά «εμπόδια» στα όρια του κάδρου όχι μόνο για αισθητικούς λόγους, αλλά και για να δοθεί η δυνατότητα να «νομιμοποιηθούν» οι κινήσεις των ηθοποιών στα αυστηρά διαγώνια πλαίσια που όριζε ο ίδιος μέσα στο κάδρο, χωρίς όμως να φαίνεται λάθος. Το εξαντλητικό και ακριβές στήσιμο κάθε σκηνής γινόταν εκ των προτέρων με δεύτερους αναπληρωματικούς ηθοποιούς. Αφού ολοκληρωνόταν και η ρύθμιση του φωτισμού, μόνο τότε έδινε εντολή να καλέσουν τους πρώτους ηθοποιούς.
5. εμβόλιμα κάδρα που φαίνονται αυθαίρετα αλλά μοιάζουν κάποια στιγμή να λειτουργούν ως αυλαία σε θεατρική σκηνή, για εισαγωγή ή σύνδεση σκηνών, ως συγκινησιακός τονισμός, ή ακόμη και για αισθητικούς λόγους και οπτική ποικιλία. Παρόμοια κάδρα κλείνουν μια σκηνή με φαινομενική σχέση μαζί της, παράλληλα όμως είναι πιθανό να την παρατείνουν με σκοπό τη συγκινησιακή αναφορά (παράδειγμα η εμμονή σε ένα άδειο δωμάτιο ή η παρατεταμένη λήψη ενός ακίνητου ήρωα (π.χ.

ο Komajuro στον εσωτερικό κήπο της συζύγου στην πρώτη τους συνάντηση),

6. αντικείμενα που τοποθετούνται ως επωδός ή ως οπτικά παιχνίδια, και στα οποία δίνεται μια ιδιαίτερη σημασία που δεν έχει σχέση συχνά με το περιεχόμενο. Και στις έξι έγχρωμες ταινίες του το κόκκινο αποτελεί την προτίμησή του,
7. μουσική που εισάγει, υπογραμμίζει αλλά και επαναφέρει σκηνές με αποτέλεσμα την συγκινησιακή φόρτιση,
8. τη χρήση του μοντάζ των 360 μοιρών και όχι του κανόνα των 180 μοιρών του Χόλυγουντ, καταφέροντας να μην μπερδεύει το θεατή ακόμη και σε οριακές περιπτώσεις που οι ηθοποιοί φαίνονται να στρέφονται προς την ίδια κατεύθυνση.
9. πολύ μικρή διάρκεια σκηνών ειδικά σε σχέση με άλλους Ιάπωνες σκηνοθέτες της εποχής όπως ο Mizoguchi. Τα πλάνα στον Ozu σπάνια ξεπερνούν τα 10 δευτερόλεπτα με όριο τα 13 δευτερόλεπτα το καθένα, σε σύγκριση με αυτά του Mizoguchi τα οποία ξεκινούν από τα 13-15 δευτερόλεπτα και φθάνουν τα 90 δευτερόλεπτα το καθένα.
10. αυστηρή σκηνοθετική παρέμβαση στην εκφορά λόγου των ηθοποιών. Ο σκηνοθέτης απαιτεί να μείνουν οι ηθοποιοί απόλυτα πιστοί στο σενάριο. Η πολλαπλή επανάληψη στα λόγια τους, σύμφωνα με τον ίδιο, αφαιρούσε την εξωτερική συγκίνηση, κάθε προσωπικό τους συναίσθημα. Τους προέτρεπε «να μην αισθάνονται αλλά να πράττουν» στο πλαίσιο ενός λιτού και ουδέτερου παιχνιδιού των ρόλων. Με τον τρόπο αυτό οι ηθοποιοί από τη μια αποτελούσαν μέρος μιας συνολικά προαποφασισμένης από το σκηνοθέτη αισθητική πρότασης σε κάθε όμως λεπτομέρεια, από την άλλη είχαν και τη δυνατότητα να προβάλουν τις προσωπικές τους αποχρώσεις που έπαιρναν πολύ μεγαλύτερη σημασία στο πλαίσιο της μη υπογραμμισμένης ηθοποιίας. Η επιμονή του σκηνοθέτη στις λεπτομέρειες, που έφθανε στο σημείο να τους

υποχρεώνει να γνωρίζουν τον αριθμό των βημάτων που θα χρειαστεί σε συγκεκριμένες σκηνές, προσδίδει και έναν σχεδόν τελετουργικό χαρακτήρα στις ταινίες του. Η πολύτιμη κληρονομιά άλλωστε του βουβού κινηματογράφου, επιβάλλει οικονομία και αφαίρεση στο λόγο, βοηθώντας τον Ozu να περιορίσει το λόγο στο ελάχιστο απαραίτητο.

#### 2.δ. Ιδιαιτερότητες - χειρισμός του υλικού του

Ο Ozu πήρε το υλικό του από την Shochiku και από το είδος των ταινιών shoshimin geki: την καθημερινότητα. Μέσα από τις επιρροές του κατέληξε στις δομικές αρχές του : των περιοριστικών φραγμών και της επιλογής, την αυθαιρεσία και την ελευθερία αντίστοιχα. Μέσα από την αλληλεπίδραση του υλικού και της φόρμας, απέδωσε ένα έργο το οποίο μετατρέπει το κοινότυπο σε ποιητικό. Ανθρώπινα σώματα που τα χειρίζεται ως «συμμετρικές» επιφάνειες που αλλάζουν σχήματα ομαλά, τμήματα του περιβάλλοντος εξωτερικού χώρου (πόλεις, χωριά, κτήρια) μέσα από τις σταδιακές μεταμορφώσεις των οποίων καλεί τον θεατή να τα εξετάσει υπομονετικά, με στόχο τον εντοπισμό νοητικών συνδέσεων ανάμεσα σε πρόσκαιρα φαινόμενα που βρίσκονται στο στάδιο της μετάβασης. Με όλα τα προηγούμενα ο Ozu φαίνεται να απέφυγε τον στείρο ακαδημαϊσμό ή αισθητισμό, αφού με τις τεχνικές και τις συνεχείς παιγνιώδεις παρεμβάσεις του, είτε αυτές περιλαμβάνονται σε ένα ευρύτερο οργανωμένο σχέδιό του είτε αποτελούν εφευρήματα ανακούφισης από την απειλή του ακαδημαϊσμού, υπενθύμισε την άποψή του ότι κάθε υπερβολικά αυστηρό και άκαμπτο σύστημα αρχών περιέχει κάτι μάλλον κωμικό.

Κωμικό, ένας όρος που θα μπορούσε να αποδώσει τμήμα της αποστασιοποιημένης στάσης του Ozu, πέρα από την εμβόλιμη παρουσία κωμικών intermedi στις ταινίες του, όπως αφενός η σκηνή στο κουρείο στην υπό εξέταση ταινία *Ukigusa* (1959), και αφετέρου η σκηνή των τριών φίλων ηθοποιών στο bar - πορνείο. Μπορούμε να αναφερθούμε στον αρχικά σχεδιασμένο τίτλο της ταινίας αυτής, «Daikon», σε κυριολεκτική μετάφραση ένα είδος ραπανάκι, υπονοώντας παράλληλα τον κακό ηθοποιό. Ή ακόμη και στη φράση που χρησιμοποιούσε ο Ozu για να καλέσει στο πλατό τους ηθοποιούς

αφού πρώτα είχε ετοιμαστεί με την κάμερα: “Call the produce market”,<sup>53</sup> με την οποία υπονοούσε επίσης την «αγορά» και τα ραπανάκια, ένας αγοραίος όρος για τους κακούς ηθοποιούς.

Αν αναφερθούμε στη χρονική διάρκεια δράσης-ανάπτυξης της *fabula* στις ταινίες του Οζου, διαπιστώνουμε ότι φτάνει τις μερικές ημέρες αντί των συνήθων μεγάλων χρονικών περιόδων της εποχής. Δεν παρουσιάζονται όνειρα, παραισθήσεις, μνήμες, αλλά ακόμη και όταν υπάρχει υπόνοια ότι αναπαρίσταται μια προσωπική ματιά ενός χαρακτήρα, αυτή πάλι επιδέχεται ερμηνείες. Με τον τρόπο αυτό η προσέγγιση από την αφήγηση μοιάζει περισσότερο ως εξωτερική, πιο αποστασιοποιημένη λιγότερο παντογνώστρια και με τον τρόπο αυτό λιγότερο υποκειμενική. Δεν χρησιμοποιούνται *flash backs*, παρά τη συνήθεια όλων σχεδόν των Ιαπώνων σκηνοθετών της εποχής του. Η αφήγηση δεν δίνει όλες τις πληροφορίες και τις λεπτομέρειες όπως άλλωστε γίνεται και στην κανονική ζωή· μένουν κενά τα οποία καλείται να συμπληρώσει ο θεατής προκειμένου να κατασκευάσει τη *fabula*.

Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί στην αφήγηση συγκυρίες που παρακινούν έντονα τους χαρακτήρες, όπως για παράδειγμα η επιθυμία να κρύψει κάποιος ένα μυστικό. Ακόμη και η ίδια η οικογένεια χρησιμοποιείται ως δημιουργός εντάσεων και συγκρούσεων, κάτι καθόλου μακριά από την πραγματικότητα.

Αποτέλεσμα για πολλούς, ένα είδος ρεαλισμού και μια οικειότητα που αναπτύσσεται κατά την πρόοδο της αφήγησης ανάμεσα στους χαρακτήρες και στο θεατή.

Ειδικά στις τελευταίες του χρονολογικά ταινίες οι χαρακτήρες συνδέονται με ένα ιδιαίτερο τρόπο από σκηνή σε σκηνή. Ένας δευτερεύων χαρακτήρας μιας σκηνής πρωταγωνιστεί στην επόμενη, ενώ παράλληλα ένας μικρός σε παρουσία χαρακτήρας δεσπόζει σε μια επόμενη σκηνή.

Οι παραλληλισμοί χρησιμοποιούνται από τον Οζου στις ταινίες του, όταν προσπαθεί να υπογραμμίσει την ομοιότητα επιμέρους στοιχείων της *syuzhet*.

---

<sup>53</sup> Bordwell, *Ozu and the Poetics of Cinema*, ό.π., 111.

Με κάποια οπτική ή ηχητική αφορμή, υπογραμμίζεται η ομοιότητα μεταξύ δύο χαρακτήρων, είτε μεταξύ ενός αντικειμένου και ενός άλλου, σε διαφορετικά χρονικά σημεία της αφήγησης. Αυτοί οι παραλληλισμοί έχουμε κάθε λόγο να υποθέσουμε ότι ήταν προσχεδιασμένοι από τον Οζου αφού για παράδειγμα, σε σημειωματάριό του αναφέρεται : «23 Μαρτίου 1963. Εργασία. Ο καυγάς μεταξύ Saburi και Ryu, η μικρή εκδοχή αυτού, ο καυγάς μεταξύ Oda και Kita: επάνω απ' αυτά ο καυγάς μεταξύ των παιδιών»<sup>54</sup>.

Οι ίδιες όμως οι ομοιότητες που δίνουν τη βάση για τους παραλληλισμούς, αφήνουν επίσης χώρο για την εμφάνιση και διαφορών, οι οποίες αποκτούν έναν ακόμη τρόπο για να κάνουν αισθητή την παρουσία τους.

Ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί τους παραλληλισμούς για να καθυστερήσει, ακόμη και να διακόψει, την αιτιακή αλυσίδα που αποτελεί την κυρίαρχη δομή της αφήγησης, διαμέσου της επέκτασης της πλοκής και της δημιουργίας μιας αναμονής - αγωνίας (suspence). Οι παραλληλισμοί χρησιμοποιούνται επίσης για να τονίσουν την αλλαγή που σημειώνεται κατά τη διάρκεια της ανάπτυξης της πλοκής. Ο Οζου χρησιμοποιεί τις πιο μικρές παρεκβάσεις από την καθημερινότητα, και τις παραμικρές αλλαγές στα επαναλαμβανόμενα σχετικά «τελετουργικά» για να δημιουργήσει μικρές συνήθως εκπλήξεις, και να εισάγει νέες πληροφορίες στην αφήγηση.

Κατά τη γνώμη του J.L.Baudry το νόημα (ideology) που σχηματίζεται από το κινηματογραφικό μηχανισμό (προβολή) εξαρτάται και βασίζεται όχι μόνο στο περιεχόμενο των εικόνων αλλά επίσης και «στις υλικές διαδικασίες μέσω των οποίων μια εικόνα-αίσθηση συνέχεια, η οποία βασίζεται στην επιμονή της όρασης, ανασυντίθεται από ασυνεχή στοιχεία (elements)»(Kaplan 1983: 12).

Με τη χρήση του *sojikei* στο καδράρισμα (συνθέσεις «similar figure»), ο Οζου τοποθετεί τους ηθοποιούς σε κατάλληλη πόζα, θέση, η προσανατολισμό

---

<sup>54</sup> Παρατίθεται στον Richie (1974: 46), από σημειώσεις του Kogo Noda για λογαριασμό του Οζου και την σχεδιαζόμενη ταινία του σκηνοθέτη πριν αυτός πεθάνει, στο *Radishes and Daikons* (Ozu Yasujiro - Hito to Shigoto [Yasujiro Ozu : The Man and his Work])(1982), Jun Satomo, Tomo Shimogawara, Shizuo Yamauchi *et al.* Tokyo: Banyusha.

ώστε να καθίστανται ανάλογοι από πλευράς σύνθεσης.<sup>55</sup> Μια τέτοια σύνθεση σοjικεί στην ταινία *Floating Weeds*, η οποία παράλληλα προκαλεί γέλιο, είναι όταν η παχουλή σύζυγος του κουρέα βάζει στη θέση του τον λάγνο ηθοποιό, και αναλαμβάνει να τον ξυρίσει αναγκαστικά η ίδια αντί της κόρης της που θα επιθυμούσε ο ίδιος.

Για την χαμηλή γωνία λήψης για την οποία είναι γνωστός ο Ozu έχουν πραγματικά γραφεί πολλά, από τα οποία μπορούμε να αναφέρουμε μερικές ευρέως διατυπωμένες απόψεις: Ότι η κάμερα είναι σταθερά τοποθετημένη 60 έως 90 εκατοστά από το πάτωμα και ότι αντιπροσωπεύει τη ματιά ενός ανθρώπου που κάθεται στο tatami. Εναλλακτικά ότι το ύψος αυτό της λήψης ταυτίζεται με την οπτική ενός παιδιού, ή μιας θεότητας, ή ενός σκύλου, ή ακόμη και του καθιστού κινηματογραφικού κοινού.<sup>56</sup> Επίσης ότι η θέση της κάμερας στον Ozu αποτελεί σύμβαση του είδους home drama, ή μέρος μιας ευρύτερης τάσης ανάμεσα σε κάποιους σκηνοθέτες. Αν και όλες οι προηγούμενες απόψεις συναντούν προβλήματα καθολικής εφαρμογής, δεν παύουν να συμφωνούν στην με μια έννοια όντως χαμηλή λήψη από την κάμερα. Αν παρατηρήσουμε για παράδειγμα τα πλάνα στις ταινίες του Ozu που εξετάζουμε στην εργασία αυτή, θα διαπιστώσουμε ότι εκτός από ελάχιστα απ αυτά που δείχνουν κάποια πολύ μικρή κλίση από τον επίπεδο οριζόντιο άξονα, συνήθως η αίσθηση του χαμηλού οφείλεται στο ύψος στο οποίο βρίσκεται η κάμερα και όχι στη γωνία λήψης. Άλλοτε λοιπόν η κάμερα βρίσκεται τοποθετημένη πιο ψηλά, άλλοτε πιο χαμηλά, άλλοτε πιο κοντά και άλλοτε σε μεγαλύτερη απόσταση από το θέμα. Ο ενδεχόμενος κανόνας που ακολουθεί ο Ozu, εάν κρίνουμε από το αποτέλεσμα, είναι η τοποθέτηση του άξονα της κάμερας μεταξύ του ημίσεως και των δύο τρίτων του ύψους από το πάτωμα του προς λήψη θέματος. Με τον τρόπο αυτό η θέση της κάμερας δεν είναι απόλυτη αλλά αναλογική θυμίζοντάς μας μάλιστα,

---

<sup>55</sup> Tadao Sato, *Ozu Yasujiro no geijutsu [The art of Yasujiro Ozu]* vol. 2, 64.

<sup>56</sup> Rosenbaum, «*Ozu at the Cinémathèque*», στο *Essential Cinema On the Necessity of Film Canons*, 34.



εάν μας επιτρέπεται η παρέκβαση, την αναλογία της χρυσής τομής ή αριθμού Φ

57

Σύμφωνα με τον Kazuo Miyagawa, κάμεραμαν στο *Floating Weeds*, η εισαγωγή της χαμηλής γωνίας λήψης της κάμερας από τον Ozu, γίνεται σε μια εποχή κατά την οποία οι Ιάπωνες σκηνοθέτες αναζητούσαν νέες εκδοχές για να ανανεώσουν το ύφος του εθνικού τους σινεμά.<sup>58</sup> Εντούτοις, δεν θα πρέπει να ξεχνάμε τη θητεία του σκηνοθέτη ως σοβαρού ερασιτέχνη φωτογράφου· ο ίδιος, σε μια συνέντευξή του το 1954, ανέφερε πως, «όταν χρησιμοποιώ μια Rolleiflex<sup>59</sup> θα κοιτάξω από επάνω, ενώ όταν χρησιμοποιώ μια Leica<sup>60</sup> θα κοιτάξω από κάτω (αφού θα χρειαστεί να ξαπλώσω για να φωτογραφήσω από χαμηλή θέση)». <sup>61</sup> Αυτή η χαμηλή γωνία λήψης, σύμφωνα με τον Shinoda,<sup>62</sup> υποστηρίζει ένα απρόσωπο σύστημα αφήγησης, ακριβώς γιατί η κάμερα δεν μπορεί να ταυτιστεί με το βλέμμα ενός νοήμονος υποκειμένου, είτε αυτός είναι χαρακτήρας, είτε αόρατος παρατηρητής.

Συνδυαστικά με τα παραπάνω, χαρακτηριστική ήταν η επιμονή του σκηνοθέτη να μην κάνει είτε pan είτε zoom out, με σκοπό να κρατήσει ένα κινούμενο χαρακτήρα μέσα στο κάδρο. Μετά το 1929 χρησιμοποιεί σ' όλες τις ταινίες του τοίχους, πόρτες, παραβάν για να περιορίσει τις άκρες του κάδρου του. Ειδικά στα φιλμ με γειτονιές χρησιμοποιεί την τεχνική του καθραρίσματος με κίνηση της κάμερας πολύ λίγο δεξιά ή αριστερά χωρίς πάλι να χρησιμοποιεί pan. Πλάνα διαμέσου μιας πόρτας, από μακρινή απόσταση σε ένα φιδωτό δρόμο ή ανάμεσα σε κρεμασμένα ρούχα είτε αυτά είναι μπουγάδες είτε πανό

---

<sup>57</sup> Χρυσός λόγος ή Χρυσή τομή ή αριθμός Φ ονομάζουν την αναλογία 1,618033 ως την αριθμητικά εκφρασμένη αναλογία συγκεκριμένα τμηθέντων ευθύγραμμων τμημάτων την οποία πρώτος γνωστός μαθηματικός που την περιέγραψε είναι ο Ευκλείδης το 300 π.Χ. Ο εντοπισμός της αναλογίας αυτής στην τέχνη, στο φυσικό κόσμο και στα μαθηματικά την έκανε γνωστή ήδη από τον 12<sup>ο</sup> αιώνα με τους αριθμούς Fibonacci, ενώ διάσημη γίνεται από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα και αργότερα (Livio : 116).

<sup>58</sup> "Témoignages sur l'art de Yasujiro Ozu", *Cinejap*, no.2 (Spring 1979), 18.

<sup>59</sup> Κλασική φωτογραφική μηχανή με δύο φακούς τον ένα επάνω στον άλλο, από τους οποίους χρησιμοποιείται ο πιο ψηλά για σκόπευση στο ύψος των γοφών του φωτογράφου ενώ ο χαμηλότερος μόνο για λήψη.

<sup>60</sup> φωτογραφική μηχανή όπου ο φωτογράφος στοχεύει το θέμα του παρεμβάλλοντας τη μηχανή μεταξύ του ιδίου και του θέματος.

<sup>61</sup> Inagawa et al. eds., *Ozu Yasujiro wo yomu* [Reading Yasujiro Ozu] , 36-7.

<sup>62</sup> "Dialogue on Film: Masahiro Shinoda", The American Film Institute, 13.

(banners). Τοποθετεί την κάμερα ακόμη και σε δωμάτια από διπλανά σπίτια για να μπορέσει να καδράρει σε πολύ στενά και περιορισμένα σημεία.

Για παρόμοιους λόγους υποχρεώνει τον εκάστοτε σκηνογράφο να τροποποιεί το σκηνικό και να κατασκευάζει υπερβολικά ψηλούς ή παράγωνους τοίχους ή ακόμη και ψηλά ταβάνια (ο μοναδικός σκηνοθέτης της Shochiku που ζητούσε να κατασκευάζονται ταβάνια στα σκηνικά).

Μια ακόμη τεχνική που εφαρμόζει ο Οζου αναφέρεται στην απαίτησή του από τους ηθοποιούς να επαναλαμβάνουν πολλές φορές τους ρόλους τους, ώστε να καταφέρουν να αφαιρέσουν το υπερβολικό συναίσθημα «You are not supposed to feel you are supposed to do».<sup>63</sup>

Ο Οζου μοιάζει να απαιτούσε την υποταγή των ηθοποιών σε ένα μεγαλύτερο από αυτούς και προαποφασισμένο αισθητικό σύστημα, ώστε όταν αυτό επιτυγχάνετο, να αποδίδουν αποχρώσεις συναισθήματος τις οποίες ένα λιγότερο αυστηρό συγκείμενο δεν θα μπορούσε να συντηρήσει.

Με τους τρόπους αυτούς συντίθεται ένα στυλ το οποίο αν και αυστηρό, είναι αναγνώσιμο για τις ανάγκες της *syuzhet*. Ταυτόχρονα όμως αναδεικνύεται και ένα προσωπικό μοτίβο του Οζου. Κατ' αρχάς προσεγγίζει και στη συνέχεια χρησιμοποιεί τις κατασκευές και τις λειτουργίες από την κλασική Χολιγουντιανή αφήγηση. Παράλληλα όμως και ενώ αποκλείει αρκετές συνθετικές μεθόδους, επιλέγει όσες αντιστοιχούν σε δικά του ισοδύναμα-κατασκευές.

Ο Οζου χρησιμοποιεί ένα εικονογραφικό σινεμά, με συμμετρία, δική του ισορροπία και ένα είδος διαύγειας στην εικόνα (βάθος πεδίου), κάτι που φαίνεται να διευκολύνει σημαντικά το θεατή. Μέσα σε αυτό το σινεμά αποδέχεται την ισχύ των δυτικών και ιαπωνικών συμβάσεων, αλλά έχει το θάρρος και βεβαίως την οξύνοια να τις συμπληρώνει με δικές του επινοήσεις. Εκ πρώτης όψεως αυτές φαίνονται παράλογες και διαταράσσουν την ισορροπία, αλλά είναι αυτές που δίνουν μια νέα ώθηση στην ανάγνωση του

---

<sup>63</sup> Bordwell, ο.π., 85.

φιλμ από ένα θεατή, που έχει προσεγγίσει την ταινία με μεγαλύτερη γαλήνη και καταλήγει να αποκτά νέους τρόπους προσέγγισης του κινηματογράφου.

Παράδειγμα τέτοιων επινοήσεων ήταν η εκ πρώτης όψεως απόρριψη και αντικατάσταση του Χολιγουντιανού-δυτικού κανόνα των 180 μοιρών με τον δικό του κανόνα των 360 μοιρών. Παράδειγμα ταινίας που εισάγει τον κανόνα των 360° και τον εφαρμόζει καθ' ολοκληρία, αποτελεί η ταινία *Floating Weeds Monogatari* του 1934. Στη σκηνή όπου ο Kihachi και η Otsune μοιράζονται sake στο σπίτι της για πρώτη φορά, το πρώτο πλάνο δείχνει τους δύο να πίνουν sake, τα επόμενα τρία διαδοχικά πλάνα με παρεμβαλλόμενους τίτλους ανάμεσά τους, δείχνουν καθένα πρόσωπο ξεχωριστά να κοιτάζουν δεξιά, ενώ το τέταρτο πλάνο που ακολουθεί, αντιστρέφει την οπτική και δείχνει και τους δύο να κοιτάζουν πίσω αριστερά. Με το τελευταίο πλάνο ως reestablishing shot η κάμερα βρίσκεται στο ακριβώς απέναντι σημείο από το σημείο που βρισκόταν στα προηγούμενα πλάνα. Οι Ιάπωνες ονομάζουν την αντιστροφή αυτή *donden*.

64

Ο N.Burch αναφορικά με τον παραπάνω τρόπο μοντάζ από τον Ozu, υποστηρίζει ότι το «ξάφνιασμα» που στιγμιαία επιφυλάσσεται στο θεατή, δημιουργεί έναν στιγμιαίο αποπροσανατολισμό που όμως αποκαθίσταται αμέσως μετά την επαναφορά από εφαρμόζει ο θεατής. Το χάσμα ή ρωγμή που προκύπτει, τονίζει όντως την ασυνεχή φύση των «λανθασμένων» πλάνων. Εξαφανίζεται όμως από το νέο montage που εφαρμόζει ο Ozu.<sup>65</sup> Σύμφωνα με τον Burch ο θεατής ξεφεύγει από την Χολιγουντιανή παγίδα της αυτόματης συμμετοχής του ως αόρατος παρατηρητής, μέσω της διαδικασίας αποκατάστασης κάθε σκηνής, όπως παραπάνω, ενώ θέτει αυτόν τον αόρατο παρατηρητή ως συνολικό κριτή του κινηματογραφικού χώρου. Δεν παύει όμως ο παραπάνω τρόπος του Ozu, συνεχίζει ο Burch, να δημιουργεί επίπεδα πλάνα και μάλιστα στο σύνολο των ταινιών του.

Ο Bordwell βρίσκεται στον αντίποδα αυτής της ερμηνείας, λόγω της ανεπάρκειας του αόρατου παρατηρητή να εξηγήσει πλήρως και επαρκώς τον

---

<sup>64</sup> Sato, *Currents in the Japanese Cinema*, 189 .

<sup>65</sup> Burch, *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, 159

τρόπο που λειτουργεί το σύστημα της ταινίας. Ο Bordwell διαφωνεί, επίσης, με τον Burch όταν αυτός προσεγγίζει τον τρόπο μοντάζ του Οζου ως παραβίαση του εξ ορισμού «ορθού» τρόπου και της προϋποτιθέμενης ως απαραίτητης συνέχειας της αφήγησης.<sup>66</sup>

Σύμφωνα με τον Bordwell, ο Οζου χρησιμοποιεί τον κανόνα των 360° σε συνδυασμό με πολλές άλλες ιδιομορφίες και εργαλεία που αναπτύσσει ο ίδιος (μοτίβο λήψεων, γωνίες, σκηνοθεσία κινήσεων, φιγούρων, αντικειμένων) στα πλαίσια διαμόρφωσης ενός εντελώς δικού του συστήματος. Τοποθετεί ηθελημένα την κάμερα στην περιφέρεια ενός κύκλου και σε θέσεις που βρίσκονται κάθε επόμενη φορά σε πολλαπλάσια 45° από την αρχική λήψη. Στο κέντρο του κύκλου βρίσκεται ένας ή περισσότεροι ηθοποιοί, ενώ στο σύστημα αυτό μπορεί να περιληφθούν παραλλαγές με περισσότερους κύκλους.<sup>67</sup>

### **3. Αναπαραστάσεις της έμφυλης ταυτότητας μέσα από τον κινηματογράφο του Οζου**

Η έννοια της *αναπαράστασης* καταδεικνύει την κατασκευασμένη-δομημένη φύση της εικόνας,<sup>68</sup> την οποία οι Χολιγουντιανοί μηχανισμοί πασχίζουν να καλύψουν. Ο Χολιγουντιανός ρεαλισμός ως κυρίαρχο στυλ (μια μίμηση αναπαράσταση του κοινωνικού κόσμου στον οποίο ζούμε) κρύβει το γεγονός ότι το φιλμ κατασκευάζεται, δομείται και αναπαράγει την ψευδαίσθηση ότι οι θεατές παρακολουθούν το φυσιολογικό- φυσικό. Η μη πλήρης συναίσθηση ότι ο θεατής εμπλέκεται, αφήνει τους μηχανισμούς του φετιχισμού και του voyeurism να λειτουργούν ανενόχλητοι (Kaplan 1983: 12).

Σύμφωνα με την κινηματογραφική ανάλυση λαμβάνεται υπόψη και η κατασκευή της ταινίας, στοιχεία όπως η απόσταση από την κάμερα, το μοντάζ,

---

<sup>66</sup> Bordwell, ο.π., 92

<sup>67</sup> Στο ίδιο, 93-4.

<sup>68</sup> Η *εικόνα*, σύμφωνα με την κοινωνιολογική προσέγγιση, συζητείται με όρους ρόλων τους οποίους παίζουν οι χαρακτήρες σύζυγος, gay, πόρνη, κακοποιός (αντιήρωας) και γίνεται σύγκριση με τους αντίστοιχους ρόλους στην κοινωνία. Αγνοείται η μεσολάβηση του φιλμ ως μορφή τέχνης.

ο τόπος, η λειτουργία του χαρακτήρα στην αφήγηση, η οπτική γωνία/ γωνία λήψης (point of view) κ.λπ.

Οι δυο ταινίες που έχουν επιλεγεί αποτελούν τις μοναδικές του Ozu που έχουν την ίδια ακριβώς πλοκή, εάν εξαιρέσει κανείς την προσθήκη στη δεύτερη ταινία μερικών κωμικών σκηνών.

### 3.α. Ukigusa Monogatari / Story of floating weeds (1934)

2438 μέτρα, 86 λεπτά, 23 Νοεμβρίου 1934.

Shochiku Kamata studio

Ιδέα: “James Maki” ή Yasujiro Ozu, σενάριο: Tadao Ikeda, μοντάζ και φωτογραφία: Hideo Mohara, Καλλιτεχνική διεύθυνση: Toshio Hamada, Βοηθοί φωτογραφίας: Yuharu Atsuta, Masao Irie, Φωτισμοί: Toshimichi Nakajima

Ηθοποιοί: Takeshi Sakamoto (Kihachi), Choko Iida (Otsune), Hideo Mitsui (Shinkichi), Rieko Yagumo (Otaka), Yoshiko Tsubouchi (Otoki), Tokkan Kozo (Tomibo), Reiko Tani (πατέρας του Tomibo)

### ΣΥΝΟΨΗ

Ο θίασος του Kihachi Ichikawa έρχεται στην πόλη. Η ερωμένη του και πρωταγωνίστρια ηθοποιός Otaka, ανακαλύπτει ότι ο Kihachi έχει γιο, τον Shinkichi, με την Otsune η οποία διαθέτει ένα μικρό εστιατόριο στην ίδια πόλη. Ο Shinkichi πιστεύει ότι ο πατέρας του είναι νεκρός, και ότι ο Kihachi είναι θεός του. Η Otaka δωροδοκεί την νεαρή ηθοποιό Otoki να δελεάσει φλερτάροντας τον Shinkichi. Η προσπάθεια επιτυγχάνει αλλά ταυτόχρονα οι δύο νέοι ερωτεύονται. Ο Kihachi έξαλλος μαλώνει την Otoki και χτυπά την Otaka. Εν τω μεταξύ ημέρες βροχής και χλιαρής προσέλευσης κόσμου οδηγούν το θίασο σε χρεοκοπία. Ο Kihachi, αφού πουλά όλο τον εξοπλισμό, πληρώνει τους ηθοποιούς και επιστρέφει στο εστιατόριο της Otsune. Ο Shinkichi επιστρέφει μαζί με την Otoki, και σε μια έντονη αντιπαράθεση μαζί του δηλώνει ότι δε χρειάζεται πατέρα. Ο Kihachi φεύγει ζητώντας από την Otsune να προσέχει την Otoki. Φθάνει στο

σταθμό του τραίνου και συναντά την Otaka. Επανασυνδέονται και φεύγουν μαζί για μια νέα αρχή.

### Σχολιασμός

Σύμφωνα με τον T. Sato η ταινία βασίζεται στη *The Barker* του George Fitzmaurice (1928). Ο Ozu προσθέτει ένα ρόλο μητέρας δίνοντας τη δυνατότητα για μια μελοδραματική (shimpa<sup>69</sup>) αποκάλυψη της ταυτότητας του Kihachi.

Ο τίτλος *Story of Floating Weeds / Ukigusa Monogatari* μεταφράζεται κυριολεκτικά ως επιπλέοντα αγριόχορτα. Αυτά τα επιπλέοντα σε γλυκά νερά χόρτα συναντώνται σε μεγάλους αριθμούς, και σε κάποιες γλώσσες μεταφράζονται ως «νεροφακή». Αναφέρονται συχνά στην ιαπωνική ποίηση, ως έμβλημα του άσκοπου και της έλλειψης εμφανούς νοήματος της ζωής, της οποίας ο προορισμός ανάγεται στην τύχη και στις εκάστοτε ιδιοτροπίες της.

Στην ταινία φαίνεται να αναδεικνύεται ο πατέρας και η μοναξιά του, κάτι που χαρακτηρίζει γενικότερα το μεταπολεμικό έργο του Ozu.

Όταν συναντιούνται για πρώτη φορά η Otsune ρωτάει τον Kihachi εάν αισθάνεται μόνος, ενώ πάλι τον παροτρύνει να ζήσουν μαζί σαν οικογένεια επειδή «δεν είναι καλό να ζει κανείς μόνος του συνέχεια»

Οι παραλληλισμοί που μπορεί να διαπιστώσει κάποιος θεατής, βοηθούν από τη μια μεριά στην καθυστέρηση της λύσης, ενώ από την άλλη μεριά αναδεικνύουν και επιβάλουν θεματικές συγκρίσεις. Για παράδειγμα οι τρεις γυναίκες με παρόμοια ονόματα Otsune, Otaka και Otoki, ή ακόμη ο

---

<sup>69</sup> Shimpa ή shinpa αποτελεί ένα είδος θεατρικών και κινηματογραφικών έργων στην Ιαπωνία τα οποία παρουσίαζαν μελοδραματικές ιστορίες και είχαν ιδιαίτερη απήχηση στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Κυριολεκτικά μεταφράζεται ως «νέα σχολή» σε αντίθεση με την «παλαιά σχολή», kyūha. ή Kabuki, λόγω των πιο σύγχρονων και ρεαλιστικών θεμάτων που παρουσίαζε. Παρόλα αυτά το shimpa κατέληξε σε μια μορφή πιο κοντά στο Kabuki, παρά στο μεταγενέστερο shingeki. Βασικοί λόγοι γι αυτό αποτέλεσαν αφενός η διατήρηση της αρχικής του σύμβασης να χρησιμοποιεί onnagata και μουσική off stage, και αφετέρου η σφοδρή κριτική που δέχτηκε από το κίνημα Pure Film του 1910 αναφορικά με τις μελοδραματικές ιστορίες γυναικών που υπέφεραν από τους περιορισμούς της κοινωνικοοικονομικής τάξης και την κοινωνική προκατάληψη (Poulton M. Cody στο Gabrielle H.Cody and Evert Sprinchom, *Columbia Encyclopedia of Modern Drama*, Columbia University Press, 2007, 1241-1242)

παραλληλισμός της εξαπάτησης του Kihachi από το γιό του με την εξαπάτηση του μικρού Tomiibo από τον πατέρα του με σκοπό να κλέψει το περιεχόμενο του κουμπαρά του. Μπορεί κάποιος να παρατηρήσει την κυκλική κατασκευή της syuzhet σε σημεία όπως όταν όλος ο θίασος φθάνει με τραίνο, ενώ στο τέλος ο Kihachi και η Otaka φεύγουν ξανά με τραίνο.

Οι γυναίκες στην ταινία παρουσιάζονται σε διάφορες εκδοχές. Από την ηθοποιό ερωμένη Otaka και τη νεαρή ηθοποιό Otoki έως τη μητέρα-επιχειρηματία Otsune. Το πρότυπο της Ryosai kendo (καλής συζύγου και σοφής μητέρας) ακολουθείται πιστά στο ρόλο της Otsune. Ακόμη και όταν συμβουλεύει τον Kihachi να προσέξει και να προφυλαχθεί από την Otaka, δηλώνει ότι είναι πολύ μεγάλη σε ηλικία για να ζηλέψει, κάτι το οποίο υποστηρίζει ότι θα την προσέβαλε.

Από την άλλη μεριά όμως οι Otaka και Otoki παρουσιάζουν μια διαφορετική εκδοχή γυναικών. Καπνίζουν με κάθε ευκαιρία, βγαίνουν χωρίς συνοδό και μπορούν να παραγγείλουν ποτό επίσης μόνες τους. Όταν ο πατριάρχης Kihachi προσπαθεί στο μικρό εστιατόριο να εμποδίσει την Otaka να μιλήσει με την Otsune, η Otaka αντιδρά και του χτυπά τα χέρια ξανά και ξανά.

Ο Ozu αποφεύγει να δείξει σωματική επαφή. Ειδικότερα αποφεύγει τη βία, όταν δεν εμφανίζει το χαστούκι από τον Kihachi στην Otaka, όπως αποφεύγει και οποιαδήποτε σεξουαλική αναφορά όταν στο νεαρό ζευγάρι Shinkichi και Otoki δεν δείχνει καν να πλησιάζει ο ένας τον άλλον.

Το κωμικό στοιχείο έχει παρουσία στην ταινία αν και μικρότερης έκτασης από την ταινία του 1959. Παραδείγματα η πρόβα των ηθοποιών-άλογο και ο μικρός Tomiibo που με το κοστούμι σκύλου φεύγει κλαίγοντας και περπατώντας όρθιος επί σκηνής.

Η ανυπαρξία ήχου στην ταινία μοιάζει να υποκαθίσταται από τη χρήση πλάνων με εικόνες έντονης ηχητικής παρουσίας. Παραδείγματα όπως τα δύο ξύλα τα οποία χτυπούν μεταξύ τους σε διάφορα σημεία της ταινίας για να

δηλώσουν την έναρξη της παράστασης, ή τα πλάνα με το ενθουσιώδες χειροκρότημα του κοινού στην πρώτη παράσταση του θιάσου.

Παρά την έλλειψη ήχου, η αίσθηση του περιβάλλοντος χώρου συμπληρώνεται και εμπλουτίζεται από εικόνες απτικής αίσθησης όπως το πλάνο με την νεαρή Otoki να περιμένει κάτω από δέντρο με μικρά χάρτινα σημαιάκια να κυματίζουν στον άνεμο.

Ο Ozu χρησιμοποιεί εικονογραφία των ιαπωνικών θρησκευτικών παραδόσεων. Αν και η επαρχιακή ατμόσφαιρα δικαιολογεί την ύπαρξή τους, ο σκηνοθέτης τα ενσωματώνει σε χαρακτηριστικά cut. Της σκηνής του θιάσου που ξεπακετάρει, προηγείται το κοντινό πλάνο ενός kamidana.<sup>70</sup> Αργότερα ο Ozu μας μεταφέρει από ένα δεύτερο kamidana σ' ένα τρίτο απλωμένο σε χαρτί, με σχοινί και αλάτι. Στην αρχή της εμφάνισής τους φαίνεται να προδιαθέτουν για την καλή τύχη για την οποία είναι γνωστά. Στη συνέχεια όμως, και ειδικά όταν μετά την εμφάνιση του τρίτου kamidana ξεκινά η ανεπιθύμητη βροχή, μπορεί κάποιος σχετικά εύκολα να προσάψει μια ειρωνική διάθεση εκ μέρους του σκηνοθέτη.

Το αντίστοιχο σύμβολο στη Βουδιστική λατρεία, όπως το kamidana στη λατρεία Shinto, που συνηθίζεται να εκλαμβάνεται ως δείγμα καλής τύχης αποτελεί η κούκλα Daruma.<sup>71</sup> Μια παραδοσιακή εικόνα καλής τύχης, ολοκλήρωσης έργων

---

<sup>70</sup> Kamidana: κυριολεκτικά μεταφράζεται σε «ράφι πνευμάτων / θεών» και αποτελούν μια μικρογραφία ενός βωμού προς τιμή ενός θεού/πνεύματος της θρησκείας Shinto. Συνήθως τοποθετούνται ψηλά σε ένα τοίχο ιαπωνικού σπιτιού, και περιέχουν έναshintai, ένα λατρευτικό αντικείμενο στο οποίο περιέχεται το πνεύμα/θεός. Αυτό το αντικείμενο μπορεί να είναι μικρός κυκλικός καθρέφτης, συγκεκριμένες πέτρες (magatana), κοσμήματα είτε κάποιο άλλο αντικείμενο με σημαντική συμβολική αξία. Το πνεύμα/ θεός μπορεί να είναι κάποια θεότητα από τον τοπικό ναό είτε η θεότητα προστάτης του επαγγέλματος του ιδιοκτήτη του σπιτιού. Η λατρεία στο βωμό περιλαμβάνει προσευχές, λουλούδια ή προσφορά φαγητού όπως ρύζι φρούτα και νερό.

<sup>71</sup> Η κούκλα Daruma, επίσης γνωστή και ως κούκλα Dharma, είναι μια συνήθως κόκκινη και χρυσή, στρογγυλή, κούφια, ιαπωνική κούκλα χωρίς άκρα η οποία προσομοιάζει στον Bodhidharma, τον ιδρυτή της σέκτας Zen του Βουδισμού (500-600 μ.Χ.). Η ομοιότητα κυρίως στα πόδια έγκειται σύμφωνα με τον μύθο στο ότι ο μοναχός Bodhidharma μετά από εννέα χρόνια διαλογισμού έχασε τα πόδια του από ατροφία. Η κούκλα θεωρείται ότι φέρνει χαρά και ευημερία ενώ ξορκίζει τα ατυχήματα και την κακοτυχία. Η σημερινή της μορφή, στην οποία το κάτω μέρος είναι πιο βαρύ και επανέρχεται στην αρχική της θέση παρά στην όποια διατάραξη της ισορροπίας



και επιτυχίας. Όμως και σ αυτή την περίπτωση ο Ozu φαίνεται να τη χρησιμοποιεί με ειρωνική διάθεση.

Μετά την αναχώρηση του Shinkichi που επισκέπτεται μυστικά την Otoki, η Otsune ρίχνει μια ματιά στην κούκλα Daruma. Επίσης, στη σκηνή όπου η Otsune παρηγορεί τον Kihachi για τη διάλυση του θιάσου, καδράρεται ξανά η «τυχερή» κούκλα. Τέλος, όταν ο Kihachi έχει φύγει και η οικογένεια κλαίει, η αφήγηση εμφανίζει ξανά την κούκλα και αμέσως μετά το δωμάτιο του Shinkichi όπου πατέρας και γιος έπαιζαν shogi.<sup>72</sup>

Μετά τη σύγκρουση μεταξύ Kihachi και Otaka, η αφήγηση παραμένει στο μικρό εστιατόριο, ενώ αμέσως μετά η Otaka κρατά το μάγουλό της. Ο σκηνοθέτης δεν εμφανίζει στην ταινία αυτή το χαστούκι του Kihachi στην Otaka, αντίθετα με την ταινία του 1959, όπου το χαστούκι από τον Komajuro εμφανίζεται κανονικά.

### 3.β. Ukigusa / Floating Weeds (1959)

3259 μέτρα 119 λεπτά 17 Νοεμβρίου 1959

Diaei

Σενάριο : Kogo Noda, Yasujiro Ozu, φωτογραφία : Kazuo Miyagawa, καλλιτεχνική διεύθυνση : Tomoo Shimogawara, Μουσική : Kojun Saito, Φωτισμοί : Sachio Ito, Agfacolor

Ηθοποιοί: Ganjiro Nakamura (Komajuro Arashi), Machiko Kyo (Sumiko), Ayako Wakao (Kayo), Hiroshi Kawaguchi (Kiyoshi Homma), Haruko Sugimura (Oyoshi),

---

της, εικάζεται ότι ξεκίνησε τον 17<sup>ο</sup> αιώνα στην περιοχή Takasaki κοντά στο Tokyo, ιδιαίτερα δημοφιλής μεταξύ των καλλιεργητών μεταξίου, αφού η τύχη ήταν από τους κυριότερους παράγοντες επιτυχίας της καλλιέργειας αυτής. Ακόμη και στη σημερινή εποχή και προκειμένου να ευοδωθεί μια ευχή ή να ολοκληρωθεί ένα έργο αποκτά κανείς μια κούκλα Daruma, και ζωγραφίζει το ένα μάτι της αφού όταν αγοράζεται δεν έχει ζωγραφισμένα μάτια.. Όταν ολοκληρώνεται το έργο ή η ευχή, ζωγραφίζει και το άλλο μάτι και την επιστρέφει στο ναό όπου κάθε χρόνο καίγονται όλες μαζί.

<sup>72</sup> Shogi: είδος Ιαπωνικού παιχνιδιού στην ίδια οικογένεια με το σκάκι. Στην παρούσα μορφή του παίζεται από τον 16<sup>ο</sup> αιώνα, ενώ χωρίς τη δυνατότητα να επανεντάσσει στο παιχνίδι ο κάθε παίκτης τα κερδισμένα πιόνια του αντιπάλου προς όφελός του, αναφέρεται από το 1210.

Hitomi Nozoe (Aiko), Chishu Ryu (ιδιοκτήτης θεάτρου), Koji (Hideo), Mitsui (Kitchinosuke), Haruo Tanaka (Yatazo), Yosuke Irie (Sugiyama), Hikaru Hoshi (Kimura), Mantano Ushio (Sentano), Kumeko Urabe (Shige)

## ΣΥΝΟΨΗ

Ο θίασος Kabuki του Komajuro φτάνει με πλοίο σε μια μικρή πόλη. Η ερωμένη του Komajuro, Sumiko μαθαίνει ότι η σύζυγός του Oyoshi και ο γιός τους Kiyoshi μένουν στην πόλη αυτή. Ο Komajuro προειδοποιεί την Sumiko να μην ανακατευτεί, αλλά αυτή δωροδοκεί την Kayo, μια νεαρή ηθοποιό του θιάσου, να σαηνεύσει τον Kiyoshi. Όταν ο Komajuro το ανακαλύπτει, μαλώνει και χτυπά την Sumiko και την Kayo. Εντωμεταξύ ο θίασος καταρρέει. Ο Kiyoshi φεύγει με την Kayo αλλά επιστρέφει την άλλη μέρα. Αντιπαράκειται με τον Komajuro, και μετά την αποκάλυψη από τη μητέρα του ότι αυτός με τον οποίο μαλώνει είναι ο πατέρας του, τού ζητά να φύγει και να τους αφήσει ήσυχους. Ο Komajuro όντως φεύγει και αφήνει πίσω του την Kayo. Στο σταθμό του τραίνου συναντά τη Sumiko και αφού επανασυνδέονται φεύγουν για μια νέα αρχή.

## Σχολιασμός

Η ταινία αυτή αναφέρεται πάλι στην οικογένεια, αλλά αυτή τη φορά χωρίς την προστασία ενός σπιτιού. Μια μικρή παραλλαγή επάνω στο ίδιο θέμα χρησιμοποιείται στο σύνολο του έργου του Ozu.

Μπορεί κανείς εύκολα να παρατηρήσει την ιδιαίτερη προσοχή του σκηνοθέτη στη χρήση του χρώματος. Το χρώμα φαίνεται να είναι παρόν ως αυτόνομη διάσταση υποδεικνύοντας ότι μια έγχρωμη ταινία δεν είναι μια ασπρόμαυρη ταινία που απλά έχει προστεθεί χρώμα. Οι πράσινες αποχρώσεις στους τοίχους, η παρουσία των κόκκινων αντικειμένων, η ομογενοποίηση των τόνων στα χρώματα που επιλέγονται δίνουν το στίγμα ότι ένας σκηνοθέτης οφείλει να έχει άποψη και για το χρώμα. Σημαντική συνεισφορά βέβαια σ αυτό παίζει ο cameraman του Mizoguchi, Kazuo Miyagawa, άριστος γνώστης του έγχρωμου φιλμ και των δυνατοτήτων του.

Τα πλάνα στην ταινία αυτή είναι πολύ σύντομα, ενώ τα κάδρα τείνουν να εξαφανίσουν τη διάσταση του βάθους. Η διάταξη των όγκων στα πλάνα γεννάει παιχνίδια όπου ο δρόμος ή το απέναντι μαγαζί γίνονται ένα με το χώρο όπου εκτυλίσσεται η δράση. Αυτή η πρακτική βοηθά όταν έχει κανείς να χειριστεί πολύ στενούς χώρους όπως είναι οι δρόμοι και τα δωμάτια στην μικρή πόλη που διαδραματίζεται η ταινία.<sup>73</sup>

Οι εναλλαγές των πλάνων με το μοντάζ φαίνεται να υπακούουν σε έναν εσωτερικό ρυθμό και όχι αναγκαστικά σε μια αφηγηματική αναγκαιότητα. Ένα από τα πολλά παραδείγματα αποτελεί η εισαγωγή της ταινίας (φάρος, μπουτίλια sake, κολώνα, πλοίο).

Ο ρόλος της μουσικής θα μπορούσε να χαρακτηριστεί κορυφαίος, με μεγάλη έμφαση στη χρήση ήχων που συνοδεύουν και υπογραμμίζουν την ταινία στο μεγαλύτερό της μέρος. Η μουσική χρησιμοποιείται συχνά ως εξωδιηγητική με ήχους βιμπράφωνου στα πλαίσια jazz εκδοχής της και δίνει κάποιες φορές τόνο αναντίστοιχο από τον αναμενόμενο σε σχέση με το ύφος της σκηνής την οποία καλύπτει. Κάποιοι ήχοι που παρατηρούνται στο βάθος αρκετών σκηνών, θυμίζουν επαναλαμβανόμενους ήχους εργαλείων τεχνιτών όπως στις σκηνές στο καρνάγιο ή στο ξενοδοχείο.

Ο δυτικός θεατής που αναρωτιέται, εγείρει ερωτηματικά για τις συμπεριφορές που δεν αναγνωρίζει και δεν κατανοεί. Τα συναισθήματα και τα

---

<sup>73</sup> Εδώ θα μπορούσε κάποιος να αναφερθεί στο παρελθόν του Οζου ο οποίος μεγάλωσε στην παλιά περιοχή shitamachi του Tokyo όπου ζούσαν κυρίως ιδιοκτήτες μικρών καταστημάτων, υπάλληλοι καταστημάτων, υπηρέτες, τεχνίτες. Κατοικούσαν σε nagaya μικρά οικήματα επιφάνειας 3Χ4 μέτρων δύο δωματίων, και το ένα ακριβώς δίπλα στο άλλο. Προβλήματα όπως συνθήκες υγιεινής, μυρωδιές, σκοτεινιά, λάσπη, έντομα, ασθένειες και συχνά φωτιά αποτελούσαν μόνιμα χαρακτηριστικά της περιοχής. Παράλληλα όμως αναπτυγμένα ήσαν η αλληλεγγύη και η αίσθηση του κοινού σε ένα είδος γειτονιάς, η συμπάθεια, η γενναιοδωρία, και ο σεβασμός των άλλων. Οι πολύ μικροί δρόμοι χρησιμοποιούνται όχι ως σημεία μετάβασης από το ένα σημείο στο άλλο αλλά ως επέκταση των χώρων διαβίωσης. Εκεί ο δημόσιος και ιδιωτικός χώρος αναμιγνύεται και οι κάτοικοι (chonin), μοιράζονται το χρόνο εργασίας και διασκέδασης. Μπορούν να κουβεντιάσουν και να αφήσουν το σπίτι ή το κατάστημά τους αφύλαχτο, ή να μαζευτούν σε ένα yose όπου θα ακούσουν ή θα συμμετέχουν σε κωμικές προφορικές παραστάσεις σάτιρας και πειραγμάτων (rakugo και manzai). Pons, (*Edo kara Tokyo he: Chonin bunka to shomin bunka*) [From Edo To Tokyo: The Culture of Chonin and Shomin], 118-9, 124.

πάθη, τα οποία ούτως η άλλως δεν μπορούν να είναι μονοσήμαντα ή ξεκάθαρα, κρύβονται πίσω από μια αυτοσυγκράτηση. Διάλογοι οικείων προσώπων φαίνεται να δίνουν την αίσθηση μιας πρώτης γνωριμίας. Κανείς δεν αγγίζει κανέναν και όταν αυτό σπανίως γίνεται, αποκτά μια τρομακτική βαρύτητα.

Ο Komajuro δεν καμαρώνει που είναι λαϊκός ηθοποιός. Προσπαθεί να αποτρέψει το γιό του Kiyoshi να τον δει στην παράσταση που δίνει. Ο γιος του, όμως, επιμένει και τον ρωτά γιατί συνεχίζει να δίνει αυτού του είδους τις παραστάσεις αφού κάτι τέτοιο δεν τον εκφράζει. Ο πατέρας στο τέλος αποχωρεί, υποσχόμενος να γυρίσει αφού προηγουμένως γίνει καλύτερος ηθοποιός ώστε να τον καμαρώσει ο γιος του. Χαρακτηριστικό είναι ότι ακόμα και στη δεκαετία του 1950 ένας πλανόδιος ηθοποιός είναι εξ ορισμού κακός και αποτυχημένος, ενώ μια πλανόδια ηθοποιός πιθανότατα πόρνη. Σε κάθε περίπτωση και οι δύο εμφανίζονται ως κοινωνικά απόβλητοι.

Στη σκηνή της μεγάλης σύγκρουσης πατέρα και γιου, ο θεατής φαίνεται να μένει με την εντύπωση ότι αυτή καθαυτή η σύγκρουση προλειαίνεται από το ξεκίνημα της ταινίας μέσα από το ξετύλιγμα των συνηθισμένων καθημερινών γεγονότων. Όσα συμβαίνουν άλλωστε οφείλονται στα συνηθισμένα οικογενειακά ψέματα που μπορεί να κρύβουν για καιρό την αλήθεια, αλλά δεν μπορούν να εμποδίσουν την εξέλιξη των συναισθημάτων και τον αναβρασμό των παθών. Η μητέρα μια ολόκληρη ζωή θύμα αλλά και ηρωίδα, φαίνεται να μην έπαψε να ελπίζει ότι κάποια στιγμή θα γίνουν οικογένεια. Ο γιος θύμα και ήρωας και αυτός, δεν μπορεί να δεχτεί την ξαφνική αλλαγή των ρόλων και την όψιμη πατρική εξουσία και φροντίδα, στον αντίποδα με την υπαρκτή παρουσία και φροντίδα του ίδιου προσώπου ως θείου. Ο πατέρας αποδέχεται την αλλαγή σελίδας, αλλά δεν μπορεί να αλλάξει βυθισμένος μέσα στο ψέμα του. Προς στιγμή φαίνονται ότι όλα μπορούν να αλλάξουν αλλά η συνήθεια και το ψέμα νικούν. Ο πατέρας προτιμά την ευκολία της φυγής την οποία γνωρίζει τόσο καλά, ενώ η μητέρα συγκρατεί το γιο για να μην αλλάξει τίποτα από πόσα είχε μάθει να υπομένει τόσα χρόνια, με αποτέλεσμα την συγκλονιστική σκηνή των

δακρύων όπου ο Kiyoshi και η Kayo κλαίνε με στραμμένο αντίθετα το πρόσωπό τους ενώ η μάνα κοιτάζει το κενό.

Ο περιπλανώμενος θιάσος Kabuki ως έννοια αποτελεί πιθανότατα αναχρονισμό στα μάτια του κοινού στα τέλη της δεκαετίας του 1950.<sup>74</sup> Εάν μάλιστα κάποιος παρασυρθεί από την απουσία αυτοκινήτων και τηλεόρασης, τη μουσική του '30 που ακούγεται από δίσκους στα διαλείμματα των παραστάσεων του θιάσου, την επιμονή του νεαρού Kiyoshi να μορφωθεί με σκοπό να επιτύχει, δεν φαίνεται να υπάρχει κάποιος λόγος να μην δεχθεί ότι η ταινία διαδραματίζεται στη δεκαετία του 1930. Οι υπόνοιες όμως των νέων σεξουαλικών ηθών στη συνάντηση των δύο νέων, η εμφάνιση των οποιίων έχει ξεκινήσει ως μόδα στον ιαπωνικό κινηματογράφο μετά το 1955, επαναφέρει τον θεατή ή διαφορετικά του θυμίζει ότι κάτι άλλο συμβαίνει.

Φαίνεται να επικρατεί μια αίσθηση απώλειας της πατρικής-πατριαρχικής εξουσίας όπου ο Komajuro εξακολουθεί να έχει το προνόμιο των αποφάσεων, μόνο που αυτό αναλώνεται σε ασήμαντα πράγματα. Δείχνει να έχει υποκατασταθεί από την ερωμένη του τόσο στη λειτουργία του θιάσου όσο και στις συνεννοήσεις που χρειάζεται να γίνουν για την επανεκκίνηση της επαγγελματικής του ζωής, στις τελευταίες σκηνές στο σταθμό του τραίνου. Ακόμη, φαίνεται να υποκαθίσταται από τη σύζυγό του όταν αυτή μιλά παρά την απαγόρευσή του και ο ίδιος βρίσκεται εντελώς αδύναμος στο έδαφος σπρωγμένος από το γιό του.

Σημαντική θέση φαίνεται να κατέχουν η αντιπαράθεση αλλά και η σύγκρουση νέας και παλιάς γενιάς, ενώ παραπέμπουν στην αίσθηση ενός κόσμου που χάνεται σιγά-σιγά. Ανάμικτα και εδώ τα συναισθήματα : ελπίδα για βελτίωση της κατάστασης, ταυτόχρονα όμως και μια απειλή για το άγνωστο. Ένα άγνωστο που αναμένεται και δεν φαίνεται να σέβεται το παλιό, το οποίο έως τώρα έδινε τουλάχιστον έναν προσανατολισμό.

---

<sup>74</sup> Bordwell, *Ozu and the Poetics of cinema*, σ.π. 355.

Όμως η καθημερινότητα και η βίωσή της, μαζί με την αποδοχή ενός κυκλικού μοτίβου ζωής και όχι γραμμικού, δίνουν μια ανακούφιση προς το τέλος και ίσως τελικά μια αισιοδοξία.

### 3.γ. Σύγκριση ταινιών

Ο Pierre Macherey αναφέρει ότι «ο καλλιτέχνης δεν ξεκινά ποτέ από λευκό χαρτί». Για παράδειγμα ο συγγραφέας ως δημιουργός του συγκειμένου δεν παράγει τα υλικά με τα οποία εργάζεται. Αυτά δεν είναι διαφανή συστατικά τα οποία διαθέτουν τη χάρη να εξαφανίζονται μέσα στην ολότητα στην οποία συνεισφέρουν, δίνοντάς της νόημα και αποδεχόμενα τη φόρμα της. Οι αιτίες που προσδιορίζουν την ύπαρξη του έργου δεν είναι απλά μέσα χρήσιμα στην επεξήγηση κάθε νοήματος... Έχουν ένα είδος καθορισμένου ειδικού βάρους, μια συγκεκριμένη δύναμη, κάτι που σημαίνει ότι ακόμη και όταν χρησιμοποιούνται και αναμειγνύονται σε μια ολότητα διατηρούν μια κάποια αυτονομία, και σε κάποιες περιπτώσεις ξαναρχίζουν την ξεχωριστή ύπαρξή τους (Macherey 1978: 41-2).

Τα παραπάνω, βεβαίως, δεν διεκδικούν πρωτοτυπία, αφού οι Ρώσοι φορμαλιστές συνεχώς υπογράμμιζαν ότι αν και το υλικό του έργου τέχνης διαμορφώνεται από τη συνολική στιλιστική κατασκευή (formal construction), υπάρχει μια διαλεκτική σχέση μεταξύ των δύο δυνάμεων. Το υλικό δεν είναι ποτέ ακατέργαστο. Η κεντρική ιδέα και η υπόθεση, τα θέματα, τα επιμέρους στοιχεία της καθημερινότητας, όλα έχουν την κοινωνική τους βαρύτητα, και μπορούν να αντισταθούν, περισσότερο ή λιγότερο στη διαδικασία της αφομοίωσης από τη φόρμα. Η κυρίαρχη ή θεμελιώδης αρχή της δόμησης, συσχετίζεται έντονα με άλλους παράγοντες. Στο σημείο αυτό εισέρχεται η *ιδεολογία* στο έργο τέχνης : το υλικό στην συνάντησή του με τις δομικές αρχές και τη μέθοδο, μπορεί να υποβαθμίσει και να καταστείλει κάποιες τακτικές δόμησης.

Παρουσιάζει ενδεχομένως ενδιαφέρον ότι το φαινομενικά αδιάφορο θέμα της ταινίας, προκαλεί τον Ozu να το γυρίσει ξανά μετά από 25 χρόνια. Ίσως μια απάντηση να βρίσκεται στο ότι και ο κινηματογράφος, όπως κι άλλες τέχνες,

στηρίζουν την ύπαρξή τους στο «πως». Δηλαδή, στο γεγονός ότι η τέχνη δικαιώνει την ύπαρξή της από τη στιγμή που ένα γεγονός αποκτά σημασία μόλις επενδυθεί και μεταμορφωθεί με τη βοήθεια ενός καλλιτεχνικού και εν προκειμένω ενός κινηματογραφικού γεγονότος. Αυτός είναι ένας από τους λόγους που πολλοί ζωγράφοι επαναλαμβάνουν στη διάρκεια της ζωής τους τον ίδιο πίνακα. Το ζήτημα μάλιστα δεν είναι εάν ο καλλιτέχνης βελτίωσε την πρότασή του με τη νέα της «έκδοση», αλλά το ίδιο το γεγονός της αλλαγής.

Το ίδιο το θέμα που χρησιμοποιεί ο Οζυ θα μπορούσε ίσως να αποτελέσει περιεχόμενο φτηνών φωτορομάντζων. Ο τρόπος όμως που το προσεγγίζει και το χειρίζεται ο σκηνοθέτης, φαίνεται να το μετατρέπει.

Ίσως θα μπορούσε κάποιος να προσεγγίσει τις ταινίες του σκηνοθέτη ως μια σειρά από κομμάτια μουσικής δωματίου. Ένα σύνολο κουαρτέτων με ίδιο γενικό ύφος και μικρές αλλά σημαντικές παραλλαγές. Μικρές παραλλαγές οι οποίες όμως αναδεικνύονται σε μείζονες μέσα από τη σχετική θεματική ομοιομορφία, ενώ παράλληλα η μια ταινία συμπληρώνει την άλλη. Θα μπορούσε επίσης κάποιος να υποστηρίξει ότι την οικογένεια του Οζυ εκτός από τη μητέρα του αποτελούσαν και όλοι αυτοί οι χαρακτήρες, τους οποίους μετακινούσε σε ένα ατελείωτο παζλ, όπου οι γονείς, παππούδες, παιδιά, νύφες, γαμπροί εναλλάσσονταν συνεχώς αλλά συγχρόνως παρέμεναν οι ίδιοι.

Το 1934, την ιστορία αφηγείται ένας Οζυ 31 ετών, ενώ το 1959 η ηλικία του είναι παρόμοια με αυτή του πρωταγωνιστή. Κάποιος θα μπορούσε να αποδώσει στη διαφορά αυτή τους χαρακτήρες της ταινίας του 1959 που μοιάζουν να είναι λιγότερο απελπισμένοι με μεγαλύτερη αποδοχή των συγκυριών γύρω τους. Αυτή ακριβώς η έλλειψη θλίψης σε σχέση με την ταινία του 1934, ίσως έδωσε τη δυνατότητα στους ηθοποιούς να τονίσουν λίγο περισσότερο τα σημεία δραματικής έντασης.

Και στις δύο ταινίες συναντάμε ως κεντρική αφηγητική δομή, την σχέση πατέρα γιου. Παράλληλα εμφανίζονται πολλές ιστορίες αποχωρισμού : μεταξύ πατέρα και γιου, μεταξύ συζύγων για άλλη μια φορά, των μελών του θιάσου μεταξύ τους, της νεαρής ηθοποιού και του μέντορά της και πατριάρχη. Τα

επαναλαμβανόμενα μοτίβα και η κυκλικότητα φαίνεται να χαρακτηρίζει και τις δυο ταινίες. Τα γεγονότα της πραγματικής καθημερινής ζωής μπορεί να μην αντιστοιχούν σε κάποιου είδους ποιητική συμμετρία, αλλά κάλλιστα μπορούν σύμφωνα με τον Οζυ να επαναληφθούν στη διάρκεια πολλών γενεών. Για παράδειγμα η αποπλάνηση του γιου από τη νεαρή ηθοποιό θα μπορούσε να αποτελεί μια επανάληψη της αποπλάνησης της μητέρας από τον πατέρα του.

Στην ταινία του 1934, ο θίασος έχει καταρρεύσει και ένας από τους ηθοποιούς και γέρος πατέρας κλέβει από το γιο του Tomibo τα χρήματα του κουμπάρά του. Μια προδοσία σε παραλληλία με την προδοσία στον πυρήνα της ταινίας.

Ένας άλλος γιος στην ταινία ο Shinkichi, αν και μικρότερος σε ηλικία από την πρωταγωνιστούσα φιγούρα του πατέρα, επιδεικνύει μια αντρική παρουσία και συνάμα εξουσία, ενώ ο πατέρας με την άστατη ζωή και την περιφερόμενη παρουσία του φέρεται κάποιες φορές εγωιστικά. Όλο αυτό παρατίθεται από τον Οζυ χωρίς σχόλια, ως δείγμα πραγματικής ζωής, και μοιάζει να λειτουργεί υπόγεια με συνεχείς συνδυασμούς μεταξύ των γεγονότων αυτών.

Στην ταινία του 1959 μπορεί να διαπιστώσει κανείς αρκετές διαφορές από την ταινία του 1934. Κατ' αρχάς η κωμική παρένθεση που έχει προσθέσει ο Οζυ στην ταινία του 1959, σύμφωνα με τη συνήθειά του την μεταπολεμική περίοδο, με τους τρεις ηθοποιούς και τις ερωτοτροπίες τους. Μια σειρά από μικρές παράλληλες ιστορίες - αφηγήσεις που φαίνεται να διακόπτουν την κύρια αφήγηση, επιτυγχάνουν όμως μια παράταση χρόνου, όπως ίσως και μια εξισορρόπηση του ρυθμού της. Στην ταινία του 1959 έχουν προστεθεί περισσότερες επισκέψεις του Komajuro στη σύζυγό του, η τολμηρότερη παρουσίαση της σχέσης Kiyoshi και Kayo όταν τους εμφανίζει είτε να φιλιούνται είτε μαζί στο ξενοδοχείο, όπως και η πιο αργή σε εξέλιξη ανακάλυψη του δεσμού του Komajuro από την Sumiko. Επίσης η αντιπαράθεση του Komajuro με τη Sumiko στο μπαρ, όπως και αυτή του Komajuro με τις Sumiko και Kayo στα παρασκήνια του θεάτρου, όταν αυτός ανακαλύπτει τη μηχανορραφία εις βάρος



του, παρουσιάζονται σε πολύ μεγαλύτερης χρονικής διάρκειας σεκάνς και με μεγαλύτερη ένταση στην ταινία του 1959.

Ο ήχος παίζει σημαντικό ρόλο και στις δύο ταινίες, είτε με την απουσία του στη βουβή, είτε με την εξειδικευμένη παρουσία του στην ομιλούσα.

Η βουβή ταινία του 1934, αναδεικνύει τη δεξιοτεχνία του Οζου στο να υπονοεί ήχους μέσα από πλάνα που επαναλαμβάνει. Από την άλλη μεριά, στην ομιλούσα ταινία του 1959, εντοπίζει κανείς επαναλαμβανόμενους ήχους που δεν φαίνεται να συμμετέχουν στην κύρια δράση, αλλά ακούγονται στο βάθος. Κάποιος μπορεί επίσης να διαπιστώσει στην ταινία του 1959 φαινομενικές αναντιστοιχίες όπως το χαρούμενο μουσικό μοτίβο από βιμπράφωνο στη σκηνή των ηθοποιών που πωλούν τον εξοπλισμό τους, ή την εμφάνιση του πετάγματος ενός πουλιού όσο διαρκεί ο ήχος ενός αεροπλάνου, ο οποίος ήχος μάλιστα συνεχίζει από την αμέσως προηγούμενη σκηνή όπου ακούγεται offscreen. Αυτές οι σκηνές φαίνεται να αποτελούν δείγματα παιγνιώδους διάθεσης από τον Οζου, σύμφωνα με τον Bordwell<sup>75</sup>, ειδικά λόγω της γειννιάσής τους με σκηνές πιο αυστηρής δομής.

Οι δυο ταινίες στην πρώτη ανάγνωση παρουσιάζονται ως όμοιες αφού στηρίζονται σε μια όμοια ιστορία. Ένας θίασος επισκέπτεται ένα χωριό και διαλύεται σε λίγο καιρό, ένα παρόμοιο ειδύλλιο αναπτύσσεται και στις δυο ταινίες, ενώ παράλληλα αποτυπώνονται οι σχέσεις και οι ισορροπίες ανάμεσα στους ίδιους συμμετέχοντες χαρακτήρες. Εντούτοις οι διαφορές τους αν και μικρές μερικές φορές, μοιάζουν να αναδεικνύονται εντονότερα, και να χαρακτηρίζουν τις ταινίες ανάλογα.

Ο θίασος φτάνει στο χωριό με τραίνο στην ταινία του 1934 ενώ με πλοίο στην ταινία του 1959. Κάποιος περιμένει και τους υποδέχεται στην πρώτη ταινία, ενώ στη δεύτερη δεν παρουσιάζεται καθόλου. Η διαφήμιση του θιάσου και του έργου γίνεται στην πρώτη ταινία από έναν εποχούμενο ηθοποιό, ενώ στη δεύτερη σχεδόν ολόκληρος ο θίασος συμμετέχει πεζή. Η παρουσία του θιάσου έχει περισσότερο χρόνο στην αφήγηση της δεύτερης ταινίας, αφού σε

---

<sup>75</sup> Bordwell, ο.π. 358

αντίθεση με την πρώτη, παρουσιάζεται ένα απόσπασμα της θεατρικής παράστασης.

Και στις δύο ταινίες συναντάμε ως κεντρική αφηγητική δομή, την σχέση πατέρα γιου. Οι αναπαραστάσεις έμφυλων ταυτοτήτων, εκτός από τους συσχετισμούς μεταξύ των χαρακτήρων, περιλαμβάνουν και αναπαραστάσεις πολλών ιστοριών αποχωρισμού : μεταξύ πατέρα και γιου, μητέρας- συζύγου και πατέρα για άλλη μια φορά, των μελών του θιάσου μεταξύ τους, της νεαρής ηθοποιού και του μέντορά της και πιθανά αντικαταστάτη του πατέρα της.

Διαπιστώνονται αντιφάσεις οι οποίες παρουσιάζονται είτε ως ενυπάρχουσες σε κάθε χαρακτήρα είτε ως παραπροϊόντα των μεταξύ τους σχέσεων.

### 3.γ.1. χαρακτήρες

#### **Komajuro / Kihachi**

Ρόλοι που αναπαριστά ο Komajuro / Kihachi είναι του άντρα, πατέρα, θείου, επιχειρηματία, εραστή, ενήλικα, εργοδότη, ηθοποιού, μέντορα

Η εξουσία του φαίνεται να στηρίζεται στον καλοσυνάτο και ήπιο χαρακτήρα του. Στο θέατρο δεν φαίνεται να δημιουργεί εντάσεις στη λειτουργία του, ούτε να απαιτεί, δίνοντας μια εικόνα ομαδικής βίωσης των καλών (καλωσόρισμα του θιασάρχη και κοινή αποδοχή των δώρων του) αλλά και των κακών (πώληση του εξοπλισμού του θιάσου και μοίρασμα των εσόδων σε όλους).

Στην οικογένειά του στο ρόλο του «θείου», δείχνει στοργικός, με όψιμο αλλά φανερό ενδιαφέρον για τη σύζυγό του, το μέλλον του γιού του αλλά και τις σχέσεις μεταξύ τους.

Όταν ανακύπτουν όμως προβλήματα, μεταμορφώνεται σε αγροίκο, δεν ακούει ή προσποιείται πως δεν ακούει τα σχόλια και τις ερωτήσεις της ερωμένης του (Sumiko / Otaka) ώστε να πάρει θέση και να απαντήσει, και καταφεύγει στη βία.

Αυτό το επαναλαμβάνει όταν αμφισβητείται ξανά η εξουσία του, λόγω της αναχώρησης έστω και για μια νύχτα του γιου (Kyioshi / Shinkichi) με την νεαρή ηθοποιό.

Στην κρίσιμη στιγμή αποκαλύπτεται η αποξένωση του πατέρα από την οικογένειά του λόγω του χρόνου που έχει περάσει μακριά της όπως και της διπλής κρυφής του ιδιότητας ( θεός / πατέρας ). Αποκαλύπτεται η αποξένωσή του και από το θίασο όταν την κρίσιμη στιγμή αδιαφορεί για τις υποθέσεις του θιάσου (λίγα εισιτήρια, φροντίδα διακανονισμού επόμενων παραστάσεων κ.λπ.). Τέλος, η αποξένωσή του από την ερωμένη του φανερώνεται όταν δεν δίνει σημασία στην ύπαρξή της ή όταν καταφεύγει στη βία ή ακόμη και όταν σε δημόσιο χώρο της επιτίθεται και απέχει από οποιαδήποτε συναισθηματική εμπλοκή μαζί της.

Ο άντρας στον Ozu παρουσιάζεται παθητικός, ευεπίφορος σε καθοδήγηση, ειδικά από τη γυναίκα : Komajuro, Kiyoshi, Kihachi (ο οποίος μάλιστα ζητάει στην πιο δυναμική Otake να φύγουν μαζί). Δείχνει παρόλα αυτά ακόμη ζωντανός να αναλαμβάνει πρωτοβουλία, και με την κίνησή του να αναγνωρίζει ότι χρειάζεται βοήθεια και μάλιστα από μια γυναίκα.

Στην ταινία του 1959 από την άλλη μεριά η Sumico ζητάει αυτή τη φορά από τον Komajuro να φύγουν μαζί, παρουσιάζοντας έναν πατριάρχη διστακτικό, και εγωιστή αλλά ταυτόχρονα αποκαμωμένο και λυτρωτικά ανθρώπινο για πρώτη φορά. Η πατριαρχία και το κύρος της δεν μοιάζει να αποκαθίσταται όχι μόνο στις συγκεκριμένες ταινίες αλλά και γενικότερα στο έργο του Ozu.

Φαίνεται ότι οι χαρακτήρες και ειδικά ο πρωταγωνιστής συνειδητοποιεί ότι δεν ελέγχει και δεν καθορίζει ο ίδιος τις εξελίξεις. Δεν ελέγχουμε εμείς τον κόσμο αλλά αυτός μας ελέγχει.

### **Oyoshi / Otsune**

Ρόλοι Γυναίκας, επιχειρηματία, συζύγου, μητέρας,

Μια γυναίκα που ως μητέρα χωρίς σύζυγο, το πιθανότερο είναι να βιώνει μια στιγματισμένη καθημερινότητα στην επαρχία. Είναι επιχειρηματίας, ταυτόχρονα φροντίζει το σπίτι, και έχει τη φροντίδα του γιου της χωρίς κάποια άλλη φανερή βοήθεια. Η προσμονή της να συναντήσει τον αγαπημένο της και πατριάρχη όταν αυτός έλθει στα μέρη της την καθορίζει. Εξακολουθεί να ονειρεύεται ότι μπορούν να μείνουν μαζί. Το προσπαθεί συνεχώς, αλλά όταν φαίνεται να το πετυχαίνει η σύγκρουση πατέρα και γιου της χαλάει τα σχέδια. Ακόμη και όταν έχει τη δυνατότητα να σταματήσει τον πατέρα από το να φύγει, δεν το κάνει. Υποκύπτει σε μια μοίρα, ή σκέπτεται τελευταία στιγμή ότι δεν χρειάζεται να αλλάξει κάτι; Προφυλάσσει άραγε τον πατέρα από μια περαιτέρω διαπόμπευση, από μια συνεχιζόμενη αντιπαράθεση με το γιό, ή από μια αμφισβητούμενη συζυγική ζωή; Μήπως τον αγαπά τόσο που τον αφήνει να συνεχίσει ένα δρόμο που τον κάνει να εξακολουθεί να θέλει να ζει; Η κινησιολογία της υπογραμμίζει τις επιφυλάξεις της, τις αντιρρήσεις της ή ακόμη και το θυμό της. Τίποτε απ' αυτά δεν εκφράζεται λεκτικά, γιατί δεν επιτρέπεται, παρόλα αυτά υπογραμμίζει τις αντιρρήσεις της με παύσεις λεκτικές και κινησιολογικές. Είναι γυναίκα σκεπτόμενη, μάλλον εκπρόσωπος της παράδοσης, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν αμφισβητεί με τον τρόπο της την πατριαρχική εξουσία. Φαίνεται να τη θεωρεί μάλλον απαραίτητη έστω και αν χρειάζεται κάποιες ρυθμίσεις.

### **Sumiko / Otaka**

Ρόλοι Γυναίκας, ηθοποιού, ερωμένης, πόρνης, μέντορα, θιασάρχη, επιχειρηματία

Είναι ηθοποιός, ενώ παράλληλα διεκδικεί τον Kihachi/Komajuro. Προσπαθεί να διαφυλάξει τη ερωτική σχέση τους και αναλαμβάνει να αντιπαρατεθεί με την πατριαρχική οργή που προκαλεί αυτή η διεκδίκησή της. Ασυνήθιστο να τα βάζει κανείς με την απόλυτη(;) εξουσία, ειδικά όταν είναι γυναίκα. Κι όμως μάχεται, με κάθε μέσο που διαθέτει, χωρίς να υπολογίζει το μεγάλο κόστος που μπορεί να έχει αυτό. Φαίνεται να πιστεύει στον εαυτό της και δεν διστάζει στις τελευταίες σκηνές να επανέλθει ως πειθήνια σύζυγος (Yoshai kenbo). Μετά την ανατροπή

και την έστω περιστασιακή αμφισβήτηση της πατριαρχικής εξουσίας, αποδέχεται μια συμβατική συνέχεια, έχοντας όμως πλέον επιβεβαιώσει τους νέους συσχετισμούς. Η αμφισβήτηση έχει εγκατασταθεί πλέον και ελλοχεύει ακόμη και στο προτελευταίο πλάνο, όταν ο πατριάρχης τρώει το κολατσιό του μόνος με την ερωμένη να τον σερβίρει. Όταν σκουπίζει την οδοντογλυφίδα στο βρώμικο μαντήλι στο κεφάλι του, ένας συγκαλυμμένος μορφασμός από τη συνοδό του υπογραμμίζει ένα σχόλιο που παλιότερα θα ήταν ανεπίτρεπτο.

Δεύτερη τη τάξη μετά τον Kihachi/ Komajuro έχει αναλάβει το θίασο και τη λειτουργία του. Απολαμβάνει το σεβασμό από όλους και ειδικά από τους άντρες ηθοποιούς που ακολουθούν τις εντολές της αν και γυναίκα. Διεκδικεί γνωρίζοντας ότι έχει να χάσει παρά να κερδίσει, αλλά μάλλον παραμένει πιστή σε αυτό που πιστεύει. Πρακτική που αναμενόταν από άντρες, αφού οι γυναίκες αναμένετο να δεχθούν αγόγγυστα την κατάσταση και να συνεχίσουν ακριβώς όπως πριν. Οι αναμφισβήτητες ικανότητές της, η πρωτοβουλία που αναπτύσσει και η τόλμη που δείχνει βάζοντας τα με το θηρίο της πατριαρχίας την κάνουν να ξεχωρίζει. Ακόμη και όταν επιστρέφει στον Kihachi/Komajuro δεν αισθάνεται κανείς ότι καταδικάζεται, ακόμη και στο πλαίσιο της εποχής όπου διατηρεί ακέραιο τον εαυτό της.

Η κινησιολογία της εδώ ακολουθεί το μοτίβο της μητέρας-συζύγου. Παύσεις κινήσεων και λόγου που υπονοούν άρρητες αντιρρήσεις. Εκτός από τα βιαστικά βλέμματα που χρησιμοποιεί η αντίζηλός της, περιστασιακά αντιπαρατίθεται ευθέως με τον πατριάρχη Komajuro / Kihachi. Ακόμη και οι συνηθισμένες καθημερινές κινήσεις δεν υπακούουν πάντοτε στην πρέπουσα πειθαρχία, αφήνοντας μια μικρή δόση βίας να εμφανιστεί. Στη σκηνή του μακιγιάζ στο θέατρο δίπλα από τον πρωταγωνιστή όταν δεν παίρνει ξεκάθαρη απάντηση πετά με θυμό κάποια σύνεργα προκαλώντας τη θυμωμένη παρέμβαση του Komajuro.

Η Otaka μαζί με την Otoki επισκέπτονται το μικρό εστιατόριο της Otsune στην πρώτη ταινία, ενώ στη δεύτερη η Sumico εμφανίζεται μόνη της ίσως μια ένδειξη σιγουριάς και χειραφέτησης σε σχέση με παλιότερες εποχές.

Εντύπωση προκαλεί η διάρκεια του ξυλοδαρμού της νεαρής ηθοποιού από τον πατριάρχη Kihachi στην πρώτη ταινία. Μετά από επτά χαστούκια, παρεμβαίνει ο γιος Shinkichi και μάλιστα με τρόπο εντελώς αμυντικό. Ακόμη και αφού αποκαλύπτεται η ταυτότητα του πατέρα, ο γιος δεν απαντά ούτε επιτίθεται. Σε αντίθεση με τα προηγούμενα, στην ταινία του 59, ο γιος Kiyoshi παρεμβαίνει μετά από 2-3 χαστούκια, και αντιδρά πιο βίαια ρίχνοντας τον πατέρα Komajuro στο πάτωμα αυτή τη φορά και όχι στην καρέκλα όπως ο Kiyoshi. Μετά την αποκάλυψη της ταυτότητας του πατέρα, επιτίθεται φραστικά και του ζητά να φύγει. Ο πατριάρχης στη δεύτερη ταινία φαίνεται να έχει πιο περιορισμένη εξουσία από την πρώτη. Είτε από το χρονικό όριο που υπάρχει μέχρι την παρέμβαση κάποιου τρίτου όταν αυτός γίνεται βίαιος, είτε από τη βία που λαμβάνει ως απάντηση, είτε από αυτή καθαυτή την εικόνα που παρουσιάζει και τον εκθέτει ως λιγότερο ψύχραιμο και περισσότερο βίαιο. Από την άλλη μεριά οι γυναίκες στην ταινία του 1959 φαίνονται να έχουν περισσότερα περιθώρια κινήσεων ως περισσότερο ανεξάρτητες.

Η μητέρα στην πρώτη ταινία μετά τον αποχωρισμό, είναι εξουθενωμένη ενώ στη δεύτερη ταινία φαίνεται να το παίρνει απόφαση και να έχει μια σωϊκή στάση απέναντι στην κατάσταση.

Η γυναίκα φαίνεται πιο αποφασιστική και αναλαμβάνει πρωτοβουλίες. Ακόμη και αμέσως μετά από τη βίαιη επίθεση του Kihachi στην πρώτη ταινία, η Otaka του θυμίζει ότι η ζωή είναι σαν λοταρία με τα πάνω και τα κάτω της και ότι μπορούν να συμφιλιωθούν. «Είναι άλλωστε πάτσι» και τον παροτρύνει να σκεφτεί τον τρόπο με τον οποίο αυτή αισθάνεται. Όχι μόνο βγαίνει από την αφάνεια, και την σιωπηρή αποδοχή όσων συμβαίνουν κάθε φορά, αλλά διεκδικεί το συναίσθημα και την αυτοδιάθεσή της καλώντας τον πατριάρχη να δει τις αλλαγές.

### **Kayo / Otoki**

Ρόλοι νέας Γυναίκας, ερωτευμένης, ερωμένης, ηθοποιού, μορφής *moga*, όχι έμπειρης, μαθητευόμενης.

Η διαδρομή της από κόρη ενός πατέρα ηθοποιού, χωρίς να γνωρίζουμε την τύχη της μητέρας της, σε μαθητευόμενη ηθοποιό με μέντορα τη Sumiko/ Otaka είναι ήδη αρκετά μακριά. Αμέσως μετά αφού ερωτευθεί, ίσως ονειρεύεται έστω και για μια νύχτα να μείνει μαζί με τον αγαπημένο της. Η δύναμη που επιδεικνύει όμως, όχι απαραίτητα έχοντας αναρωτηθεί, την δείχνει ικανή να αντιμετωπίσει το άγνωστο χωρίς ζόφο λόγω του φύλου της ή του νεαρού της ηλικίας της. Τολμά μάλιστα να επισκεφτεί το σπίτι του αγαπημένου της μαζί του, όπου κατά πάσα βεβαιότητα θα συναντούσε τον πατριάρχη Komajuro/Kihachi. Μετά μάλιστα την αποχώρησή του, και παρά τη βίαιη συμπεριφορά του απέναντί της τον συγχωρεί και σκεπτόμενη ίσως λιγότερο συμβατικά από τη μητέρα, προτρέπει το γιο και αγαπημένο της να προλάβει τον πατέρα του.

### **Katsuko και Yae**

Οι πόρνες εμφανίζονται να έχουν πλήρη επίγνωση του περιβάλλοντος που κάθε φορά βρίσκονται. Η λιγότερο όμορφη Yae δεν διστάζει στην πρώτη φορά που βλέπει τον Kichinosuke να δείξει και να πει ότι της αρέσει. Στο θέατρο η Katsuko φαίνεται να απολαμβάνει την παράσταση, ενώ στο bar όταν ο ένας από τους τρεις ηθοποιούς παρεκτρέπεται, η ίδια είναι που τον βάζει στη θέση του και αναχωρεί μαζί με τη Yae. Αν και θα μπορούσε να ζητήσει τη βοήθεια ή την προστασία του μπάρμαν-φύλακα δεν το κάνει, δείχνοντας ανεξαρτησία και χειραφέτηση. Αυτονομούνται και οι δύο από το περιβάλλον τους ακόμη και στα πλαίσια της επαρχίας, αφού δεν ακολουθούν οποιοδήποτε στυλιζάρισμα τύπου geisha.

### **Kiyoshi / Kihachi**

Ο γιος αναπαριστά τους ρόλους: νεαρού άντρα, γιου, εραστή, ανιψιού, υπάλληλου, σπουδαστή, προστάτη

Η επιθυμία του γιου για εκπαίδευση στηρίζεται από όλη την οικογένεια αλλά και από τον υπόλοιπο κοινωνικό πλαίσιο (φιλενάδα, κράτος με παροχή δυνατότητας εργασίας στο ταχυδρομείο). Η διαδικασία της μετάβασης της Ιαπωνίας σε ένα έθνος – κράτος μετά το 1868 και την εποχή Meiji, περιλάμβανε

και την διαδικασία εκμοντερνισμού μέσα από την υψηλότερη εκπαίδευση. Με τους πηχουαίους τίτλους «πολιτισμός και διαφώτιση», το κράτος προωθούσε το όνειρο «risshin, shusse, shugi» που κυριολεκτικά σημαίνει η «ιδεολογία του να στέκεται κάποιος και να προοδεύει μέσα στον κόσμο». Μέχρι τη δεκαετία του 1920 υπήρχαν ακόμη ευκαιρίες για τους απόφοιτους πανεπιστημίων. Μετά όμως το σεισμό του Kanto το 1923 και την οικονομική δυσπραγία το 1927 και 1929 τα πράγματα αλλάζουν, με την ανεργία να εκτοξεύεται για τους συγκεκριμένους υποψήφιους για εργασία. Η επιθυμία του κράτους να δημιουργήσει μια εκπαιδευμένη εργατική δύναμη για να στηρίξει το νέο οικοδόμημα ενός έθνους κράτους, χρειαζόταν να ισορροπήσει ανάμεσα στον κολεκτιβισμό (οικογένεια και κοινωνία) και στον ατομικισμό (εκπαίδευση, καριέρα, πρόοδος στον κόσμο). Το αποτέλεσμα, ο εργαζόμενος υπάλληλος, θα αντιμετώπιζε και θα έλυne το πρόβλημα στην καθημερινή του ζωή. Από τη μια μεριά ο ατομικισμός ανταμείβεται σε ένα πλαίσιο παραγωγής και κατανάλωσης, ενώ από την άλλη μεριά ο εργαζόμενος υπάλληλος έπρεπε να ανέχεται στις κοινωνικές του σχέσεις ηθικούς κανόνες όπως η πατριαρχία. Με τον τρόπο αυτό η ισορροπία μεταξύ εισοδήματος για την υποστήριξη της οικογενειακής κατανάλωσης και πατριαρχικής τάξης που δικαιολογεί μια σύζυγο και την αναπαραγωγή της επόμενης γενιάς, έδινε τη δυνατότητα επιβίωσης στους εργαζόμενους αυτούς. Εάν όμως η ισορροπία χαλούσε, από την αδυναμία παροχής των απαραίτητων οικονομικών πόρων προς την οικογένεια λόγω ανεργίας, τότε το πρότυπο που προετοίμαζαν για τους νέους κατέρρεε.

Ένας από αυτούς ήταν και ο γιος ο οποίος, παρά την παρέλευση 25 ετών από τη μια ταινία στην άλλη, εξακολουθεί να στοχεύει το «πεπρωμένο» που του ετοιμάζουν κράτος, γονείς, και κοινωνικό περιβάλλον. Αναμένεται η αναπαραγωγή της πατριαρχικής κοινωνίας με στερεότυπους έτοιμους ρόλους για όλους.

Παρόλα αυτά ο γιος αντιδρά στην πατρική εξουσία. Φτάνει μάλιστα να την αμφισβητήσει και να προσπαθήσει να σταματήσει μια πράξη του πατέρα που τη θεωρεί ενδεχομένως άδικη και υπερβολική. Ο τρόπος αδιανόητος όχι μόνο για την εποχή αλλά γενικότερα για την Ιαπωνία. Η σωματική επαφή, σε



ένα λαό που ακόμη και σήμερα δεν αγγίζεται όταν συναντιέται οποιαδήποτε σχέση να έχει, είναι taboo. Ο γιος σπρώχνει τον πατέρα, αυτός πέφτει, ενώ ταυτόχρονα ο γιος τον απορρίπτει και δεν θέλει οποιαδήποτε σχέση μαζί του. Η μάνα υπερασπίζεται τον εντελώς αποδυναμωμένο πατέρα, έναν πατέρα τον οποίο φθάνουμε στο σημείο να τον συμπονέσουμε.

Ο πατριάρχης είναι πεσμένος στο πάτωμα. Ένα σημάδι ότι ο επόμενος ετοιμάζεται να τον αντικαταστήσει και να τον διαδεχθεί χρησιμοποιώντας αντίστοιχες μεθόδους, και έχοντας όλη την υποστήριξη γι' αυτό, ακόμη και από τον ίδιο τον πατέρα του. Όμως ο γιος έχει επιλέξει τη νεαρή ηθοποιό ως υποψήφια σύζυγο. Κάτι που αφήνει περιθώρια για πιθανή διαφορετική εξέλιξη αφού μένουν αναπάντητα ερωτήματα για το μέλλον και τις επιλογές που θα κάνουν.

### **Sensho**

σχεδόν βουβός ρόλος με το ρόλο του ηθοποιού που πρόδωσε τον Kihachi/Komajuro αλλά και το ρόλο του πιστού στη Sumiko / Otaka. Το ότι ένας άντρας προδίδει τον πατριάρχη δίνει επιχειρήματα στην αμφισβήτηση του πατριαρχικού συστήματος.

### **Kichinosuke**

Ένας καθημερινός ρόλος υποκριτή, που μάλιστα παραδίδει μαθήματα ορθής συμπεριφοράς. Στη πρώτη ευκαιρία εφαρμόζει ότι μέχρι πριν λίγο καταδίκασε με σκοπό το δικό του αποκλειστικό όφελος. Σε μια κοινωνία όπως η ιαπωνική με αναπτυγμένο το κολεκτιβιστικό στοιχείο, το προσωπικό όφελος σε βάρος του συνόλου είναι κάτι που προκαλεί και καταδικάζεται έντονα.

### **Yatazo και χαρακτήρας χωρίς όνομα (χ.χ.ο.)**

Και οι τρεις τους, μαζί με τον Kichinosuke, πίνουν στο bar-πορνείο. Όταν ο Kichinosuke τους ληστεύει, όπως και όλο το θίασο, αυτοί δεν σχολιάζουν πιθανή ηθική αναντιστοιχία αλλά το ότι δεν πρόλαβαν να το κάνουν αυτοί στη θέση του.

Οι τρεις ηθοποιοί “φίλοι” (**Kichinosuke, Yatazo και Χ.Χ.Ο.**) που επισκέπτονται το bar πορνείο, παρουσιάζουν μια αντιφατική και αναντίστοιχη συμπεριφορά. Στα πλαίσια του θιάσου παρουσιάζονται ως πειθήνιοι, να ακολουθούν τις οδηγίες και μάλιστα της γυναίκας επικεφαλής Sumico. Αν και γυναίκα δεν αμφισβητούν την εξουσία της, ακόμη και στις ιδιωτικές συζητήσεις τους.

Στο bar όμως απαξιώνουν τη μια πόρνη γιατί δεν αντιστοιχεί στα πρότυπα ομορφιάς, και όταν τελειώνουν τα χρήματά τους δεν διστάζουν να ζητήσουν κέρασμα με το γνωστό υποτακτικό τρόπο από τη Sumiko που εμφανίζεται στο bar.

Μεταξύ τους συζητούν αρχικά για ένα σχέδιο κλοπής του υπόλοιπου θιάσου και αμέσως μετά το αναιρούν αφού απαξιώνονται από τον τρίτο της παρέας. Όταν όμως αυτός τελικά ληστεύει το θιάσο, επανέρχονται στην αρχική τους επιθυμία χωρίς δεύτερη σκέψη.

### 3.γ.2. σχολιασμός

Θύματα οι γυναίκες αλλά και οι άντρες όπως ο πρωταγωνιστής που φαίνεται εγκλωβισμένος σε στερεότυπα (ότι είναι τρίτης κατηγορίας ηθοποιός και γι αυτό ανάξιος πατέρας, μεγάλος σε ηλικία ακατάλληλος για οικογένεια και την αντίστοιχη ζωή). Αυτό φαίνεται να αποτελεί εκ μέρους του δικαιολογία ώστε να συνεχίσει τη ζωή του ως περιπλανώμενος ηθοποιός, παρά τις συγκρούσεις, τη θλίψη και τις απογοητεύσεις που προκάλεσαν με τη σειρά τους σειρά συνειδητοποιήσεων αλλά και ανθρώπινη εγγύτητα, όπως στην προτελευταία σκηνή μεταξύ του ιδίου και της νεαρής ηθοποιού Kayo.

Η Sumico φαίνεται να υποκύπτει υπηρετώντας ξανά έναν άντρα που λίγο πριν βιαιοπραγήσει εναντίον της και την πρόδωσε. Τον πλήρωσε με το ίδιο νόμισμα και όπως είπε στη θέση της η Otaka στην πρώτη ταινία «είμαστε πάτσι». Φεύγει μαζί του ξανά χωρίς κανενός είδους εχέγγυο. Μπορεί να φεύγει μαζί του επειδή τον αγαπάει, επειδή δεν έχει άλλη επαγγελματική ή συναισθηματική επιλογή, επειδή είναι εγκλωβισμένη σε πρακτικές που δεν μπορεί η δεν θέλει να αλλάξει,

για κάποιο συνδυασμό από τα παραπάνω ή ακόμη και για κάποιο άλλο λόγο. Φαίνεται όμως να παραμένει παρόλα αυτά εγκλωβισμένη σε στερεότυπα.

Οι γυναικείες φιγούρες και στις δυο ταινίες επιδεικνύουν δύναμη χαρακτήρα. Είναι περισσότερο ή λιγότερο σιωπηλές, με δυνατές «ηχηρές» παύσεις. Διεκδικούν όχι αυτή καθαυτή την εξουσία αλλά τη μεσολάβηση στην εφαρμογή της. Στη διαδικασία αυτή διεκδικούν και ένα τμήμα της εξουσίας αυτής για λογαριασμό τους. Η μητέρα σύζυγος δείχνει ήπια και λιγομίλητη αλλά στη σύγκρουση πατέρα γιου αναλαμβάνει τον πιο δυνατό ρόλο. Η ερωμένη ηθοποιός υποκύπτει στην πατριαρχική εξουσία, αλλά όταν αντιμετωπίζει τον πατριάρχη στη βροχή το κάνει ως ίση προς ίσο, και δεν υποχωρεί ακόμη και όταν ασκεί σωματική βία επάνω της.

Η εξουσία του πατέρα φαίνεται να σχολιάζεται και μάλλον να αποδομείται. Στο τέλος όμως η πατριαρχία φαίνεται να εξακολουθεί να υφίσταται ως ένα σύστημα λειτουργίας, για το οποίο από τη μια μεριά δεν υπάρχει πλήρης άρνηση αλλά και από την άλλη ούτε αποδοχή όπως περιγράφεται.

Στο τελευταίο δείπνο πριν το αποχωρισμό του θιάσου, ο πατέρας επικεφαλής τραγουδά μαζί με τους ηθοποιούς, θυμάται τα παλιά, αλλά και ενδιαφέρεται για το μέλλον τους. Φαίνεται να μοιράζεται την ανησυχία τους για το μέλλον, κάτι που άλλωστε εμμέσως παραδέχεται και ο ίδιος λίγο αργότερα. Ο φόβος της ανεργίας επανέρχεται ως άμεση απειλή και στις δυο ταινίες, όπως αποτέλεσε ίσως κίνητρο για τις σπουδές του Kiyoshi και του Shinkichi νωρίτερα.

Δεν φαίνεται να προτείνεται το παρελθόν ως λύση για το παρόν από τον Ozu. Ο πατέρας φαίνεται να απειλείται και να υποφέρει το ίδιο με τους υπόλοιπους και να μην έχει μεγαλύτερες δυνατότητες αντίδρασης από αυτούς. Από αυτό μοιάζει να συνεπάγεται ότι και οι αντίστοιχες αξίες όπως η πατριαρχία δεν θα αποτελέσουν την καθοριστική λύση, αν και θα παραμείνουν ενεργές ως σημείο αναφοράς.

Πιθανό σχόλιο για την αποπροσανατολισμένη παλιά σχολή και συνεκδοχικά την ίδια την πατριαρχία, σε συνδυασμό με την προφανή κακή ηθοποιία, ίσως να είναι η σκηνή από την παράσταση Kabuki μέσα στην ταινία. Ο ηθοποιός αναφέρει Δύση ενώ ταυτόχρονα δείχνει το Βορρά, γεγονός που δεν περνά απαρατήρητο από έναν Ιάπωνα ενώ παράλληλα τον οδηγεί σε συμπεράσματα.

Αυτό που επαναλαμβάνεται και ως τέτοιο παίρνει και τη διάσταση του άξιου για σχολιασμό, είναι η ίδια η επανάληψη. Μια καθημερινότητα στο πλαίσιο της μικροαστικής τάξης που από ότι φαίνεται εξακολουθεί να υφίσταται από το 1939 έως και το 1954, όπως αναμένεται να εξακολουθήσει να υφίσταται και αργότερα. Μια καθημερινότητα που με την παρουσία της εκ πρώτης όψεως περιορίζει, καταπιέζει, χωρίς να βοηθά ή να υπόσχεται. Εντούτοις μια προσέγγισή της με νηφαλιότητα ίσως να δίνει το περιθώριο για μια επανεξέταση των δυνατοτήτων που μπορεί να παράσχει. Ένας Komajuro και ένας Kihachi κουρέλια ξαναβρίσκουν διέξοδο και μια νέα κατεύθυνση στη ζωή τους, οι ηθοποιοί μετά τη διάλυση του θιάσου δεν χάνουν το κουράγιο τους και σχεδιάζουν το επαγγελματικό τους μέλλον με βάση παλιές γνωριμίες τους, ενώ η ζωή των Kiyoshi και Shinkichi φαίνεται να αποκτά τη δυνατότητα να ακολουθήσει έστω οριακά διαφορετική τροχιά από αυτή για την οποία τους προορίζουν. Ίσως παρόμοιες μικρές διαφορές όπως αυτές που διαπιστώνονται στις αποχρώσεις των μέσων του Ozu, να μπορέσουν να αποτελέσουν όχι μόνο το ανάχωμα για το νέο που απειλεί αλλά και έναν παράγοντα που μπορεί να αλλάξει σε μεγαλύτερο ή μικρότερο βαθμό το παλαιό. Βρισκόμαστε μπροστά στην έμμεση αποδοχή ότι το παλαιό είναι βαθιά ριζωμένο και ως τέτοιο θα αντιδράσει. Σε μια τέτοια περίπτωση η βία θα προκαλέσει το πιο πιθανό μόνο βία, αφήνοντας όποια δυνατότητα για τροποποιήσεις χωρίς ευκαιρίες. Όσο μικρές και αν είναι οι τροποποιήσεις αυτές, εάν ενταχθούν στο καθημερινό, υπάρχουν βάσιμες ενδείξεις ότι μπορούν να καθορίσουν μια πορεία, και μάλιστα σταδιακά επιταχυνόμενη τηρουμένων των αναλογιών.

Οι ταινίες φαίνεται να αναδεικνύουν την καθημερινότητα. Περιγράφουν καταστάσεις ανθρώπων και τις σχέσεις μεταξύ τους. Μετά όμως την εξέλιξη

όσων εμφανίζονται στην οθόνη, η καθημερινότητα που επανακάμπτει δεν φαίνεται να είναι πια η ίδια. Εικόνες ταπείνωσης, προσωπικές ήττες, σκηνές ξυλοδαρμού, απαξίωση, πικρία, απογοήτευση θα έχουν το χώρο τους στη νέα καθημερινότητα, δεν θα ξεχαστούν απλά.

Εάν η καθημερινότητα εμφανίστηκε με την άνοδο των μαζών όπως αναφέρει η Kristin Ross με ένα παράδειγμα από την εξέλιξη Ευρωπαϊκών πόλεων, τότε η Ιαπωνία τη δεκαετία του 1920 έζησε μια παρόμοια εμπειρία. Η αστικοποίηση, ο πολλαπλασιασμός των Μ.Μ.Ε. (κινηματογράφος, ράδιο, μουσική Pop), και ο σταδιακός μετασχηματισμός των ρόλων των φύλων καταλαμβάνουν το κέντρο της εθνικής προσοχής στην Ιαπωνία. Παρόλα αυτά ο Harootunian υποστηρίζει ότι κάθε κοινωνία... διαφέρει σύμφωνα με τον χώρο και το χρόνο (Harootunian 2000a: 62-3). Με τον τρόπο αυτό μπορούν να υπάρξουν διαστάσεις της νεωτερικότητας (coeval modernities), οι οποίες δοκιμάζουν εάν (όχι) δεν αμφισβητούν τις αξιώσεις του δυτικού μοντέλου για ομογενοποίηση.<sup>76</sup>

Στην πραγματικότητα η δυνατότητα ύπαρξης αυτών των διαστάσεων της νεωτερικότητας βασίζεται στην καθημερινότητα, η οποία δεν στηρίζεται μόνο στην γνωστή επανάληψη και στη ρουτίνα. Διαπραγματεύεται τις απαιτήσεις της ομογενοποίησης διαμέσου μεσολαβήσεων ενός παρελθόντος το οποίο βρίσκεται σε μια έντονη σχέση συχνά ανταγωνιστική με το παρόν του καινούργιου.<sup>77</sup>

Η Ιαπωνία λόγω της περίπλοκης σχέσης της με τη Δύση, κληρονόμησε την μιμητική διαδικασία σύμφωνα με την οποία, μετά το μεγάλο αρχικό σοκ της επαφής μαζί της, οφείλει να της μοιάσει. Παρόλα αυτά η προσπάθειά της να μοιάσει αλλά και το αποτέλεσμα κρίνονται ως ανεπαρκή (Gardner 2006: 14).

Από την άλλη μεριά αυτή η «ταπεινωτική» συνειδητοποίηση από τους ίδιους τους Ιάπωνες, συνοδεύτηκε από την παράλληλη αντίδρασή τους στην συνεχή προσπάθεια των Ευρωπαίων αυτή τη φορά για επέκταση (Takeuchi

---

<sup>76</sup> Στο ίδιο, 106.

<sup>77</sup> Ο.π. 63

2005: 54). Η συνεχιζόμενη όμως αντίδραση εκ μέρους τους η οποία είχε ήδη πέσει στο κενό, σήμαινε μια υπενθύμιση της ήττας τους.<sup>78</sup> Με την έννοια αυτή η μεταπολεμική Ιαπωνία διατηρούσε αρκετές ιδιαιτερότητες, μετά τις εμπειρίες του μιλιταρισμού και του εθνικισμού που έληξαν με την ήττα στον πόλεμο. Πιο θεμελιώδες όμως πρόβλημα φαίνεται να είναι η σχέση της Ιαπωνίας με τη Δύση, η οποία κέρδισε τον πόλεμο.

Η μεταπολεμική τάση στην Ιαπωνία για ένα είδος επανιδιωτικοποίησης (re-privatization), ένα από τα κεντρικά θέματα στον Lefebvre και στην Ross, είχε επίσης διαφορετική έννοια στην Ιαπωνία. Μετά από 15 χρόνια πολέμων από το 1931 έως το 1945, η μεταπολεμική Ιαπωνική κοινωνία φαίνεται έτοιμη να απομακρυνθεί από τις εθνικιστικές ακρότητες και να επιστρέψει στην καθημερινή ζωή ως μια μορφή απελευθερωμένου ατομικισμού. Τα συνθήματα κατά τη διάρκεια του πολέμου *taibosekatsu* (λιτή ζωή) και *messhihoko* (αφιέρωση κάποιου στο καλό του συνόλου) αντικαθίστανται από ένα ξεχωριστό σεβασμό για την καθημερινή ζωή στηριγμένο σε ένα νέο πολίτευμα δημοκρατίας.<sup>79</sup> Εν τούτοις, όπως και στην περίπτωση της Ευρώπης, υπήρξε και άλλη μια τουλάχιστον οπτική αυτής της ιδιωτικοποίησης. Σύμφωνα με αυτή την οπτική η ιδιωτικοποίηση μεταφράζεται ως σύμπτωμα μιας κατακερματισμένης κοινωνίας η οποία απαρτίζεται από αποπολιτικοποιημένα άτομα με κύρια μέριμνά τους την οικονομική ευμάρεια. Οι Ιάπωνες αριστεριστές της δεκαετίας του 1960 απορρίπτουν την καθημερινότητα αυτή ως μια αστική ιδεολογία στην υπηρεσία του κατεστημένου και προσπαθούν να διαχειριστούν το θέμα με μεθόδους μη-καθημερινότητας όπως θεωρία και επανάσταση.

Ο Takabatake Michitoshi παρατηρώντας το διαχωρισμό αυτό μεταξύ καθημερινού και μη καθημερινού, υποστηρίζει ότι κάλλιστα μπορεί να υπάρχει μια παλινδρομική κίνηση επικοινωνίας μεταξύ τους. Προτείνει ότι η λύση μπορεί να βρεθεί εντός της έννοιας του καθημερινού το οποίο είναι μια «σκέψη που δίνει περισσότερο βάρος στη διαδικασία της ανάπτυξης σχέσεων με την

---

<sup>78</sup> Στο ίδιο, 57.

<sup>79</sup> Takabatake Michitoshi *Nichijo no shiso to wa nanika* [What is the thought of the everyday?], στο Takabatake Michitoshi (ed.), *Nichijo no shiso* [The thought of the Everyday], 27.

πραγματικότητα έναντι της θεωρίας ή των διαφόρων συστημάτων». <sup>80</sup> Ακόμη και ο Lefebvre που καταδίκασε την τάση προς την επανιδιωτικοποίηση (re-privatization), αναγνώρισε τα πιθανά οφέλη της: «δεν μπορεί να ορισθεί απλά ως η αναζήτηση ενός άλλοθι για την απόδραση από την ιστορία. Στις αντιδράσεις της απέναντι στα εμπόδια της επανάστασης ή στον κίνδυνο αφανισμού του πλανήτη, δεν κρύβει το κεφάλι της στην άμμο. Αδέξια αλλά με επιμονή αναζητά ένα αποδεκτό τρόπο προόδου και όχι ένα απόλυτο εμπόδιο μεταξύ της ιδιωτικής και της δημόσιας σφαίρας, μεταξύ του ατομικού και του κοινωνικού και του ιστορικού». <sup>81</sup>

Εάν χρησιμοποιήσει κανείς στις ταινίες του Οζυ αυτή τη θετική προσέγγιση της επανιδιωτικοποίησης και τη συνδέσει με την ευελιξία της οικιακής καθημερινής ζωής, και ειδικά των γυναικείων χαρακτήρων, είτε ανάμεσα στα μεταπολεμικά ερείπια είτε ακόμη και κατά τη διάρκεια του πολέμου, φαίνεται να μπορεί να αναδείξει σημαντικές επιφυλάξεις σχετικά με τον πόλεμο και την δικαίωση του.

Η επιμονή του Takabatake στην πραγματικότητα του καθημερινού έχει προηγούμενο στην προπολεμική θεωρία του Tosaka Jun. Ο Tosaka, αντιδρώντας στις εθνοκεντρικές και μεταφυσικές προσεγγίσεις του καθημερινού της εποχής του, «επαναπροσδιόρισε το ρόλο της φιλοσοφίας ως το πρόβλημα του παρόντος, το τώρα (ima) στην καθημερινή ζωή» στην ολότητά της και στην πραγματικότητά της (Harootunian 2000a: 141.). <sup>82</sup> Με τον τρόπο αυτό απορρίπτει κάθε μεθοδολογία, η οποία μη ακολουθώντας την απαραίτητη παρατήρηση στην «πραγματικότητα», αφήνουν περιθώρια σε «ερμηνευτική» χειραγώγηση όπως πολιτική, οικονομική, ιστορική λογοτεχνική ή φιλοσοφική, η οποία αναπτύσσει το νόημα στη θέση του ρεαλιστικού. <sup>83</sup> Μια ιδέα μπορεί να είναι

---

<sup>80</sup> Στο ίδιο, 27-8.

<sup>81</sup> Lefebvre, *Foundations*, 94.

<sup>82</sup> Ο Harootunian σημειώνει και την αντι-θρησκευτική φύση της φιλοσοφίας του Tosaka, η οποία απορρίπτει τις οπτικές που προσεγγίζουν την καθημερινή ζωή ως χυδαία και ποταπή, και την κρίνουν ως μια παρακμή από μια υψηλότερη μορφή ύπαρξης. Για τον Tosaka το να μιλάει κανείς για έναν άλλο κόσμο είναι θέμα της θεολογίας, και όχι της φιλοσοφίας. Το όραμά του πρόσφερε μια καθημερινότητα εντός των ανθρώπινων ορίων (στο ίδιο, 146).

<sup>83</sup> Tosaka Jun, *Nihon Ideorogi-ron* [A study of Japanese Ideology], 21-2.

κοινή λογική όχι εξαιτίας της συμφωνίας πολλών ανθρώπων (ασαφής ποσότητα), αλλά επειδή αντανακλά την «πραγματικότητα» της καθημερινής μας ζωής.

Με τον τρόπο αυτό η «αρχή» της καθημερινής ζωής του Tosaka, είναι η «πραγματικότητα» (actuality). Και αυτή είναι στενά συνδεδεμένη με τα τρέχοντα προβλήματα μιας κοινωνίας που βρίσκεται σε συνεχή κίνηση και εμφανείς ή όχι αλλαγές. Ο Tosaka αξιολογεί το ρόλο της δημοσιογραφίας υψηλότερα από αυτόν της φιλοσοφίας ή της λογοτεχνίας, και την ορίζει ως μια πράξη «πραγματικότητας». Αντίστοιχη έμφαση στη πραγματικότητα δίνει και στην κινηματογραφική θεωρία του. Θεωρεί τον κινηματογράφο ως την «πιο ρεαλιστική μορφή τέχνης που έχει τη δυνατότητα να οπτικοποιήσει την πραγματική ύπαρξη».<sup>84</sup> Αυτή η «πραγματικότητα» που μπορεί να αποδώσει το καθημερινό της κοινωνίας όπως και της φύσης σε «ζωντανή κίνηση», υποστηρίζει ότι είναι αυτό που δίνει στο μέσο την υψηλή καλλιτεχνική του αξία. «Κάθε μέρα έχουμε την εμπειρία της ομορφιάς του υλικού κόσμου και τη χαρά να βλέπουμε την κίνησή του», αλλά «μόνο όταν μεταφέρεται αυτή η ομορφιά στην οθόνη την προσέχουμε». Στο κοινωνικό επίπεδο, η πραγματικότητα μπορεί να βιωθεί μέσω των εθίμων, των τρόπων συμπεριφοράς, των τρόπων ζωής, η έκθεση-ανάδειξη των οποίων είναι η πρωτεύουσα θέση του κινηματογράφου. Έθιμα και παραδόσεις στον κινηματογράφο όπως ο ρουχισμός, η αρχιτεκτονική, η συμπεριφορά, και οι εκφράσεις του προσώπου δεν είναι μόνο μια αισθητική εμπειρία αλλά και η αναπαράσταση μιας ηθικής συνειδητότητας που ξεχωρίζει μια κοινωνία από μια άλλη.

Έτσι ο Ιαπωνικός κινηματογράφος μπορεί να καταστεί η έκφραση των σκέψεων του Ιαπωνικού λαού, εκθέτοντας ιαπωνικά έθιμα και τρόπους συμπεριφοράς. Από την πλευρά της οπτικής του κοινού η ηθική συνειδητότητα

---

<sup>84</sup> Tosaka Jun (1966), *Eiga no shajitsuteki tokusei to fuzokusei oyobi taishusei* [The Relationship between the Realistic Quality of Film and Manners and Customs of the Mass Culture], 284 στο Tosaka Jun, *Tosaka jun zenshu* [The Complete Collection of Tosaka Jun] Vol 4.



του (του κοινού) έρχεται αντιμέτωπη και επηρεάζεται από τα έθιμα και τους τρόπους που εμφανίζονται στην οθόνη.

Η οπτική του Tosaka για την «πραγματικότητα» μπορεί να βρει εφαρμογή στη θέαση των ταινιών του Ozu, με σύνδεση το καθημερινό. Φαίνεται ότι ο Ozu δεν αφήνει περιθώρια, όπως και ο Tosaka, να εκφυλισθεί η καθημερινότητα σε αόριστες μεταφυσικές ιδέες χωρίς κάποια στιβαρή σύνδεση με την πραγματικότητα. Μια πραγματικότητα που όταν μεταφέρεται στη οθόνη μέσα από την πιστή απεικόνιση της καθημερινής ζωής εμφανίζει τα έθιμα και τους τρόπους των καθημερινών Ιαπώνων. Μετά από τα παραπάνω θα μπορούσαμε να επανέλθουμε στη δήλωση του Ozu : «Γυρίζω ταινίες από τη ζωή του Ιαπωνικού λαού. Έτσι, [μέσα από τη θέαση των ταινιών μου] μπορούν να καταλάβουν ότι έτσι μοιάζει η ζωή στην Ιαπωνία».<sup>85</sup>

#### 4. Συμπερασματικές παρατηρήσεις

Οι περισσότεροι σήμερα συμφωνούν ότι ο κινηματογράφος του Ozu προσφέρει τη δυνατότητα πολλαπλών αναγνώσεων. Η Ιαπωνία του 1930 και του 1950 μέσα από τις ταινίες του Ozu, ίσως αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα.

Θα ήταν κοινοτοπία να διαπιστώσουμε ότι οι γυναίκες συνεχίζουν και σήμερα να υποκύπτουν σε μια σειρά πατριαρχικών δομών, προσπαθώντας να συνδιαλλαγούν με τους όρους κάθε νέου περιβάλλοντος είτε αυτό είναι χώρα, είτε νοοτροπία, είτε εποχή. Όπως επίσης ότι οι άντρες συνεχίζουν να μεγαλώνουν έγκλειστοι σε πατριαρχικά περιβάλλοντα και συνήθως αναπαράγουν παρόμοια πρότυπα με πολύ μικρές πιθανότητες να αλλάξουν οι ίδιοι ή το περιβάλλον τους.

Σε ένα παρόμοιο περιβάλλον θα χαρακτήριζε άραγε κάποιος υπερβολικό και θνησιγενές το να εργαστεί με κατεύθυνση την εμβάθυνση της συνειδητοποίησης των πολλών με σκοπό αυτό να βοηθήσει αφενός στην πιο ξεκάθαρη αντίληψη των έμφυλων αναπαραστάσεων αυτών καθαυτών και στις

---

<sup>85</sup> Atsuta and Hasumi, *Ozu Yasujiro Monogatari*, 236.

ανισότητες που αυτές αποκαλύπτουν ή συγκαλύπτουν, και αφετέρου στην εξέλιξη του ίδιου του ανθρώπου ως κοινωνικό ον;

Η διερεύνηση της δυνατότητας αλλαγής του καθημερινού, όπως το περιγράφει ο Lefebvre, και η διαπίστωση των άγνωστων παραμέτρων που επιδρούν σε ένα απαράλλαχτο κατά τα άλλα σύστημα, όπως αναφέρει ο De Certeau, μπορούν να μας βοηθήσουν σε μια προσπάθεια υλοποίησης των παραπάνω αναζητήσεων. Το συνεχές πάρε δώσε μεταξύ παρελθόντος και παρόντος ενσωματώνεται στην ιδεολογία-νοοτροπία που επικρατεί κάθε φορά, και την επηρεάζει εκτός από την ίδια τη δημιουργία της και κατά την λειτουργία της, προσφέροντάς μας νέες δυνατότητες πιθανής παρέμβασης και αλλαγών. Οι κινηματογραφικές ταινίες και ειδικά αυτές του Οζυ μπορούν κάλλιστα να αποτελέσουν ένα τέτοιο δείγμα πάρε δώσε μεταξύ νέου και παλιού.

Η κινηματογραφική αναπαράσταση της έμφυλης ταυτότητας όταν εκφρασθεί μέσα από το πρίσμα του καθημερινού βίου του κινηματογράφου του Οζυ, μοιάζει να αποτυπώνει εκτενέστερα εκδοχές, να προσκαλεί το θεατή να εντοπίζει αντίστοιχα καθημερινά παραδείγματα, και μέσω αυτού να γίνεται πειστικότερη στον καθημερινό άνθρωπο.

Στην εργασία προσπάθησα να εξετάσω την πιθανότητα αφενός της συνύφανσης της καθημερινότητας με μεγάλο εύρος έμφυλων αναπαραστάσεων και αφετέρου την πιθανότητα αυτό να αποτελεί στόχο έρευνας για την αποκρυπτογράφηση, όχι σε ιστορικό χρόνο αλλά στο παρόν, αναπαραστάσεων που εκφεύγουν της παρατήρησης και της ανάλυσης μας όταν τις βιώνουμε καθημερινά γύρω μας.

Η αναζήτηση διαμέσου της καθημερινότητας, χαρακτηριστικού των ταινιών του Οζυ, των μοντέλων ανδρισμού (masculinity) και θηλυκότητας (femininity), που εκφράζονται σ αυτές, προκειμένου αφενός να εντοπίσω και αφετέρου να αναλύσω τις τάσεις που σχετίζονται με οπτικές της κοινωνίας όσον αφορά στους αντρικούς και γυναικίους ρόλους, έδωσε ενδείξεις ότι όντως πετυχαίνει το στόχο της. Το γεγονός ότι δεν βρέθηκαν άκαμπτοι και μονόπλευροι ρόλοι, αλλά το αντίθετο, όπως και το γεγονός ότι δίνεται στο θεατή η δυνατότητα να

προσεγγίσει με προσωπικό τρόπο την ταινία και να διευρύνει τα περιθώρια πρόσληψης επιβεβαιώνουν τα παραπάνω. Επιβεβαιώνονται ρόλοι που λειτουργούν και οι δύο είτε εντός των περιορισμών του κυρίαρχου ηγεμονεύοντος είτε αναζητούν την υπονόμευσή του. Κύριο παράδειγμα οι γυναικείοι ρόλοι αλλά και ο ίδιος ο πρωταγωνιστής.

Χωρίς αμφιβολία η ανάλυση της αναπαράστασης έμφυλων ταυτοτήτων, είτε στον ιαπωνικό κινηματογράφο είτε στο έργο του Οζυ όχι μόνο δεν εξαντλείται, αλλά και υπολείπεται αντιπροσωπευτικότητας ως προς το στοιχείο της καθημερινότητας. Θα βοηθούσε ασφαλώς μια εκτενέστερη προσέγγιση, ανάλυση περισσότερων διαστάσεων, εφαρμογή διαφορετικών μεταξύ τους μοντέλων και σύγκριση των αποτελεσμάτων σε διαφορετικού τύπου στις ίδιες χρονικές στιγμές.

Ακόμη περισσότερο θα μπορούσαν να χρησιμοποιηθούν εκδοχές της αποτύπωσης της καθημερινότητας (αρχιτεκτονική, video, θέατρο, χορό, κείμενο, μουσική, μαγειρική, νέες χαρτογράφησης ακόμη μορφές τέχνης, αλλά και διαδεδομένες συνήθειες - πρακτικές) ως εργαλείο διαπίστωσης και συνειδητοποίησης των ρόλων που αναπαριστάνονται για παράδειγμα στην Αθήνα. Προσέγγιση από τη μια μεριά απολογιστική, με την έννοια της διαπίστωσης όσων συμβαίνουν, αλλά και δύναμει παρεμβατική με την έννοια της διαμόρφωσης προτάσεων μέσω των μορφών αυτών. Σκοπός μου, ως αναμενόμενο αποτέλεσμα αφενός οι ζυμώσεις που πιθανότατα θα προκαλούντο από το βαθμό συνειδητότητας των αποδεκτών (μεγαλύτερου η μικρότερου εύρους), και αφετέρου το προσφερόμενο βήμα σε μη προνομιούχες απόψεις, οπτικές, και πρακτικές που έχουν τη δυναμική να ανατροφοδοτήσουν την καθημερινότητά μας, μακριά από τις μεγάλες ιδέες και αφηγήσεις μέσω των οποίων δεν φαίνεται να μπορούμε να ελπίσουμε σε κάτι.

## 5. Παράρτημα

### Νεοφορμαλιστική θεωρία

Είναι μια θεωρία ανάλυσης – μεθοδολογικής προσέγγισης την οποία ανέπτυξαν από κοινού οι D.Bordwell και η σύζυγός του K.Thompson, βασιζόμενοι στις αρχικές παρατηρήσεις των Ρώσων φορμαλιστών. Ο Bordwell εστιάζει στις διαδικασίες της διανοητικής λειτουργίας του θεατή κατά τη διάρκεια της πρόσληψης αισθητικών μορφών εκτός φιλικού κειμένου. Η ανάλυσή του περιλαμβάνει τον τρόπο με τον οποίο η κινηματογραφική ταινία οδηγεί την προσοχή του στις κεντρικές αφηγηματικές πληροφορίες, όπως και τον τρόπο με τον οποίο συμμετέχει η ταινία στην “αποοικειοποίηση” (defamiliarization : ένας όρος που περιγράφει τον τρόπο με τον οποίο η τέχνη μας παρουσιάζει οικεία και αναμενόμενα και τυποποιημένα αντικείμενα και έννοιες με ένα τρόπο που μας ενθαρρύνει να τις αντιληφθούμε ως νέες οντότητες.

Οι φορμαλιστές απορρίπτουν πολλά συμπεράσματα και μεθόδους από άλλες σχολές κινηματογραφικών σπουδών, ειδικά τις ερμηνευτικές προσεγγίσεις μεταξύ των οποίων της Λακανικής ψυχαναλυτικής προσέγγισης και ορισμένες παραλλαγές των μεταδομιστών. Οι D.Bordwell και N.Carroll

εναντιώνονται στις παραπάνω προσεγγίσεις οι οποίες λειτουργούν, σύμφωνα με τους ίδιους, ως Μεγάλες Θεωρίες που χρησιμοποιούν τις κινηματογραφικές θεωρίες για να επιβεβαιώσουν σχηματισμένα εκ των προτέρων θεωρητικά πλαίσια, παρά να προσπαθήσουν προς την κατεύθυνση μιας μεσαίου επιπέδου ερευνητικής προσπάθειας με σκοπό να δια φωτίσουν την λειτουργία της κινηματογραφικής ταινίας.

Σύμφωνα με τη νεοφορμαλιστική θεωρία η ανάλυση μιας αφηγηματικής ταινίας στηρίζεται σε τρία στοιχεία : στη *fabula*, στη *syuzhet* και στο *στιλ*. Η αφήγηση είναι μια διαδικασία όπου οι σχέσεις *fabula* και *syuzhet* και τα χαρακτηριστικά του φιλικού μέσου δηλαδή το *συλ*, αλληλεπιδρούν ώστε να εκμαιεύσουν από τη θεατή τη δραστηριότητα που σχετίζεται με την κατασκευή της ιστορίας.

Ως *fabula* νοείται η συνολική ιστορία την οποία ο θεατής ανασυντάσσει παίρνοντας αφορμές και πληροφορίες από τις σκηνές που παρουσιάζονται στην ταινία (*syuzhet*). Σύμφωνα με τον *Tynianov* η συνολική ιστορία δεν δίνεται αλλά μόνο μπορεί να υποθεθεί.<sup>86</sup>

Η *syuzhet* αποτελεί την παρουσίαση της *fabula* στην οθόνη, ούσα η δραματουργική επεξεργασία, η σειρά των σκηνών που παρουσιάζει ο σκηνοθέτης. Το *στιλ* συνυπάρχει με τη *syuzhet* στην αφήγηση, από την επεξεργασία της οποίας μέσω των κινηματογραφικών μεθόδων παράγεται η *fabula*. Οι κινηματογραφικές μέθοδοι που επιλέγονται είναι αυτοί που διαχωρίζουν την ιστορία από τους διαλόγους.<sup>87</sup>

Η αποοικειοποίηση (*defamiliarization*) ως νεοφορμαλιστικός όρος προέρχεται από την *Ostranenie* του *Viktor Shklovsky* από τους Ρώσους φορμαλιστές. Μια τεχνική σύμφωνα με την οποία παρουσιάζονταν στο κοινό κοινότοπα αντικείμενα με ασυνήθιστο –παράξενο τρόπο προκειμένου να ενισχύσει την αντίληψη του γνωστού. Η τεχνική αυτή έχει επηρεάσει πριν τους

---

<sup>86</sup> Bordwell, *Narration in the fiction film*, 49-50.

<sup>87</sup> Στο ίδιο, 50-51.

νεοφορμαλιστές πολλά κινήματα από το Dada, και τον Brecht, έως την επιστημονική φαντασία κ.λπ.

Ο Shklovski, με τη διαδικασία που προτείνει, ματαιώνει την ύπαρξη μιας «αληθινής» αντίληψης και υπονοεί ότι η αληθινή αντίληψη εντοπίζεται σε ένα απροσδιόριστο χρονικά προηγούμενο και χωρικά άλλο τόπο, σε ένα μυθικό χρόνο αφελούς εμπειρίας, η απώλεια της οποίας έναντι της αυτοματοποίησης πρέπει να αποκατασταθεί μέσω της αισθητικής αντιληπτικής πληρότητας (Crawford, 1984)<sup>88</sup>.

Σημαντικό στοιχείο της νεοφορμαλιστικής θεωρίας αποτελεί και η έννοια του δεσπόμενου χαρακτηριστικού του έργου τέχνης. Πρόκειται για το στοιχείο που δεσπόμε στην κινηματογραφική αφήγηση, και αποτελεί τον κεντρικό της άξονα επάνω στον οποίο ευθυγραμμίζονται οι υπόλοιποι άξονες της αφήγησης. Δεσπόμε χαρακτηριστικό μπορεί να είναι η πλοκή, ο ρυθμός, ο κεντρικός χαρακτήρας.<sup>89</sup>

Στην εξέλιξη της αφήγησης συμμετέχουν τα δεσμευτικά μοτίβα, ενώ τα ελεύθερα μοτίβα δεν είναι απαραίτητα για την εξέλιξή της.

Η νεοφορμαλιστική θεωρία έχει δεχτεί κριτική από τον Slavoj Žižek, η οποία αν και δεν βασίζεται σε εσωτερικές ασυνέπειες του νεοφορμαλισμού, εντούτοις κατηγορεί την προσέγγιση αυτή ότι υποεκτιμά το ρόλο της κουλτούρας και της ιδεολογίας στη διαμόρφωση του φιλικού κειμένου, χωρίς μ αυτόν τον τρόπο να αποκαλύπτει τις ενδεχόμενες αξίες των κοινωνιών μέσα στις οποίες οι ταινίες αυτές δημιουργήθηκαν.

### Θεωρία Auteur

Η προσπάθεια ορισμού του author στα αγγλικά ή auteur στα γαλλικά με τη σημασία του δημιουργού, δημιούργησε διχογνωμίες ήδη από το 1940. Οι Andre Bazin και Roger Leenhardt παρουσίασαν μια θεωρία σύμφωνα με την οποία ο

---

<sup>88</sup> Crawford Lawrence. Viktor Sklovskij's: *Difference in Defamiliarization* (<http://links.jstor.org/sici?sici=0010-4124%28198422%2936%3a3%3c209%3avs%3c2.0.co%3b2-6>). Comparative Literature 36(1984):209-19. JSTOR. 24 February 2008.

<sup>89</sup> Μαρία Παραδείση, *Κινηματογραφική Αφήγηση και Παραβατικότητα στον Ελληνικό Κινηματογράφο (1994-2004)*, Τυπωθήτω, Αθήνα, 2006, 26

σκηνοθέτης είναι αυτός που φέρνει την ταινία στη ζωή, ταυτόχρονα δε την χρησιμοποιεί για να εκφράσει τις σκέψεις του και τα συναισθήματά του σχετικά με το διαπραγματευόμενο θέμα, όπως και ως μια θεώρηση του κόσμου γύρω του ως δημιουργός. Ένας auteur μπορεί να χρησιμοποιήσει το φωτισμό, την κίνηση της κάμερας, τη σκηνοθεσία και το μοντάζ για να προσεγγίσει το όραμά του.<sup>90</sup> Το 1954 ο Francois Truffaut επινοεί τη φράση “la politique des Auteurs” που θα μπορούσε να αποδοθεί ως η τακτική του/της δημιουργού, η οποία περιλαμβάνει τη συνειδητή απόφαση κάποιου να εξετάζει και να αξιολογεί μια ταινία με συγκεκριμένο τρόπο. Κάποιος θα μπορούσε να το δει ως την τακτική του να αντιμετωπίσει ως δημιουργό κάθε σκηνοθέτη με προσωπικό ύφος –στιλή ή με μοναδική οπτική του κόσμου γύρω του/της. Ο Truffaut προκλητικά αναφέρει : «δεν υπάρχουν καλές και κακές ταινίες αλλά καλοί και κακοί σκηνοθέτες».

Το περιοδικό «Cahiers du Cinema» προσέφερε ευνοϊκό περιβάλλον να αναπτυχθεί η θεωρία αυτή, χωρίς να αποκλεισθούν και φωνές επιφύλαξης για τις πιθανές υπερβολές της, ακόμη και από τον συνιδρυτή του περιοδικού.

Διανοητές όπως ο Alexandre Astruc ενθαρρύνει τους σκηνοθέτες να χρησιμοποιούν την κάμερα όπως οι ζωγράφοι το πινέλο και οι συγγραφείς το στυλό εξ ου και η έννοια του camera-stylo ή camera-pen.<sup>91</sup>

Ο όρος θεωρία του auteur “auteur theory” παρουσιάσθηκε για πρώτη φορά στις Η.Π.Α., στο περιοδικό Village Voice στο άρθρο του κριτικού Andrew Sarris το 1962 «σημειώσεις επάνω στην θεωρία του Auteur το 1962».

Από τότε δέχθηκε επικρίσεις από πολλές πλευρές. Ένα από τα επιχειρήματα εναντίον της θεωρίας, αποτελεί η συμμετοχική διάσταση των υπολοίπων συντελεστών μιας ταινίας που βρίσκεται σε αντίθεση με την προνομιακή θέση που δίνει η θεωρία στον σκηνοθέτη. Προνομιακή θέση σε

---

<sup>90</sup> Thompson, Kristin & Bordwell, David, *Film History: An Introduction*(3<sup>rd</sup> ed.), 381-383.

<sup>91</sup> Jack C. Ellis, *A History of Film*, Library of Congress Cataloging –in–Publication Data, USA, 1995<sup>4</sup>, 293-6 όπως παρατίθεται στο Robert Stam, *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, 115-21.

σημείο μάλιστα που το όνομα του σκηνοθέτη γίνεται σημαντικότερο από την ίδια την ταινία.

Ιστορικοί κινηματογράφου όπως ο Aljean Harmetz υποστηρίζουν ότι οι σεναριογράφοι οι παραγωγοί και οι εκπρόσωποι των studio εξασκούν μεγαλύτερη επιρροή και συμμετέχουν περισσότερο απ ό τι αφήνει να εννοηθεί η θεωρία του auteur. Ο Harmetz αναφέρει ότι η θεωρία του auteur : «καταρρέει μπροστά στην πραγματικότητα του studio system»<sup>92</sup>

Η επιρροή του “New Criticism”, μιας σχολής λογοτεχνικής κριτικής των Η.Π.Α. που εκτείνεται το δεύτερο μισό του 20<sup>ου</sup> αιώνα, προκαλεί νέες τριβές. Οι κριτικοί που χρησιμοποιούν τη θεωρία auteur, κατηγορούνται ότι διαπράττουν «σκόπιμο σφάλμα» όταν προσπαθούν να ερμηνεύσουν έργα τέχνης υποθέτοντας τι εννοούσε ο σκηνοθέτης, βασισμένοι επάνω στην προσωπικότητά του και στη ζωή του.

## Φιλμογραφία

1927 懺悔の刃 [Zange no yaiba](#) *Sword of Penitence* χαμένη 1928 若人の夢 [Wakōdo no yume](#) *Dreams of Youth* χαμένη 女房紛失 [Nyōbō funshitsu](#) *Wife Lost* χαμένη 力ボチャ [Kabocha Pumpkin](#) χαμένη 引越し夫婦 [Hikkoshi fūfu](#) *A Couple on the Move* χαμένη 肉体美 [Nikutaibi](#) *Body Beautiful* χαμένη 1929 宝の山 [Takara no yama](#) *Treasure Mountain* χαμένη 学生口マンス 若き日 [Gakusei romansu: wakaki hi](#) *Student Romance: Days of Youth* παλαιότερη σωζόμενη ταινία του Ozu 和製喧嘩友達 [Wasei kenka tomodachi](#) *Fighting Friends Japanese Style* 14 λεπτά 大学は出たけれど [Daigaku wa detakeredol](#) *Graduated, But...* 10 λεπτά 会社員生活 [Kaishain seikatsu](#) *The Life of an Office Worker* χαμένη 突貫小僧 [Tokkan kozō](#) *A Straightforward Boy* μικρού μήκους 1930 結婚学入門 [Kekkongaku nyūmon](#) *An Introduction to Marriage* χαμένη 朗かに歩め [Hogaraka ni ayume](#) *Walk Cheerfully* 落第はしたけれど [Rakudai wa shitakeredol](#) *Flunked, But...* その夜の妻 [Sono yo no tsuma](#) *That Night's Wife* 工口神の怨霊 [Erogami no onryō](#) *The Revengeful Spirit of Eros* χαμένη 足に触った幸運 [Ashi ni sawatta kōun](#) *The Luck Which Touched the Leg* χαμένη お嬢さん [Ojōsan](#) *Young Miss* χαμένη 1931 淑女と髭 [Shukujo to hige](#) *The Lady and the Beard* 美人と哀愁 [Bijin to aishu](#) *Beauty's Sorrows* χαμένη 東京の合唱 [Tokyo no kōrasu](#) *Tokyo Chorus* 1932 春は御婦人から [Haru wa gofujin kara](#) *Spring Comes from the Ladies* χαμένη 大人の見る繪本 生れてはみたけれど [Umarete wa mita keredo](#) *I Was Born, But...* 青春の夢いまいづこ [Seishun no yume ima izuko](#) *Where Now Are the Dreams of Youth?* また逢ふ日まで [Mata au hi made](#) *Until the Day We Meet Again* χαμένη 1933 東京の女 [Tokyo no onna](#) *Woman of Tokyo* 非常線の女 [Hijōsen no](#)

<sup>92</sup> Aljean Harmetz, *Round up the Usual Suspects*, σ 29



[onna Dragnet Girl](#) 出来ごころ [Dekigokoro](#) [Passing Fancy](#) 1934 母を恋はずや [Haha wo kowazuya](#) [A Mother Should be Loved](#) 浮草物語 [Ukigusa monogatari](#) [A Story of Floating Weeds](#) 1935 箱入娘 [Hakoiri musume](#) [An Innocent Maid](#) χαμένη 東京の宿 [Tokyo no yado](#) [An Inn in Tokyo](#) 1936 大学よいとこ [Daigaku yaitoko](#) [College is a Nice Place](#) LostSound, black-and-white films 1936 菊五郎の鏡獅子 [Kagami jish iKagami jishi](#) Documentary; Ozu's first sound film ひとり息子 [Hitori musuko](#) [The Only Son](#) 1937 淑女は何を忘れたか [Shukujo wa nani wo wasureta ka](#) [What Did the Lady Forget?](#) 1941 戸田家の兄妹 [Todake no kyodai](#) [Brothers and Sisters of the Toda Family](#) 1942 父ありき [Chichi ariki](#) [There Was a Father](#) 1947 長屋紳士録 [Nagaya Shinshiroku](#) [Record of a Tenement Gentleman](#) 1948 風の中の牝鶏 [Kaze no naka no mendori](#) [A Hen in the Wind](#) 1949 晩春 [Banshun](#) [Late Spring](#) πρώτη ταινία του Ozu με την [Setsuko Hara](#) 1950 宗方姉妹 [Munekata kyōdai](#) [The Munekata Sisters](#) 1951 麥秋 [Bakushu](#) [Early Summer](#) 1952 お茶漬けの味 [Ochazuke no aji](#) [The Flavor of Green Tea over Rice](#) Διασκευασμένο από λογοκριμένο σενάριο του 1939, 1953 東京物語 [Tokyo monogatari](#) [Tokyo Story](#) 1956 早春 [Soshun](#) [Early Spring](#) 1957 東京暮色 [Tōkyō boshoku](#) [Tokyo Twilight](#) Colour films 1958 彼岸花 [Higanbana](#) [Equinox Flower](#) πρώτη έγχρωμη ταινία του Ozu 1959 お早よう [Ohayo](#) [Good Morning](#) remake του *I Was Born, But...* 浮草 [Ukigusa](#) [Floating Weeds](#) remake του *A Story of Floating Weeds* 1960 秋日和 [Akibiyori](#) [Late Autumn](#) 1961 小早川家の秋 [Kohayagawa-ke no aki](#) [The End of Summer](#) 1962 秋刀魚の味 [Sanma no aji](#) [An Autumn Afternoon](#) τελευταίο έργο του Ozu.

## 8.Βιβλιογραφία

- Παραδείση, Μ. (2006), *Κινηματογραφική Αφήγηση και Παραβατικότητα στον Ελληνικό Κινηματογράφο (1994-2004)*, Αθήνα : Τυπωθήτω.
- Abe Tsunehisa and Sato Yoshimaru,(2000), *Tsushi to Shiryō: Nihon Kingendai joseishi* [History and Reference: Japanese Modern and Contemporary Women's History] Tokyo: Fuyo Shobo Shuppan.
- Anderson, Joseph L. & Richie, Donald (1982), *The Japanese Film: Art and Industry*, Princeton: Princeton University Press.
- Atsuta, Y. & Hasumi, S. (1989), *Ozu Yasujiro Monogatari*, Tokyo : Chikuna Shobo
- Baudry, Jean Louis (1974-5), *Ideological effects of the basic cinematographic apparatus* trans. Allan Williams, *Film Quarterly*, Vol.28, No.2, 39-47.
- Benjamin, Walter (2003), *Selected Writings, Vol.4, 1938-1940*, transl. by Edmund Jephcott *et al.* Cambridge: Belknap Press.
- Blanchot, Maurice (1987), *Everyday Speech*, Yale French Studies, 73, Everyday Life.
- Bordwell, D. (1995), *Narration in the fiction film*, London : Routledge.
- Bordwell, D. (1988), *Ozu and the Poetics of Cinema*. Princeton: Princeton University Press.
- Bordwell, D. (2008), *Poetics of Cinema*. New York: Routledge.
- Burch, N.(1979), *To the Distant Observer: Form and Meaning in the Japanese Cinema*, University of California Press.
- Charney, L. (1998), *Empty Moments: Cinema, Modernity and Drift*. Durham: Duke University Press.
- Connell, R.W. (1995) *Masculinities*, Second Edition (2005), Polity Press in association with Blackwell Publishers Ltd.

- Connell, R.W. and Messerschmidt, James W.(2005), *Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept*, Gender Society.
- Dasgupta, Romit (2003), *Creating Corporate Warriors- The "salaryman" and masculinity in Japan* in Louie, Kam & Low, Morris (2003), *Asian Masculinities*, Routledge Curzon.
- De Certeau, Michel (1984), *The Practice of Everyday Life*, transl. by Steven Rendall. Berkeley: University of California Press.
- "*Dialogue on Film: Masahiro Shinoda*" (1985), The American Film Institute, 10.7., John F. Kennedy Center, Washington D.C.
- Didi-Huberman, Georges (2005), *The Supposition of the Aura : The Now, The Then, and Modernity* in Benjamin, Andrew (ed.), *Walter Benjamin and History*, London: Continuum.
- Ehrlich, Linda & Desser, David (1994), *Cinematic Landscapes*, Austin, University of Texas Press.
- Doganis, Basile (2005), *Le Silence dans le cinéma d'Ozu, polyphonie des sens et du sens*. Paris: L'Harmattan.
- Furbo Vig, Emma (2012), *The Herbivore and The Salaryman. New and old Masculinities in Japanese idol production*, Institutionen for Kommunikation och medier, Lunds Universitetet.
- Gardner, William O.(2006), *Advertising Tower: Japanese Modernism and Modernity in the 1920s*. Cambridge, Harvard University Asia Centre.
- Gewertz, D. (1984), *The Tchambuli view of persons: A Critique of Individualism in the Works of Mead and Chodorow*. American Anthropologist, 86(3)
- Gilpin, R. (2001), *Global Political Economy: Understanding the International Economic Order*. Princeton: Princeton University Press.

- Gordon, Andrew (2005), *Democracy and High Growth*, In William Theodore de Barry, Carol Gluck, & Arthur E.Tiedermann (eds.), *Sources of Japanese Tradition*, second edition, Vol. 2. New York: Columbia University Press.
- Hamacher, Werner (2005), *"Now": Walter Benjamin on Historical Time*. In Benjamin, Andrew (ed.), *Walter Benjamin and History*. London: Continuum.
- Hall, Stuart (1996), *The Meaning of New Times* .In Stuart Hall: Critical Dialoguw in Cultural Studies, ed. David Morley and Kuan-Hsing, 223-37. London: Routledge.
- Harmetz, Aljean (1992), *The Making of Casablanca: Bogart, Bergman, and World War II*, New York, Hyperion.
- Harootunian, Harry D. (2000a), *History's Disquiet: Modernity, Cultural Practice, and the Question of Everyday Life*. New York: Columbia University Press.
- Harootunian Harry D. (2000b), *Overcome by Modernity: History, Culture, and Community in Interwar Japan*. Princeton: Princeton University Press.
- Hasumi, Shigehiko & Atsuta, Yuharu (1989), *Ozu Yasujiro Monogatari* [History of Yasujiro Ozu]. Tokyo: Chikuma shobo.
- Heigoro, Sakurai, (February 1927), *"Modan Garu to shokugyo fujin"* [Modern Girls and Working Women], Josei (Woman).
- Hendry, J.(2003), *Understanding Japanese Society*, New York: Routledge.
- Highmore, Ben ed. (2002a), *The Everyday Life Reader*. London & New York: Routledge.
- Highmore, Ben (2002b), *Everyday Life and Cultural Theory*. London: Routledge.
- Hull, David Stewart (1968), *Film in the Third Reich: A study of the German Cinema*, Berkeley: University of California Press.
- Inagawa et al. eds., (1982), *Ozu Yasujiro wo yomu*,[Rading Yasujiro Ozu], Tokyo : Firumu Atosha.

- Kaplan, E. Ann (1983), *Women and Film, Both sides of the camera*, London & New York: Routledge.
- Kiju, Yoshida (1998), *Ozu's anti-Cinema*, transl. by Miyao Daisuke and Hirano Kyoko, University of Michigan Ann Arbor, 2003.
- Lefebvre, Henri (2002a). *Critique of everyday life*, Vol 1: *Introduction*, transl. by John Moore. London: Verso.
- Lefebvre, Henri (2002b), *Critique of Everyday Life, Vol.2: Foundations for a Sociology of the Everyday*, transl. by John Moore. London: Verso.
- Livio, Mario (2003), *The Golden Ratio*, New York : Broadway Books.
- Louie, Kam, and Morris Low (2003), *Asian Masculinities : The Meaning and Practice of Manhood in China and Japan*, London: Routledge.
- Macherey, P. (1978), *A Theory of Literary Production*, trans. Geoffrey Wall, London: Routledge & Kegan Paul.
- Macionis and Plummer (2005), *Sociology: A Global Introduction*, 3<sup>rd</sup> ed. London: Pearson.
- Mackie, Vera (2013), *Gender and Modernity in Japan's "Long Twentieth Century"*, *Journal of Women's History*, Vol.25, No 3, Fall 2013, 62-91
- Maeda, Ai,(1989) *Kindai dokusha no seirutsu*, [The Emergence of Modern Readers] Tokyo: Chikuma Shobo.
- McWilliams, Nancy (1994), *Psychoanalytic Diagnosis : Understanding structure in the clinical process*. New York: Guilford Press, [ελλ. εκδ. *Ψυχαναλυτική Διάγνωση*, μτφρ. Αντωνία Καραμπέτσου, Αθήνα : Ελληνικά Γράμματα,2000].
- Mizuta, Noriko (1997), *Iwanami koza: Gendai Shagaikaku, sekusharty no shagaigaku* [Iwanami Contemporary Sociology: Sociology of Sexuality], Tokyo: Iwanami Shoten.

- Nygren, Scott (2007), *Time Frames: Japanese cinema and the Unfolding of History*, Minneapolis , University of Minnesota Press.
- Mosk, C. (2008), *Japanese Economic Development: Market, Norms, Structures*. London & New York: Routledge.
- Noda, Kogo (1964), Ozu Yasujiro to iu otoko [The Man Who Was Called Ozu Yasujiro] in Kinema junpo sha (ed.), *Ozu Yasujiro: hito to geijutsu [Ozu Yasujiro: A Man and His Art]*, *Kinema junpo zokan [Kinema Junpo Special Issue]*, 358 (Feb.1964).
- Philips, Alastair and Stringer, Julian (eds.) (2007), *Japanese Cinema: Texts and Contexts*, London & New York: Routledge.
- Pons, Philippe (1992), *Edo kara Tokyo he: Chonin bunka to shomin bunka [From Edo to Tokyo: The Culture of Chonin and Shomin]*, trans. by Kamiya Mikio, Tokyo : Chikymashobo.
- Ritchie, Donald (1974), *Ozu*. Berkeley: University of California Press.
- Ritchie, Donald (1978), *A History of Japanese Cinema*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ritchie, Donald (1990), *Japanese Cinema An intro, Gregory, Tokyo: Kodansha International*.
- Roberts, John (2006), *Philosophizing the Everyday: Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory*. London: Pluto Press.
- Rosenbaum, Jonathan (2004), *Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Sato, Barbara (2003), *The New Japanese Woman: Modernity, Media, and Women in Interwar Japan*, Durham: Duke University Press.

- Sato, Tadao (1982), *Currents in the Japanese Cinema: Essays*, transl. by Gregory Barrett, *Nihon eiga hattachushi* [The history of the Development of Japanese cinema], Vol.1. Tokyo: Chukobunko.
- Sato, Tadao (1995), *Nihon eiga shi* [The History of Japanese Cinema], Vol.1, Tokyo : Iwanamishoten.
- Sato, Tadao (1979), *Ozu Yasujiro no geijutsu* [The art of Yasujiro Ozu] vol.2, Tokyo: Firumu Asahi Shinbunsha.
- Sato, Tadao (2004), *Kanpon ozu Yasujiro no geijutsu* [The art of Ozu Yasujiro, the Complete Edition], Tokyo: Firuma Asahi shinbun sha.
- Seidensticker, Edward, (1965) *Kafu the Scribbler. The life and Writings of Nagai Kafu, 1879-1959*, Stanford University Press.
- Sekino, Yoshio, *Shinkyobutsu no hasan to ozu Yasujiro no zento* [The Bankruptcy of the State of Mind Film and the Future of Ozu Yasujiro] ΣΤΟ Eiga hyoron 9:1 (July 1930), Tokyo.
- Stam, Robert (2000), *Film Theory. An introduction*, Oxford : Blackwell Publishing, [ελλ. έκδ. *Εισαγωγή στη Θεωρία του Κινηματογράφου*, μτφρ. Κατερίνα Κακλαμάνη, επιμ. Εύα Στεφανή, Αθήνα : Εκδόσεις Πατάκη, 2006].
- Standish, Isolde (2005) *A New History of Japanese Cinema: A Century of Narrative Film*, New York: Continuum.
- Takabatake, Michitoshi (ed.) (1970), *Nichijo no shiso* [The thought of the Everyday] Tokyo: Chikumashobo.
- Takeuchi, Yoshimi (2005), *What is Modernity? Writings of Takeuchi Yoshimi*, transl. by Richard F. Calichman. New York: Columbia University Press.
- Tanaka, Jun'ichiro (1986), *Nihon eiga hattachushi* [The history of the Development of Japanese cinema], Vol.1. Tokyo: Chukobunko.
- Tanaka, Masasumi (1993), *Ozu Yasujiro sengo goroku shusei* [Ozu Yasujiro, Compilation of His Utterances] : 1946-1963, Tokyo: Firumu Ahto sha.

*“Témoignages sur l’art de Yasujiro Ozu”*, *Cinejap*, no.2 (Spring 1979), Paris.

Thompson, Kristin & Bordwell, David (2010), *Film History: An Introduction* (3<sup>rd</sup> ed.), New York : McGraw Hill.

Tosaka, Jun (1977), *Nihon ideorogi-ron* [A study of Japanese Ideology], Tokyo: Iwanamishoten.

Tosaka, Jun (1966), *Tosaka jun zenshu* [The complete Collection of Tosaka Jun], Vol 4, Tokyo: Keisoshobo.

Uno, Kathleen S. (1991), *Women and changes in the Household Division of Labor*, in, Gail Lee Bernstein (ed.), *Recreating Japanese Women, 1600-1945*. Berkeley: University of California Press, 64-5.

Wada-Marciano, Mitsuyo (2008), *Nippon Modern: Japanese Cinema of the 1920s and 1930s*, Honolulu University of Hawai’i Press.

Wawrytko, S. (1995), *The Murky Mirror: Women and Sexual Ethics as Reflected in Japanese Cinema*, in Charles Wei-hsun Fu & Steven Heine, eds., *Japan in Traditional and Postmodern Perspectives*. Albany: State University of New York Press, 1995, 121-168.