

UKIGUMO (Mikio Naruse, 1955)

Batzuetan, kritikariak paradoxa baten aurrean aurkitzen du bere burua. Zenbait zinemagile, une batean edo bestean, autore garrantzitsuen mailara goratzen dira. Horixe izan da, betidanik, arte zinematografikoari buruzko hausnarketaren historia. Baina goratze hori ez da beti egon aitortza hori justifikatzeko beharrezkoa den arrazoiketarekin. Noski, ikusleei autoreen obretara heltzen laguntzea xede duten ikerketa kritiko mota horri buruz ari naiz. Hori dela eta, hurbilketa honetatik kanpo utziko dut gustu pertsonal eta besterendu ezina erreklamatzeko duen eta filmen aurrean ikuslea biluzik uzten duen idazketa zinematografiko oro, batez ere unean uneko idazlearen prestigioaren babesean, prestigio hori justifikatuta egon ala ez. Baina, baita “filmak nola ulertzen ditugun ulertzea” xede duela esaten duen kritikan pentsatzen dugunean ere edo, modu ulerterrazagoan esateko, zinemagileak (sinekdokea erabili dut nahiz eta jakin zineman indibiduala beti dela kolektiboa) gure aurrean eraikitzen den mundu posibleko atea irekitzeko duen gaitasuna azaltzen dugunean, arazoak bertan jarraitzen du. Besteak beste, zinemagile guztiak ez direlako maila berean “hautemangarriak” haien *maniera* pertsonala deskribatzeko unean, betiere prest bagaude hitz hutsak eta topikoak saihestera.

Inguru-minguru ez ibiltzeko eta hurbilen dudan adibidea erabiliz, esango dut, niri dagokidanean, behintzat, gutxienez hiru zinemagilek beti sortu dizkidatela zailtasunak haien zinemak zergatik txunditzen nauen (ni neu eta baita beste batzuk ere) azaltzen saiatu naizenean: Howard Hawks, Eric Rohmer eta Mikio Naruse. Autore horiek (termino hori erabiltzen dudanean ez diot inolako “konnotazio politikorik” ematen, nahiago dut hori argi utzi) behar bezain desberdinak dira haien artean, hasiera-hasieratik argi gera dadin ez dagoela hiru kasuak justifikatzeko antzeko azalpenik. Hemen egin nahi dudana da kritikariak mahai gainean jarri dituzten arrazoiak berrikusketa bat egitea (arrazoi hobeak edo okerragoak, interesgarriagoak edo ez hain interesgarriak), esateko Mikio Naruse (1905-1969, laurogeita bederatzik filmen egilea, 1930 eta 1967 artean, horien artean hirurogeita hamar inguru iritsi zaizkigularik, kasu berezia izanik bere belaunaldiko zinemagile japoniarren artean) goi-goian dagoela zinemagile japoniar handien zerrendan (bat nator baieztapen horrekin). Gero, lurrera jaitsiko gara, imintzio handiegirik gabe, gure ikuspegi xumetik abiatuta, hausnartzeko nola uler genezakeen zertxobait hobeto haren zineman zer jokatzeko den eta, zehatzago, *Ukigumo* film berezi horretan (gaztelaniara itzultzerakoan *Nubes flotantes* izenez ezaguna) zer jokatzeko den.

*

Naruseren obrak haren aberkide diren beste zinemagile batzuenak besteko arreta bibliografikoa lortu ez izanak (burura datozkit, noski, Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu eta Akira Kurosawa) erraztu egiten du Espainiako eta atzerriko kritikak (Japoniakoak barne) haren zinemari buruz aurkeztutako argumentuak ebaluatzea. Espainiako Filmotekak eta Donostiako Zinemaldiak 1998an elkarlanean editatu zuten argitalpenak (bi erakundeek eskaini zioten zikloaren harira) oinarritzeko materiala eskaintzen jarraitzen du lan hau gauzatzeko.¹

Naruseri buruzko literatura japoniarra azkar berrikusiz gero, askorako balio ez duten ebaluazio ugari aurkituko ditugu (nahiz eta batzuetan ideia iradokitzaileak aurkezten dituzten), bai behintzat haren artearen dimentsio estetiko eta formala jorratu nahi izaterakoan: Tohok kontratatutako zinemagileetako beste bat balitz bezala jokatzeko duen zinemagile bat (ekoiztetxe horretan gauzatu zituen ia bere lan guztiak, 1935ean karrera hasi zuen Shochiku utzi zuenean) “Japoniako estudio-sistemarekin bizi-harmonia bat” mantenduz. Zinemagile horri ez zitzaizkion banitate-keinuak edo

¹ Hasumi, S. eta Yamane, S. (ed.), *Mikio Naruse*, Donostia-Madril, Donostiako Zinemaldia/Espainiako Filmoteka, 1998.

handinahiak ezagutu; zintzoa eta umila zen, nahiz eta berezitasunak ere bazituen (haren aktore eta teknikariak beti esan izan zuten, kexati, inoiz ezin izan zituztela grabatu bitartean gidoiak kontsultatu, bai eta lanerako jarraibide gutxi edo bat ere ez zuela ematen ere). Laburbilduz, "adierazpen propiorik gabeko" norbait zen baina,aldi berean, aitortu egiten da "dena adierazteko elkarriketak erabili beharrean begiradetan eta gorputz-hizkuntzan oinarritzen ziren teknika dramatikoak" erabiltzen zituela (Sh. Hasumi eta S. Yamane); aipatutako lekukotzak zuzenak badira, horrek gehiago esaten du aktoreei buruz zuzendariari buruz baino.

Bere aldetik, Shiguehiko Hasumik ideia eztabaidagarri hau defendatu zuen: "film bat kontu sinplea da", bai eta honako hau baieztatu ere: zinemagile handiek frogatu dute "film bat elementu gutxi batzuek osatuta" dagoela; hala "zinemako sormena eta originaltasuna sentsibilitate eta soiltasunerako nahi batean" laburbil daitezke. Hasumik Naruseren zinemagile-izaera umilean aurkitzen ditu elementu horiek, baita ikusleengan erakarpen sentsorial handia eragiteko gai diren une kritikoekin konbinatutako argudio minimoetan ere. Eta hau adierazten du: "une kritiko horietarako, Narusek gizon bat eta emakume bat baino ez zituen behar". Gauzak ikusteko modu horrek *Ukigomo* lanaren norabidean darama; hain zuzen ere, badirudi azken eszenan kondentsatu egiten dela "filmaren foku ultrasentikorra" deitzen dion hori (adierazpen benetan ederra). Kritikariari ez dio ihes egiten *Ukigumo* lanak ezohiko zerbait duela Naruseren obran, ohituagoa baitago japoniar kulturaren *shomin geki*² izenez ezagutzen den horren uretatik nabigatzera (klase ertaineko edo langile-klaseko familietako jende arruntaren eguneroko bizitza aztertzen duten lanak), eta ez hainbeste Fumiko Hayasi eleberrigileak aztertzen duen pantano emozionaletik nabigatzera (ikus *infra*). Hori dela eta, kontuz ibili behar dugu Naruseren obraren osotasunaren gainean *Ukigumo* lanaren bistako bertute batzuk ez proiektatzeko.

Orain, fokua kritika europarrera bideratzen badugu, gogoratu beharko genuke, Kurosawa eta Mizoguchik joan den mendeko lehen berrogeita hamar urteetan irekitako bidetik, gutxienez Naruseren film bat estreinatu zela bertan eta Frantziako kritikariek harrera ona egin ziotela 1953an: *Okâsan* ("Ama" gisa itzuli ohi da). *Cahiers du cinema* argitalpenaren orrietan (43. zk., 1955eko urtarrila), pertzepzio-gaitasun handiko Doniol-Valcrocek bere erreseinan adierazten zuen film hau (argi eta garbi *shomin-geki* izenekoaren eredu generikoan lerratua) gutxiago zela kontakizun bat eta gehiago kronika bat. Hala, oker egongo ginateke bertan "neorrealismo japoniar" bat ikusten ahaleginduko bagina; izan ere, "atalak gehitzeak" exotismoa desagerraraztea dakar eta, azkenean, "xalotasun heldu bat, apaltasun etsi bat, erdizka ibiltzearen arte bat" izango litzateke emaitza. Zoritzarrez, estreinaldi horrek ez zuen jarraipenik izan eta Naruseren obra itzaletan egon zen Europan laurogeigarren hamarkadan sartu arte, hain zuzen ere Locarnoko Nazioarteko Festibalak ziklo bat eskaini zion arte, 1984an.

1979an, Noël Burchek eragin handia izan zuen *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema* lana argitaratu zuen; lan horretan, zinemagilearengana egin zuen hurbiltze globalak Mendebaldean ezagunagoak ziren Mizoguchi edo Ozu zinemagileei eskainitako hurbiltzearen patroia berari jarraitu zion: zinemagile horien kasuan bezalaxe, Burchen esanetan, Naruseren obrako alderdirik esanguratsuen gerra arteko aldia da, haren ustez maisulana filmatu baitzuen garai hartan, 1935ean, *shomin-geki* generoko klasiko bat: *Tsuma yo bara no yo ni* ("¡Esposa! ¡Sé como una rosa!" izenburua eman ohi zaio gaztelaniaz). Burchen esanetan, japoniar zinemari buruz egiten zuen irakurketa partikularrean, film horren bidez Narusek bat egiten zuen bere belaunaldiko beste zinemagile batzuek egiten zuten sator-lanarekin (Ozu, Mizoguchi, eta beste batzuk); hala, bere lanetan nabarmen urruntzen da japoniar zinemaren estetika eta narratibotik (edo gutxienez zinema horren zati handi bati dagokionez), eta arte anti-ilusionista eta eten baten norabidean mugitzen, nabarmenki eszentrikoa Mendebaldeko zinemaren hertsiki kodifikatutako arauetara zehazki. Bigarren Mundu Gerraren ondoko Naruseren zinemari dagokionez, kritikari

2 Beste genero japoniar handia *jidai-geki* izango litzateke, garai historiko batean gertatzen diren istorioak kontatzen dituen generoa, alegia.

frantziar eta amerikarraren epaia erantzunezina zen: “kontakizun bikainak, *shomin-geki* formakoak, Becker edo Lattuadairen mailakoak (...), Japoniako bizitza modernoaren dramatismoak gabeko erretratuak, Mizoguchiren unibertso gatazkatsuen kontrakoak eta Mendebaldeko errepresentazio-moduei lotuak”; konstruktua horri, beste toki batean, “errepresentazio-modu instituzionala” deitu zion.

Bere aldetik, logikoa denez, Espainiako kritikariek denbora luzeagoa behar izan zuten zinemagile horrekin topo egiteko. Miguel Marías izan zen Naruseren zineman interesatu zen lehenengoa, eta hainbat testu idatzi zituen hari buruz, 1988, 1993 eta 1998an³. Testu horietan, Maríasek esaten du zinemagile japoniarren obrarik onenak (ikusita omen dituen hogeita batetik) Mizoguchi, Ozu, Ford, McCarey, Chaplin, Rossellini, Dreyer Renoir edo Hitchcocken filmik onenak bezain onak” direla. *Ukigumo* lanaren kasuan, hainbat konexio aurki daitezke Rossellini (*Stromboli*, *Europa 51*), Drever (*Gertrud*) eta Godarden (*Vivre sa vie*) lanekin. Horrez gain, Antonioni edo Cukorrekin ere lotzen du Naruse (*Confidencias de mujer*, 1961; *Ricas y famosas*, 1981), “bakarrik dauden emakumeei” buruzko filmak egiten baititu. Dena den, aitortu egiten du ez dela gai estilo ezagun bat identifikatzeko “errepikatzen diren baina sistematikoak edo hutsik gabekoak ez diren ezaugarri batzuek landa”⁴.

Hona hemen ezaugarri heterogeneo horien laburpen posible bat: zinemagileak gertaeren aurrean *zirkunik ez egiteko* duen gaitasuna (hori ez da nahastu behar indiferentziarekin edo axolagabetasunarekin); horrek Rossellini “solidario, kezkatu edo dramatikoa” dakarkio gogora. Azken finean, Maríasék esango luke Naruse “errealista” pesimista gisa deskriba daitekeela, zeina ez den erortzen Ozu, Bresson edo Antonioni bezalako autoreek duten “predeterminazio formalean”. “Bizitza errealeko dramen” artean erosotasunez mugitzen den norbait da, tradizio japoniarrekiko maitasun mugatzaile batek baldintzatu gabe.

*

Hausnarketaren puntu honetara iritsita, iruditzen zait bidezkoa dela esatea “Naruse misterio” antzeko baten aurrean gaudela: ezaugarri bereizgarriak gabeko zinemagile bat (pentsa dezagun, kontraste gisa, haren garaikide diren Ozu edo Mizoguchiren lanak apaintzen dituzten ezaugarrietan). Lotura izan dezaketen zinemagileen zerrenda bat aipatzeak ere ez du askotarako balio esparruaren zabalera hain irekia denean, ezta ezaugarri heterogeneoak metatu eta maila desberdinetan jartzeak ere, tiroak zentratzeko. Zinemagilearen izaeraren zenbait alderdi, hain zuzen ere “sentikortasuna eta soiltasuna” irudikatzen duten horiek, aurkezteak ere ez du balio, ez bada azaltzen nola islatzen den hori haren filmografia osatzen duten obra zehatzetako irudi eta soinueta.

Hori gutxi balitz, esan nahiko nuke haren lanbide-kideek izugarri miresten zutela Naruse. Zinemagilearen zuzendari-laguntzaile izan zen Akira Kurosawa, haren filmetako batean (*Nadare*, 1937); Kurosawak inolako zalantzarik gabe esan zuen haren zinemak “hasiera batean lasaia eta konbentzionala ematen badu ere, ibai sakon baten gisa agertzen dela gero, eta ibai horren gainazal lasaiak ezkutatu egiten du urpeko korrante azkar eta nahasia. Haren trebeziak ez zuen parekorik”⁵. Beste hainbeste gertatzen da “japoniar olatu berriko” lider Kiju Yoshishige Yoshidarekin; hark “itzal handia” deitzen zion Naruseri, “isiltasun sakon batean murgilduta” behatzen baitzion jendeari”⁶. Bere erara, mende-aldaketako zinemagile taiwandar nagusienetako batek, Edward Yangek (1947-

3 Guztiak daude jasota gorago aipatu den Hasumi eta Yamaneren lanean.

4 Besteak beste, honako hauek aipatzen ditu, hurrenkera zehatzik gabe: emakumezko heroia baten barne-ahotsa erabiltzeko joera, zapaten lehen plano pare bat txertatzea, alboko *travelling* laburrak maiz erabiltzea, elipsi narratibo bortitzak, gertakari tragiko edo melodramatikoak ez dramatizatzeke joera, bikotea kamerari bizkarra emanaz dagoela elkarriketatik filmatzea...

5 Ikus Hasumi eta Yamaneren liburuko hitzaurrean ageri den autobiografiaren pasartea (*Op. Cit.*), 13.-14. or.

6 Kiju-Yoshishige Yoshida: “Invirtiendo la luz y la sombra o, gente que se separa: Yasujiro Ozu y Mikio Naruse”, Hasumi eta Yamaneren lanean (*Op. Cit.*), 158.-162. or.

2007), omenaldi hunkigarria egin zion, 1998an, “Naruseren estilo ikusezin garaiezina” idatzi zuenean: “Narusek ez du estilorik, zinemaren ehun urteko historia laburreko gainerako estilistekin alderatuta (...); Naruseren lanak oihartzun txikia izan zuen Kurosawak Cannesen eta Venezian izan zuen arrakastaren aldean, eta Ozuren estilo zen, estatiko eta monotonoari buruz esan diren laudorioen aldean, Narusek harrabotsik gabe kontatu zituen bere istorioak (...), horregatik da hain berezia (...), inoiz ez zen saiatu zuzendari handia zela sinestarazten (...), hura deskribatzeko hitz hau baino ez zait bururatzen: eskuzabaltasuna”⁷.

Baina oraindik onena falta da. Yasujiro Ozuren⁸ egunerokoak aztertzen baditugu, 1955eko otsailaren 9ko, otsailaren 28ko eta martxoaren 2ko sarrerak aurkituko ditugu; horietatik lehenengoan hau irakur daiteke: “Eguraldi ona. Ryu [Chishu] gaur goizean etorri da, jaten bukatzen ari ginenean. Bi sake botila utzi dizkigu. Hirurok [“hirugarren gizona” Kogo Noda da, gidoilaria eta Ozuren laguna] taxia hartu eta Odawarako Tohora joan gara, *Nubes flotantes* [Mikio Naruse] eta *Meiji ichidai onna* [Daisuke Ito] ikustera. **Zirrara eragin dit *Nubes flotantes* filmak**” (letra lodia nirea da). Beste bi sarreretan aurki ditzakegun aipamen laburretan, badirudi erreferentzia egiten zaiola Ozuk Fumiko Hayashiren eleberria irakurtzeari, hain zuzen ere Naruseren filmak oinarri duen eleberria (ikus *infra*): “(...) lo-kuluxka eta *Nubes flotantes* irakurtzea” (28/II); “*Nubes flotantes* irakurtzen jarraitzea” (2/III).

Bere aldetik, gorago aipatutako testuan, Kiju Yoshidak aukera ematen digu Ozuren iritzi horretan sakontzeko. Hasteko, halabeharrezko hitz hauek gogorarazteko aipatzen duenean: “Zuzendariak ahots edo tonu musikal bat dutela jaiotzen dira, eta hori ez da aldatzen erraza. Narusek eta biok tonu baxuko ahotsa dugu. Kurosawarena nahiko altua da. Badirudi Mizoguchiren tonua baxua dela, baina, errealitatean, haren ahotsaren tonua nahiko altua da”. Gerora, maisuaren iritzi zabalagoa jasotzen du, *Ukigumo* lana ulertzeko duen moduari buruzkoa: “Aurrekoan *Ukigumo* ikusi nuen eta izugarri gustatu zitzaidan. Gure heldu-sentimenduei hel egiten die. Oso obra ona. Beno, akats txiki batzuk ditu. Baina akats horiek kontuan hartu arren, Japoniako zinemaren historiako goreneko mailan dago. Film hori ikusteak atzeratu egingo du aurtengo lana. Pentsatu dut ez dudala hain nagia izan behar. Ez dut nire lana behar bezain ondo egin. Nire ustez, Naruse berak kinka larrian jarri duela bere burua film hau egitean. Kostako zaio hurrengoia egitea”.

Material hori guztia gogoan, ikusi beharko genuke ea gai garen modu sinple, arrazoizko eta sinesgarrian azaltzeko zein diren eta non egon daitezkeen, gutxienez neurri batean, Yoshidaren honako hitz hauek ulertzeko elementuak; hitz horien bidez, hain zuzen ere, gure zinemagileari buruzko diskurtso kritiko konbentzionalaren zati handi bat laburbiltzen da: “Naruseren filmek, egiatan, ez dute ezer berezirik, baina jendeak horiek ikusten jarraitzen du (...). Azaldu ezinezko erakarpena eragiten dute. Esan genezake azalpena *Ukigumo* filmean dagoela”. Helburua izango litzateke “azaldu ezin den” hori “oraindik azaldu ez den” hori bihurtzea, jakinik beti geldituko direla exegesi analitikoarekiko erresistenteak diren “hondarrak”. Horretarako, defendatuko dugu Naruseren zinemara eta *Ukigumo* bezalako film baten esanahi zehatzera soilik inpresionista ez den modu batean hurbildu nahi badugu, testuinguru esanguratsu operatiboa deituko dudana hori aktibatu beharko dugula; testuinguru horrek aukera emango digu zenbait elementu argitara ateratzeko eta, gehiegizko orokortzerik erabili gabe, zentzuzko eran seinatu ahal izateko intuizioz obra horri ematen diogun balioaren kausetako batzuk; izan ere, obra horrek eragiten duen zirrara ez dago esan ezin daitezkeen horretan, baizik eta soilik partzialki esploratu den espazio batean. Ekin diezaiogun Naruseren obra entzuteari.

*

7 Edward Yang: “Generosidad: El invencible estilo invisible”, Hasumi eta Yamaneren lanean (*Op. Cit.*), 153.-157. or.

8 Hemendik hartu dugu aipua: *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu* (N. Pujol eta A. Santamarina, ed.), Valentzia, Donostia Kultura/Filmoteca Generalitat Valenciana/CGAI, 2000, 176. eta 178. or.

Abiapuntu ona iruditzen zait “errealismoaren” etengabeko aipamen hori jorratzea (komatxo artean jarri dut aipatutako testuetan duen anibalentzia nabarmentzeko), behin eta berriro errepikatzen dena. Ia beti Ozuren zinemarekin alderatuta, Keisuke Kinoshitaren oroitzapen honek frogatzen duen moduan, Yoshidak ahotara ekarri duena eta zinegilea 1935ean Shochikutik irten izanaren oroitzapenari (traumatikoa Naruserentzat) buruzkoa, non hasiera eman zion zinema-ibilbideari: “Naruse jaunak Ozun jaunaren antza handia zuen. Haren filmak Ozuren filmen kopiak ziren. Shochikukoek esan zuten ez zutela beste Ozu bat behar, eta Naruse jauna dimititzera bultzatu zuten. Guztiok lastima sentitu genuen beragatik”.

Nire aldetik, nire posizioak formalizatzeko saiakeran, Naruseren zinemaren aurrean izan nuen lehen erreakzio intuitibora joko dut. Bere zinema sistematikoki esploratzen hasi nintzen unetik (eta are zehatzago aurreko mendeko berrogeita hamar eta hirurogeiko hamarkadetako lanak), ezin izan nuen ekidin Ozuren zinemaz oroitzea. Arrazoi onengatik: bi zinemagileen istorioen hazleku zen humusa berdina zen: euren zinemek deskribatzen zituzten familia-inguruneak ia berdinak ziren, *shomin-geki* tipikoa. Baina, aldi berean, argi zegoen bi egileek jorratutako bide estilistikoak desberdinak zirela. Ozuren zinema maneiatutako material erreferentzian estilazio nabarmenetik dator, eta 1949 eta 1962 urteen arteko bere hamahiru filmak bakarra dira, bakoitzaren desberdintasunak alde batera utzi gabe; izan ere, zinemagileak beste leku batean minimalista eta modulartzat izendatu dudana eredu bat aplikatzen zuen gizarte japoniarraren deskripzioan; horrek aukera ematen zion “aldatzen denaren forma aldaezina” jaso eta deskribatzeko (Deleuzek sortutako formula sintetikoan): Aitzitik, Naruseren filmek errealismo primario eta berehalako baten alde egiten dute modu irekian, ez hain formalizatua, arreta gehiago eskaintzen diona desberdinari berdinari baino.

Uste dut hiru elementuk ahalbidetuko dutela funtsezko desberdintasun hori ulertzea: lehena, Yoshidak oso ondo jaso zuena, zera da, bi zinegileek bizitzaren eta eboluzio historikoak gizarte japoniarraren zutabeetako batean eragiten zituen hausturei ematen zieten rola: familia. Ozuk “ez bazituen [haustura eta bereizketa horiek] irrazionaltzat jotzen, gauza natural moduan onartzen zuen gizonarengan, eta naturaltasun osoarekin deskribatzen zuen”. Aldiz, Narusek nahiago zituen modu “errealista” eta singularrean deskribatu gerraren eta 1945eko porrotaren ondorengo lurraldearen mendebaldetzeak eguneroko pertsonen bizitzan izan zituzten aldaketa zehatzak⁹.

Gauza bera gertatzen da galdutako gerraren erreferentziekin, zeinak bi zinemagileen lanetan topatu daitezken: Ozuren *Tokyo monogatari* (1953) zentralaren seme hilaren hutsunea edo zinemagile beraren *Samma no aji* (1962) laneko arma-adiskide zaharren iraganeko nostalgia alderatu daitezke gerraren kalte fisiko eta moralen presentziarekin, Narusek filmatzen duena herrialdearen eta bertako biztanleen gorputzean modu ikusgarrian eta ez soilik sinbolikoan ikus daitezken benetako orbain moduan¹⁰.

Hirugarrenak, azkenik, erakusten du zein puntutara arte zegoen Naruse eszenaratzearen aukera simple zehatzen menpe. Haren argazki-zuzendari Masao Tamaik (*Ukigumo* filmaren argiztatze-arduraduna) azaldu du zinegileak beti segidan filmatzen zuela filmaren erritmoa ziurtatzeko filmatzetik. Horrez gain, Naruseren kamerak ez zion inoiz jarraitzen oinez zihuan pertsonaia bati¹¹. Horren orde, plano finkoak konbinatzen zituen eszenarako erritmo bat lortzeko: “*Yama no oto* (La voz de la montaña, 1954) filmeko eszena batean So Yamamura eta Ken Uehara hitz egiten ikus

9 Nahikoa izango litzateke *Ukigumo* filmaren soinu-banda musikal diegetikoa arretaz entzutea; izan ere, ekintza 1945eko porrotaren osteko okupazio estatubatuarren hasieran kokatzen da, eta abesti herrikoi estatubatuarrek, Benny Goodmanen kantak eta Internazionala jasotzen ditu, gertakari horretaz jabetzeko.

10 Ozu eta Naruseren mundu eta estiloen alderaketa esanguratsu eta labur baterako, ikusi Santos Zunzunegui, “La vida y nada más”, *Caimán CdC*, 70. zk. (121), 2018, 47. or. Testu horretan aztertzen da nola funtzionatzen duten antzeko bi “egoera-koadrok” (alaba baten ezkontza) Ozuren film batean (*Banshun*, 1949) eta Naruseren beste batean (*Okasan*, 1953), denboran hurbilekoak.

11 Hori argitu egin beharko litzateke *Ukigumo* filmaz hitz egin nahi badugu. Film horretan, erritmoaren zati handi bat protagonisten paseok deskribatzen dituzten atzerako *travelling*en agerraldi periodikoarekin eraikitzen da.

daitezke tenplu baten aurrean. Normalena eszena mugimendu-planoekin filmatzea izango litzateke. Baina, Naruse jaunak erabiltzen zuen sistemaren arabera, horietako batek pausu bat ematen zuen aurrera, atzera begiratzuz, eta besteak urrats bat eman eta apur bat gehiago aurreratzen zen. Eszena hori plano finko moduan filmatzen zen. “Atzera begiratzeko” posizio hori Naruse jaunaren ezaugarrietako bat da, zeinak pertsonaien mugimenduen bidez jasotzen zuen erritmoa. Nik ohiko argiztapena kontraargiarekin txandaturaz sortzen nuen erritmoa. Horrela, plano finkoek mugimendua zuten, eta pantailan mugimendu-plano baten efektua sortzen genuen”.

Beraz, ez litzateke beharrezkoa izango ohartaraztea “errealismoaz” mintzatzen garenean “helduerako” errealismoaz ari garela, eta ez “hasierakoaz”, mendekotasun handiagoa duena aukera estilistiko batzuekiko erreferentzialismo estu batekiko baino. Nola ez gara konturatuko Naruseren “errealismoa” eraikia zela? Zer dela eta zen hain mesfidatia kanpoan filmatzeari zegokionez, eta zergatik zuen nahiago estudioa berreraikitzea, non errealitatea aldatu zitekeen biziagoa bihurtzeko? Ez da soilik hori: dekoratu naturaletan filmatu behar zuela ikusten zuenean, Satoshi Chuko ohiko apaintzaileak gogoratzen duen moduan, eskailera batzuetako norabide-aldaketa simple bat (ur termaletara zeraman jaitsiera bat igoera batengatik ordezkaturaz eta tokiko geografiaren norabidea aldatuz) gai zen eszena baten zentzuari dimentsio berria emateko, *Ukigumo* filmeko sekuentzia batean gertatzen den moduan.

Beste modu batera esanda, Naruseren helduaroko obra guztia “jatorrizko eszena” batekiko erreakzio moduan ikusi daiteke, baita Shochiku delakoa alde batera uztea eta “Ozu eredutik” aldenduko den estilo baten (estilo-ez baten?) bilaketa metodikoa ere. Ez dago esan beharrik: ez da beharrezkoa zinegile bat edo bestea aukeratzea, nahikoa da ulertzearekin bat ez dela azaltzen bestea gabe. Edo, nahi izanez gero, esan dezakegu bi poetiken aurrean gaudela, elkarki begiratzen diotenak ikusleei errealitate beraren bi ikuspegi desberdin eskaintzeko: Ozuk melankoliarekin *margotzen* duen bitartean, Narusek egoeren notario-akta osatuz *egiten ditu erretratuak*¹². Horietako bakoitzak berretsi egiten du, modu desberdinean, arteak ikusleari bere kabuz ikusi ezin duena ikusarazten diola dioen formula.

*

Hurbildu gaitezen behingoz *Ukigumo* lanera; antza denez, kritika bat dator esaterakoan hura dela Naruseren maisu-lana. Horretarako, beharrezkoa da mundu guztiak ezagutzen duen baina merezi duen garrantzia jaso ez duen zerbait aipatzea (testuinguru egoki berri bat aktibatu behar da). *Ukigumo*¹³, bestek beste, aurretiazko literatura-lan baten egokitzapena da; izen bereko eleberria 1951ean argitaratu zuen Fumiko Hayashi idazleak (1903-1951), bere heriotzaren urtean bertan¹⁴. Horrek filmaren literatura-jatorria kontuan hartuz behartzen gaitu, baita bi produktu artistikoen arteko identitate eta aldaketak aintzatestera ere. Are gehiago kontuan hartzen badugu Narusek berak idatzita utzi zuela zein ekarpen egin zizkieten Hayashiren lanek bere prestakuntza pertsonalari¹⁵.

12 Hideko Takaminek, zeina Naruseren emakumezko izarra izan zen hamabost filmetan (horien artean *Ukigumo*), horrela deskribatzen du zinegilearen mundua: “Film horiek guztiak ohiko jendea bizi zen gunek erabiltzen zituzten agertoki moduan, eta jende horren bizitza erretratatzeko zuten. Bere filmetan, kanpoko eszenak jendez beteta zeuden, eta etxeak eraikin merkeak ziren. Jendeak *ramen* eta *ochakuz* jaten zuten, eta bere filmetako pertsonaiek ez zuten *glamour* handiegirik. Batzuetan, sandwich-gizonen planoak sartzen zituen (*chindon-ya*). Hori zen Mikio Naruseren mundua”.

13 Fumiko Hayashi, *Nubes flotantes* (1951; Takagi Kayokoren itzulpena eta sarrera), Gijon, Satori Ediciones, 2018.

14 Fumiko Hayashiren figura eta obrari buruzko ibilbide sintetiko eta zehatza aurki daiteke Takagi Kayokok *Diario de una vagabunda* lanean (Horoki, 1930) egindako hitzaurrean (Gijon, Satori Ediciones, 2014). Kontaketa autobiografiko horretan, zeina zinemara ere eraman zuen Narusek 1962an, autore gazteak bere haurtzaroaren, nerabeztararen, prestakuntza autodidaktaren eta literatura-munduko lehen urratsen urte gogorrak berrikusten ditu, estilo biluzi eta zorrotzarekin.

15 Ikusi Mikio Naruse, “Las obras de Fumiko Hayashi y yo” (*Eiga Junkan* aldizkaria, 1956), Hasumi eta Yamane (*Op. Cit.*), 168.-171. or.

Fumiko Hayashiren obraren eta Naruseren zinemaren arteko lehen harremana frustrazio batekin hasten da. Zinegileak, zeina orduan langilea zen Shochikuren Kamata estudioan, Hayashiren kontakizun labur eta melodramatiko bat jaso zuen hogeita hamarreko hamarkadan Kogo Nodaren eskutik (denborarekin Ozuren funtsezko gidoilari bihurtuko zena), *La mujer caída* izeneko. Nahiz eta gidoia prest egotera heldu zen, filma ez zen inoiz egin, eta Naruse Shochikutik Tohora joan zen behin betiko.

Baina, 1951etik aurrera (zehazki urte horretan hil zen idazlea, eta zinegileak ez zuen inoiz ezagutu pertsonalki), Narusek pantailara eraman zituen haren testuetako batzuk, Hayashik hil ondoren osatu gabe utzi zuen eleberritik hasita (*Meshi*, 1951). Egokitzapen hori egiteko aurreikusita zegoen zuzendariaren (Yasuki Chiba) gaixotasuna zela eta izan zuen aukera hura zuzentzeko (“horrela izan nuen aukera Fumiko Hayashiren literatura-obran parte hartzeko halabeharrez”). Urte bat beranduago Inazuma (Tximista, 1952) egin zuen, eta 1953 eta 1955 artean *Tsuma* (Emaztea, 1953), *Bangiku* (Urrelili berantiarak, 1954) eta *Ukigumo* (Hodei flotagarriak, 1955) lanen egokitzapenek jarraitu zioten. Justizia poetikoa deitu ahal zaio Narusek 1962an *Horoki* lana (eskale baten kronika) pantailara eramateko izan zuen aukerari, hau da, idazlearen autobiografia¹⁶.

Ukigumo filmak, Jean Douchet kritikariak Naruseren *Vertigo* (Hildakoen artetik, 1958) moduan definitu zuena, *shomin-geki* delakoaren eta *fufu mono* (“senar-emazteak”) izeneko azpigeneroaren josturak hausten ditu, eta bete-bete kokatzen da melodramaren esparruan. Gerra amaitu berri da, eta tropa estatubatuarrek okupatutako Japoniaren paisaia fisiko eta moralak panorama samingarria du. Yukiko Koda gaztea (Hideko Takamine) Tokiora heltzen da Asiako hego-ekialdetik; okupatutako Indotxinara bidali zuten gerran zehar, eta orain Kengo Tomioka (Mayasuki Mori) maitalea bilatzera iritsi da. Baina gizonak soilik harreman konplexua eta gogobetetzen ez duena eskaini ahal dio emakume gazteari, gainulertuz eta gezurrez bete. Gizonarengandik aldendu ezin duelarik (suizidio bikoitza ere planeatzen du¹⁷), Yukikok antzinako frustrazioak eta iraganeko abusuak ekartzen ditu gogora, eta soldadu estatubatuar baten laguntza onartzen du; abortatu egin behar izaten du, eta antzinako bortxatzaileari, zeina orain iruzurgile sasi-erlijioso bihurtu den, lapurreta bat egitera ere iristen da, Tomiokarekin jarraitzen saiatzeko. Nahiz eta maitaleak estimurik eza adierazten dion, Yukikok konbentzitu egiten du helmuga profesional berrira eramateko, Yakushima uhartera, Japoniako hegoaldeko kostaren parean. Bidaian zehar, emakume gaztearen osasuna behin betiko ahulduko da. Eleberrian, Yukiko bakarrik hilko da etxola triste batean, uhartean etengabe erortzen den euritearen erdian, Tomioka basoko misio batean dagoen bitartean. Laburbilduz, Yukikorena maitasun-obsesio bate istorioa da, Vietnamen jaiotako maitasun-istorioaren oroitzapena euskarri duelarik, heriotzara eramaten duena pobreziatik, umilaziotik, prostituziotik, suizidioaren tentaziorik, haurdunalditik, abortutik, lapurretatik eta amaierako gaixotasunetik igaro ondoren.

Eleberriak (eta emakume batek, Yoko Mizukik¹⁸, egokitutako filmak) agertokian ipintzen du emakumezko pertsonaia bikaina (Hideko Takamineraren interpretazio mirengarria), zeinak ez duen amore emango zailtasunen aurrean eta ez duen alde batera utziko maitasun bizia. Bestalde,

16 *Horoki* 1935ean eraman zuten pantailara lehen aldiz, Sotoji Kimurak, P.C.L. konpainiarentzat, zeina Tohoren aurrekoa izan zen.

17 Beti atzeratu egiten zen gizonaren koldartasunagatik. Literatura-obran (zeina beteta dagoen Mendebaldeko literaturako maisu-lanei eta Ebanjelioei zuzendutako erreferentziekin), Tomiokaren hausnarketa errepikakorrenetako bat Dostoievskiren *Deabruzkoak* obrako Stavrogin delakoaren irudia da, zetazko soka bat xaboiez estaltzen duelarik urkatzerakoan sufrimendua ekiditeko. Bestetik, emakumeak behin eta berriro errepikatzen dio bere buruari estoikoki, “bakarrik hilko naiz”.

18 Gidoilari independentea; 1952an hasi zen elkarlanean Naruserekin, Okasan lan bikainarekin, zeina lehen hezkuntzako eskoletako haur-lehikatea bat irabazi zuen udazlan batetik abiatuta idatzi zen. Ondoren, beste lan entzutetsu batzuetan parte hartu zuen, hala nola *Fufu* (Senar-emazteak, 1953), *Ani imoto* (Anai nagusia, arrebaren gaztea, 1953), *Yama no oto* (Mendiaren ahotsa, 1954), *Ukigumo* (1955), *Shuu* (Zaparrada, 1956) eta *Arakure* (Emakume hezigaitza, 1957).

Hayashik¹⁹, Narusek eta bere kolaboratzaileak autokonplazentziazko gizonezko pertsonaia koldar eta berekoiaren erretratua marrazten dute zehaztasunez. Horrela agurtzen dugu eleberriaren azken lerroetan: “Tomiokak zeruan flotatzen ari diren hodeien moduan ikusi zuen bere burua. Hodei flotatzaile horiek, egunen batean, tokiren batean, desagertu egingo ziren”:

Arreta eskaintzen badiogu egokitzapenari, konturatuko gara eleberriari begira gidoiak duen aldaketa funtsezkoenetako bat azken kapituluaren ezabaketa dela, non Tomiokak bere bizitzari berrekiten dion bere maitalearen heriotzaren ostean; desagerpen hori askapenaren eta Yukikoren tragediaren aurreko axolagabetasun handienaren artean kokatzen da. Filma, berriz, gizonaren irudiarekin amaitzen da, emakume gaztearen gorpuaren gainean lur jota erortzen delarik, Yakushimako txabolaren argi dardarkariaren azpian, gela xumearen kanpoaldean sekulako euritea hasten den bitartean.

Are gehiago, Tomiko eta Yukikoren arteko harremani dagokienez, filmaren azken hogeitun minutuek tonu desberdina dute nobelarekiko, azken irudietan estasiko dimentsioa hartzen duten arte. Ekar dezagun gogora labor-labor: Yukiko konortea galduta dago futoi xume baten gainean, eta Tomioka etxe txiroan sartzen da. Mendiko zerbitzuan egon den bitartean gaztea zaintzen egon den emakumeari bere axolagabekeria leporatu ondoren, neskaren ondoan jartzen da belauniko. Bakarrik gelditzen direnean, Naruseren kamerak maitaleak laukiratzen ditu, eta Tomiokak, bizkarrez, Yukikoren gorputza ezkututzen digu (oraindik ezin dugu jakin berriro agertzen denean filmaren azken laukiratzea izango dela). Ekintzaren gaineko 180 graduko plano-aldaketak, *raccord* delakoarekin, bikotearengana hurbiltzen gaitu, Tomiokak gaztearen aurpegi sukartua leuntasunez garbitzen duen bitartean. Irudiaren ezkerrean eta goialdean, olioizko lanpara xume bat dago zintzilik, espazioan ahulki argitzen duena. Tomioki altxatu egiten da, lanpara nabarmentzen duen plano amerikar batean, eta hurbildu egiten du. Yukikoren aurpegiaren lehen plano, begiak itxita dituelarik eta argiaren gertutasuna dela eta argitzen delarik. Tomioka belauniko jartzen da, lanpara emakumearengana hurbilduz, eta, kandela lurrean utzi ondoren, neskaren poltsatik karminezko barra bat ateratzen du, eta haren ezpainetatik pasatzen du kontu handiz (keinu hori eleberrian dago jasota). Horren ondoren, lanpara altxatzen du, eta neskaren aurpegira hurbiltzen du. Yukikoren lehen plano, argia xurgatzen duen maskara zeharrargi batek aurpegia itxuraldatzen diolarik. Lur jotako Tomiokaren lehen plano. Berriro itzultzen gara Yukikoren lehen planora (oraindik gertuagokoa). Musika-aldaketak Yukikoren plano orokor batera eramaten gaitu, pozik eta irribarretsu, zuhaitzen artean kamerara hurbiltzen delarik (Indotxinara joan gara). Plano horren ondoren, antzeko bat dator, non neskatoa bizkarren aldetzen den kamerak jarraitzen dion bitartean, zuhaitzen arteko alboko panoramika batean. Beste kateatu batek Yukikoren lehen planoko aurpegira eramaten gaitu berriro. Tomiokaren lehen plano, txundituta konturatzen denean emakumea hil egin dela. Negarrez hasten den bitartean, haren izena esango du. Bien aurrealdeko planora itzultzen gara, Tomioka, arrakastarik gabe, hildakoa suspertzen saiatzen den bitartean, haren izena berriro esaten duelarik. Eszena irekitzen duen planora itzultzen gara, Tomioka behin betiko lur jota erortzen den bitartean Yukikoren gorpuaren gainean. “Amaiera” hitzaren orde, testu labor batekin ematen zaio amaiera filmari: “Lorearen bizitza oso laburra da. / Eta, hala ere, eskasia asko bizitzen ditu”.

Esan dezagun argi eta garbi. “Naruse”²⁰ estiloak erraza dirudi. Eta erraza da kontuan hartzen baditugu bere erabaki estilistikoaren izaera ez-intrusiboa eta bere emaitzen kalitatea. Hala ere,

19 Hayashiren munduaren ikuspegiaren laborpen zuzen bat topa daiteke *Hodei flotatzaileak* lanaren 37. kapituluaren lehen lerroetan: “Historia etengabe errepikatzen da, gizakien belaunaldiak sortuz. Politikak behin eta berriro errepikatzen ditu akats berdinak, gerrak hasi eta amaitzen dira bukaerarik gabeko ziklo batean... Gizarte izeneko multzo murriz horretan, gizonak lehiatu egiten dira ulertu gabe zergatik jaio eta hiltzen diren behin eta berriz betiereko errepikapen batean”.

20 Artistaren izena komatxo artean ipini dut, ez bere talentua txikiagotzeko, baizik eta nabarmentzeko, lehen adierazi dudana moduan, zineman indibiduala kolektiboa dela beti. “Naruse”, beraz, onartzea errazagoa edo zailagoa zaigun arren, poetika baten izendapena da, non mota guztietako ekarpenek funtsezko rola duten. Komenigarria litzateke

emaitza horiek ez lirateke existituko forma ematen dieten erabaki esanguratsu batzuegatik ez balitz. Zerrendatu ditzagun batzuk ordena logikoari jarraituz. Lehenik eta behin, filmak ez luke funtzionatuko funtzionatzen duen moduan “autoreek” (pluralean) ez balituzkete aukeratuko aukera narratibo zehatz batzuk: lehen egokitzapenean liburuaren azken kapitulua ezabatu izana aipatu dut; gauza bera gertatzen da filmean, Tomiokak Yukikoren agonia eta azken uneak bizitzen dituenean (horrek hiltzorian dagoenaren ezpainak margotzearen keinuaren tokia eta irismena birkokatzen ditu), modu erabakigarrian aldatuz obraren noranzkoa abiapuntutzat balio duenarekin alderatuta. Ez da beharrezkoa errepikatzea, bere kabuz erortzen baita, filmak literatura-obrari begira kontserbatu eta “ilustratzen” (zentzurik nobleenean) duen guztia eta horrek kontatzen duen istorioa, hura gabe obraren dimentsio narratiboak ez liratekeelako existituko ezagutzen ditugun moduan.

Erabaki erabat zinematografikoez ere mintza gintezke. Horien artean daude amaierako eszenaren inpaktuari modu erabakigarrian eragiten diotenak: lehenik eta behin, eszenari dimentsio simetrikoa ematea, ireki eta itxiz filmaketa-angelu berarekin. Baina, batez ere, bi kateaturen artean laukiratutako eta mozketan netoen bidez euren artean elkartutako plano horiek, Indotxinara eramaten gaituztenak neska gaztearen oroitzapen ahaztezinen bidez; eszena benetako “heriotza eta itxuraldaketa” bihurtzen dute. Yukiko hil egiten da, literalki, iraganeko irudi horiek agertzen diren bitartean ebidentzia zinematografikoarekin, eta filma eleberriak orrialdeetan zehar etengabe errepikatzen duen zerbait adieraziz amaitzen da, hemen zinemaren “egia” ukaezin moduan aurkezten dena, *flash-back* baten bidez, aldi berean amestua eta hilkorra. Yukikoren aurpegi argituaren gainean zinemak epifaniazko une horietako bat sortzen du, arte bezala justifikatzen dutena. Baina inor ez dadila iruzurrean erori; ez dago ezertxo ere elementu ulertezinen menpe. Guztia zinegileak guretzat osatu dituen irudi eta soinueetan dago. Artistaren talentua non dagoen deszifratzeko, soilik bere diskurtsoa osatzeko erabiltzen dituen materia sinpleen maneiuari erreparatzea gelditzen zaigu. Pertzepzio-kritikari batek (haren iragan politikoaren oroitzapenarekin) “laukotea” izendatu zuena: irudiak, zaratak, dialogoak eta musika. Hori da zinema.

SANTOS ZUNZUNEGUI