



Ukigumo

1955, Japon

Il faut à la fois des monographies des auteurs, mais greffées chaque fois sur des différenciations de concepts, des spécifications, des ré-organisations qui mettent en jeu le cinéma tout entier.

G. D.

Z: Mikio Naruse; **G:** Yōko Mizuki, Fumiko Hayashi; **Pr:** Toho; **Z:** Masao Tamai; **M:** Ichirō Saitō **A:** Hideko Takamine, Masayuki Mori, Mariko Okada; **Z/B, 123 min. DCP**

Batzuetan kritikaria paradoxa baten aurrean aurkitzen da. Zenbait zinemagile, une batean edo bestean, autore garrantzitsuen mailara iristen dira. Hori izan da beti arte zinematografikoari buruzko hausnarketaren historia. Baina egitate horrekin batera ez da beti etorri kontsiderazio hori justifikatzen duen beharrezko argudiaketa. Jakina, ikuslea, egileen obretarako igarobide irisgarria erraztuko duten bideetatik barrena, gidatzen saiatzeko ardura duten ikerketa kritikoez ari naiz. Beraz, hurbilketa honetan alde batera utzi dut gustu pertsonal besterenezina eskatzen duen eta ikuslea –gehienez ere unean uneko izkiriatazaillearen ospe gutxi gorabehera justifikatuak babestuta– filmen aurrean biluzik uzten duen idazkera zinematografiko guztia. Baina are “pelikulak nola ulertzen ditugun ulertzea” edo, hitz soilagoekin esanda, zinemagilea (sinekdokea erabiltzen dut, jakin arren indibiduala kolektiboa dela beti) gure begien aurrean eraikitzen den mundu posibleko sarbidea errazteko gai nola den azaltzen saiatzea bilatzen duen kritikan pentsatzen badugu ere, arazoa ez da desagertzen. Besteak beste, zinemagile guztiak ez direlako modu berean “hautemangarri” beren *maniera* pertsonala deskribatzerakoan, hitz hutsak eta betiko leloak saihesteko prest baldin bagoaude.

Itzulinguruka ez ibiltzeko eta hurbilen dudan adibidera jotzeko, esango dut, niri dagokidanez, gutxienez hiru zinemagilek jarri nautela beti estualdian beren zinemak sortzen didan lilura nabarmena (neure buruari zein beste batzuei) azaltzen saiatzean: Howard Hawks, Eric Rohmer eta Mikio Naruse. Jakina, elkarren artean hain dira desberdinak autore horiek (terminoa, nahia-go dut argi utzi, “politika zinematografikoaren” inolako konnotaziorik gabe erabiltzen dut) non hasieratik igar daitekeen ez dela antzeko azalpenik izango hiru kasuetarako. Hemen gonbidatu nahi zaituztet Mikio Narusek (1905-1969, laurogeita bederatzi filmen egile 1930 eta 1967 artean, horietatik hirurogeita hamar baino gehiago iraun dute, kasu berezia bere belaunaldiko zinemagile japoniarren artean) zinemagile nipondar handien zerrendan toki nabarmena har dezakeela (ni bat nator horretan) erabakitzeke kritikak mahai gainean jarri dituen arrazoien (hobeak edo txarragoak, interes handiagokoak edo gutxiagokoak) ibilaldia partekatzea, eta gero lurrera jaistera, han, espanturik gabe, geure ikuspuntu xumetik, haren zineman eta, oso modu berezian, *Ukigumo* film bakan horretan (gaztelaniara itzuli ondoren *Nubes flotantes* izenez eza gutzen dena, hau da, *Hodei flotatzaileak*) jokutzen dena hobeto nola uler genezakeen adierazteko modua bilatzeko.

Naruseren lanari haren beste zinemagile herrikide batzuenari (Kenji Mizoguchi, Yasujiro Ozu eta Akira Kurosawa dauzkat buruan, jakina) eman zaionaren antzeko arreta bibliografikoa eman ez izanak erraztu egiten du kritika es-

21.25.04

Zinemako istorioak (II)

painiarrak eta kanpotarrak (japoniarra barne) haren zinemari ekiteko aurkeztutako argudioen ebaluazioa. Eta Espainiako Filmategiak eta Donostia Nazioarteko Zinemaldiak 1998an, bi erakundeek eskaini zioten zikloa zela eta, plazaratu zuten argitalpenak lan honetarako oinarritzko materialak ematen jarraitzen du.¹

Naruseri buruzko japoniar literaturaren errepasso azkar batek haren artearen dimentsio estetiko-formalari aurre egiteko orduan oso gutxi balio duten ebaluazioak eskaintzen ditu (nahiz eta batzuetan ideia iradokitzaileak aipatu): Tohok (1935ean Shochikutik atera ondoren Narusek bere ibilbide osoa garatu zuen ekoiztetxea) kontratatutako beste edozein zinemagilek bezala jokatzeko zinemagilea, “Japoniako estudio-sistemarekiko bizi-harmonia bati eutsiz”, zeinari ez zitzaion ezagutu ez harrokeriazko keinurik, ez handinahikeriarik, zintzoa eta apaltasun handikoa, nahiz eta maniarik bazuen (aktoreak eta teknikariak beti kexatu ziren filmaketetan gidoiak kontsultatzerik izaten ez zutelako eta lanerako jarraibideak, halakorik zegoenean, oso urriak zirelako); laburbilduz, “adierazpen propio-rik” gabeko norbait, baina, hala ere, “begiradetan eta gorputz hizkuntzan oinarritzen ziren teknikak” erabili izana aitortzen zaiona, “dena adierazteko elkarrizketetara jo gabe” (Sh. Hasumi eta S. Yamane); aipaturiko testigantzak egiazkoak baldin badira, horrek gehiago esaten du aktoreen alde zuzendariaren alde baino.

Bestalde, Shiguehiko Hasumik film bat “oso gauza erraza” dela dioen ideia eztabaidagarria sostengatu eta zinemagile handi guztiek film bat “elementu gutxi batzuekin” osatzen dela erakutsi dutela baieztatu ondoren, halako moldez non “zineman sormena eta originaltasuna sentiberatasun eta xalotasun borondate batera mugatu daitezkeen”, elementu horiek Naruseren zinemagintzan aurkitzen ditu hark zinemagile gisa duen apaltasunean, hark egiten duen bilaketan, argumentu minimoak bilatzen baititu ikuslearengan erakarmen sentsorial handia eragin dezaketen une kritikoe-kin nahastuta. Eta, dioenez, “une kritiko horietarako Narusek gizon bat eta emakume bat baino ez zituen behar”. Gauzak ikusteko modu horrek *Ukigumorantz* eramaten du, zeinaren azken eszenan, esamolde eder bat erabiliz, “filmaren foku ultrasentsitiboa” deritzona kondentsatzen dela dirudien. Kritikariak badaki *Ukigumok* baduela salbuespenetik Naruseren obran, zeina ohituago zegoen japoniar kulturak *shomin-geki* deritzonaren uretan nabigatzera² (klase ertaineko familietako edo langile klaseetako jende arruntaren eguneroko bizitza aztertzen duten lanak), Fumiko Hayasi eleberrigileak (ikus *infra*) esploratutako urtegi emozional zurrunbilotsuan baino. Horregatik, kontu handiz ibili behar dugu *Ukigumoren* bertute nabarmen batzuk Naruseren obraren osotasunaren gainean ez proiektatzeko.

Orain fokua kritika europarrerantz mugitzen baldin badugu, gogora ekarri beharko dugu joan den mendeko berrogeita hamarrekota hamarkadaren lehen urteetan, Kurosawak eta Mizoguchik irekitako bideari jarraituz, gutxienez Naruseren film bat estreinatu zela eta Frantziako kritikak ongi hartu zuela 1953an: *Okâsan* (“Ama” itzuli ohi dena). *Cahiers du cinéma* aldizkariaren orrialdeetan (43. zenbakia, 1955eko urtarrila), Doniol-Valcroce pertzepzio-gaitasun handikoak zioen, bere erreseinan, film horrek (argi eta garbi lerrokatua *shomin-geki* patroik generikoan) gutxiago duela kronikatik kontakizunetik baino, eta oker egongo ginatekeela filmean “neorealismo japoniar” moduko bat ikusi nahiko bagenu, “episodioen gehiketak” exotismoa desagerraraztea baitakar, azkenean “lainotasun heldu batera, ahalke etsi batera, erdizka ibiltzearen antze batera” iristeko. Zoritzarrez, estreinaldi horrek ez zuen jarraipenik izan, eta Naruseren lana, European, ilunpean geratu zen lauogeiko hamarkada ondo aurreratu arte, Locarnoko Nazioarteko Jaialdiak, 1984an, zikloa eskaini zion arte.

Nöel Burchek *To the Distant Observer. Form and Meaning in the Japanese Cinema* argitaratu zuenean, 1979an, garai hartan mendebaldean ezagune-

nak zirenei, esaterako Mizoguchiri eta Ozuri, aplikatu zitzaaien patroï berari jarraituz egin zuen zinemagilearenganako hurbilketa globala: zinemagile horien kasuan bezala, Naruseren lanaren zatirik garrantzitsuena, Burchek dioenez, gerren arteko garaiari dagokio, beraren maisulantzat hartzen duena filmatzean, *Tsuma yo bara no yo ni* izeneko 1935eko *shomin-geki* klasikoa (“Emazte! Izan zaitez arrosa bat bezalakoa!” itzuli ohi da). Burchen ustez, zinema japoniarraren bere irakurketa berezian, film horrekin Naruse bere belaunaldiko beste zinemagile batzuen (Ozu, Mizoguchi, baina ez horiek bakarrik) lubaki-lanari batu zitzaion, eta bere lanetan zinema nipondarraren (gutxienez haren zati esanguratsu baten) desplazamendu estetiko eta narratibo garrantzitsu bat sortu zuen, arte anti-ilusionista eta eten baterantz, nabarmenki eszentrikoa mendebaldeko zinemaren arau zorrotz kodetuekin alderatuta. II. Mundu Gerraren ondorengo urteetako Naruseren zinemari dagokionez, aldiz, frantses-amerikar adituaren iritzia apelaezina zen: “*Shomin-geki* itxurako kontakizun bikainak, Beckerren eta Lattudaren mailan, japoniar bizitza modernoaren erretratu desdramatizatuak, Mizoguchiren unibertso gatazkatsuaren aurkakoak eta mendebaldeko errepresentazioarekiko zordunak”, Burchek beste leku batean “Errepresentazio Modu Instituzional” bataiatu zuen konstrukto horrekiko zordunak, alegia.

Ohikoa denez, Espainiako kritikak denbora luzeagoa behar izan zuen zinemagile honekin aurrez aurre topo egiteko. Miguel Mariasi dagokio Naruseren zinemagintzaren interesaz ohartarazteko meritua, 1988, 1993 eta 1998ko testuetan³. Horieta, Mariasek dio zinemagile japoniarraren lanik onenak (ikusituela adierazi duen hogeita baten artean) “Mizoguchi, Ozu, Ford, McCarey, Chaplin, Rossellini, Dreyer, Renoir eta Hitchcocken onenak bezain onak” direla, eta, *Uki-gumoren* kasuan, Rossellinirekiko (*Stromboli, Europa 51*), Dreyerrekiko (*Gertrud*) eta Godardekiko (*Vivre sa vie*) kontaktu-puntuak aurkitu daitezkeela. Naruse Antonioni eta Cukorrekin ere lotzen du (*The Chapman report*, 1961; *Rich and famous*, 1981), “bakarrik dauden emakumeen filmen” egile den heinean. Baina, egia esateko tenorean, onartzen du ez duela lortzen antzemateko moduko estilo bat identifikatzea, “errepikatzen diren ezaugarriez harago, baina ez sistematikoki eta ezinbestean⁴”.

Ezaugarri heterogeneoen laburpen posible bat: zinemagileak gertaeren aurrean duen *soraiotasuna* (baina ez da axolagabekeriarekin edo axolagabekeriarekin nahastu behar), zeinak Rossellini “solidarioagoa, afektatuagoa edo dramatikagoa” ekartzen dion gogora. Funtsean, Mariasek esango luke Naruse “errealista” ezkorra dela, Ozu, Bresson, Antonioni eta halako egileei egotzi ahal zaien “aurredeterminazio formalean” erortzen ez dena. “Bizitza errealeko dramen” artean eroso mugitzen den norbait, tradizio japoniarrarekiko atxikimendu mugatzaileak baldintzatu gabe.

Gogoetaren tenore honetara iritsita, ez zait desegokia iruditzen “Naruse misterioa” moduko bat dagoela esatea: ezaugarri ezagunak ez duen zinemagile (pentsa dezagun, kontraste gisa, Ozu edo Mizoguchi garaikideak apaintzen dituztenetan, urrutirago joan beharrik gabe). Harekin lotura izan dezaketen zinemagileen zerrenda bat egitea ere ez da oso baliagarria, eremua hain irekia izanik, ez eta ezaugarri heterogeneoak eta maila oso desberdinetan kokatutakoak metatzea ere, tiroak zentratzen laguntzeko, are gutxiago haren nortasunaren ezaugarri jakin batzuen aurkezpenak, “sentsibilitatea eta sinpletasuna” eslogan horretan koagulatzen direla diruditenak, azaltzen ez baldin bada (“gizon bat eta emakume bat” eta gisako baieztapen generikoetatik harago) nola islatzen den hori haren obra zehatzen irudi eta soinueta.

Hori gutxi balitz ere, gustatuko litzaidake mahai gainean jartzea Naruse izugarri miretsi zutela bere lankideek. Akira Kurosawak, zeina zinemagilearen zuzendari laguntzailea izan zen haren film batean (*Nadare*, 1937), ez zuen zalantzarik

izan: “[Naruseren zinemagintzak] lehen begiratuan lasaia eta konbentzionala dirudi [baina] gero lur azpiko korrante azkar eta zurrunbilotsua disimulatzen duen gainazal bareko ibai sakon bat bezala agertzen da. Horretan zuen trebetasunak ez zuen parekorik”⁵. Beste horrenbeste gertatzen da “japoniar olatu berriaren” liderretako batekin, Kiju Yoshishige Yoshidarekin, Naruse “itzal handia” dela baitio, jendeari “isiltasun sakon batean murgilduta” behatzen zion norbait.⁶ Bere erara, mende aldaketako taiwandar zinemagile handienetako batek, Edward Yang (1947-2007), omenaldi bat egin zion 1998an “Naruseren estilo ikusezin garaiezina” zeritzonari buruz idaztean: “Narusek ez du estilorik, ehun urteko zinemaren historia laburreko estilista handiekin konparatuz (...); Narusen lanak zarata txikia egin zuen Kurosawaren Cannesko eta Veneziako arrakastekin eta Ozuren estiloaren xarma estatiko eta monotonalaren gaineko analisi eta laudorioekin alderatuta. Narusek isil-isilik kontatu zituen bere istorioak (...); Naruse hain berezia izatea eragiten duena (...) da inoiz ez zela niri zuzendari handi bat zelako itxura ematen saiatu (...), hura deskribatzeko bururatzen zaidan hitz bakarra oso erraza da: eskuzabaltasuna”⁷.

Baina onena falta zaigu oraindik. Yasujiro Ozuren egunkariak gainbegiratzen baditugu⁸, 1955eko otsailaren 9ko, otsailaren 28ko eta martxoaren 2ko sarrerekin egingo dugu topo. Lehenengoan, hau irakurtzen da: “Eguraldi ona. Ryu [Chishu] bazkaltzen ari ginela etorri da. Bi sake botila utzi dizkigu. Hirurok joan gara [“hirugarren gizona” Kogo Noda da, Ozuren gidoilari eta lagun pertsonala] taxian Odawarako Tohora, *Ukigumo* [Mikio Naruse] eta *Meiji ichidai onna* [Daisuke Ito] ikustera. Ukigumok ikaragarri hunkitu nau” (letra lodia nik jarria da). Beste bi sarreretan, Ozuk Naruseren filmaren oinarri den Fumiko Hayashiren eleberriaren (ikus *infra*) irakurketari buruz egindakokoak diruditen aipamen laburrak aurkitu ditzakegu; horietan: “(...) Siesta eta *Ukigumoren* irakurketa” (28/II); “*Ukigumoren* irakurketaren jarraipena” (2/III).

Gorago aipatutako testuan, Ozuren iritzi horretan sakontzeko aukera ematen digu Kiju Yoshidak. Lehenik, pertzeptziozko hitz hauek gogoratzeko dioenean: “Zuzendariak ahots edo tonu musikal batekin jaiotzen dira, eta horiek ezin dituzte erraz aldatu. Narusek eta biok ahots baxua dugu. Kurosawarena nahiko altua da. Mizoguchik tonu baxukoa dirudi, baina ahotsaren tonua nahiko altua da”. Gero, maisuak *Ukigumori* buruz duen iritzia zabalago jasotzen duenean: “Orain hurrengoan *Ukigumo* ikusi nuen eta izugarri gustatu zitzaidan. Gure sentimendu helduei dei egiten die. Lan bikaina. Tira, akats txiki batzuk ditu. Baina horiek kontuan hartuta ere, Japoniako zinemaren historiako mailarik gorenean dago. Film hori ikusi izanak atzerapena ekarriko du aurtengo lanean. Pentsatu dut ez dudala hain nagia izan behar. Ez dut nire lana behar bezain ondo egin. Uste dut Naruse bera estualdi batean sartu dela pelikula hori egitean. Kosta egingo zaio hurrengo egitea”.

Material hori guztia begien aurrean dugula, geratuko litzaziguke ikustea ea gauza garen azaltzeko modu soil, zentzuzko eta onargarrian zein diren eta non dauden Yoshidaren honako hitz hauek, partzialki bada ere, argitzen lagundu diezaguketen elementuak: “Naruseren filmek ez dute ezer berezirik, baina jendeak horiek ikusten jarraitzen du (...). Ezin azalduzkoa den erakarmena dute. Azalpena *Ukigumon* dagoela esan liteke”. “Ezin azalduzkoa” dena “oraindik azaldu ez dena” bihurtzen saiatu beharko litzateke, beti exegesi analitikoaren aurrean erresistenteak diren “hondakinak” geratuko direla jakinda. Horretarako, adieraziko dugu Naruseren zinemara eta *Ukigumoren* zentzu espezifikora soilik inpresionista ez den modu batean hurbildu nahi baldin badugu, testuinguru operatibo egokia deituko dudana aktibatu beharko dugula, zeinak ahalbidetuko digun argitara ateratzea obra horri –zeinaren liluratzeko mekanismoak ez dauden esanezina- ren lurraldean, partzialki baino esploratu ez den espazio batean baizik– intuizioz ematen diogun balioaren azpian egon daitezkeen motiboak, gehiegizko orokortzeetara jo gabe zentzuz adierazten lagunduko digutenak. Has gaitezen Naruseren obra entzuten.

Abiapuntu egokia iruditzen zait behin eta berriz errepikatzen den “errealismorako” dei horri heltzea (komatxo artean, aipatutako testu askotan duen anbivalentzia markatzeko). Eta ia beti Ozuren zinemarekin konparatuz, Keisuke Kinoshitaren oroitzapen honek frogatzen duen bezala, Yoshidak hizpidera ekarria eta Naruse, 1935ean, bere ibilbide zinematografikoaren hasiera izan zen gunetik, Shochikutik, modu traumatikoan irten zen uneari buruzkoa: “Naruse jaunak Ozu jaunaren antz handia zuen. Haren filmak Ozuren filmen kopiak ziren. Shochikukoek esan zuten ez zutela beste Ozu bat behar, eta Naruse jaunak dimititu egin zuen. Denok sentitu genuen pena harengatik”.

Nire aldetik, nire posizioak formalizatzeko orduan Naruseren zinemaren aurrean izan nuen lehen intuiziozko erreakzioa erabiliko dut. Haren zinema sistematikoki arakatzeko hasi nintzenetik (joan den mendeko berrogeita hamarreko eta hirurogeiko hamarkadetako haren lanak, zehatzago esateko) ezin izan nuen Ozuren zinemagintzan pentsatzea saihestu. Arrazoi onak zeuden horretarako. Bi zinemagileen istorioek zuten humus berbera: beren zinemagintzek deskribatzen zuten familia-giroa oso antzekoa zen, *shomin-geki* estiloan ohikoa zena. Baina, aldi berean, oso agerikoa zen bi autoreek ibilitako bide estilistikoak oso desberdinak zirela. Ozuren zinemak, erabilitako erreferentzia materialen estilizazio nabarmen bat egiten zuen, hain zuzen ere, 1949tik 1962ra bitartean egin zituen hamahiru filmak guztiak film bera izatearaino, bakoitza ezberdina izateari utzi gabe, zinemagileak japoniar gizartearen deskribapenean, beste toki batean *minimalista* eta *modular* deitu diodan estiloa aplikatzen zuen neurrian, zeinak ahalbidetzen zion atzematea eta deskribatzea (Deleuzek sortutako formula sintetikoan) “aldatzen denaren forma aldaezina”⁹. Aitzitik, Naruseren filmek errealismo primarioago, berehalakoago eta ez hain formalizatuaren alde egiten dute modu irekian, askotarikoari berdinari baino gehiago erreparatuz.

Hiru elementuk ahalbidetuko dute, nire ustez, funtsezko desberdintasun hori ulertzea: lehenak, Yoshidak oso ondo bereganatua, bi zinemagileek Japoniako gizartearen oinarrietako batean, familian, bizitzak eta bilakaera historikoak egiten zituzten hausturei ematen dieten rolaekin du zerikusia. Ozuk “ez zituen [haustura eta banaketa horiek] irrazionaltzat hartzen, gizakiarengan naturaltzat hartzen zituen eta naturaltasun osoz deskribatzen zituen”, baina Narusek nahiago izan zuen modu “errealista” eta bitxian deskribatu gerraren nahasmendu zehatzek eta 1945eko porrotaren ondoren herrialdearen behin betiko mendebaldetzeak oinezko jendearen eguneroko bizitza nola aldatu zuten¹⁰.

Beste horrenbeste gertatzen da bi zinemagileengan aurkitzen dugun gerra galduari buruzko erreferentziakin: edozeinek konpara dezala Ozuren *Tokyo monogatari* (1953) zentrolean hildako semearen presentzia eza, edo zinemagile beraren *Samma no aji* (1962) filmeko arma-lagun zaharren iraganaren nostalgia, Narusek herrialdearen eta herrialdeko jendearen gorputzean benetan, eta ez modu sinbolikoan soilik, inskribatutako orbain gisa, filmatzen dituen liskarraren hondamenen presentzia fisiko eta moralarekin¹¹.

Hirugarrenak, azkenik, erakusten du zenbateraino zegoen Naruseren artea eszenaratzeko aukera simple batzuen menpe. Masao Tamai haren argazki zuzendariak (*Ukigumo* filmeko argiztapenaren arduradunak) azaldutakoaren arabera, zinemagileak etenik gabe filmatzen zuen filmazioaren erritmoa bermatzeko. Eta Naruseren kamerak ez dio inoiz oinez dabilen pertsonaia bati jarraitzen¹². Aitzitik, plano finkoak konbinatzen zituen eszenarako erritmo bat lortzeko: “*Yama no oto* (Mendiaren ahotsa, 1954) laneko eszena batean, So Yamamura eta Ken Uehara tenplu baten aurrean hitz egiten ari dira. Normalena eszena mugimenduan zeuden planoekin filmatzea izango zen. Baina, Naruse jaunak erabiltzen zuen sistemaren arabera, haietako batek pauso bat aurrera eman eta atzerantz begiratzen zuen, eta besteak pauso bat eman eta beste pixka bat aurreratzen zen. Eszena hori plano finko batekin filmatzen zen. “Atzera begiratzeko” posizio hori Naruse jaunaren berezko ezaugarria

da, erritmoa pertsonaien mugimenduen bidez atzematen baitzuen. Nik erritmoa sortzen nuen argiztapen normala eta kontrargia txandakatuz. Horrela, plano finkoek mugimendua zuten eta mugitzen ari zen plano baten efektua sortzen genuen pantailan”.

Beraz, ez luke beharrezkoa izan behar ohartarazteak “errealismoaz” hitz egiten dugunean “iritsierako” errealismo bati buruz ari garela, ez “abiatzeko” errealismo bati buruz, aukera estilistikoen mendekoagoa, erreferentzialismo estu batena baino. Nola ez jabetu Naruseren “errealismoa” eraikia zela? Zeri zor zaizkio, bestalde, hark kanpoan filmatzeari zegokionez zeuzkan etengabeko errezeroak, errealitatea biziagoa egiteko estudioa berreraikitzea hobetsita? Ez hori bakarrik; behingoagatik, dekoratu naturaletan filmatu behar zue-nean, Satoshi Chukok, haren ohiko dekoratzaileak, gogoratzen duen bezala, eskailera batzuetan egindako norabide-aldaketa soil bat (ur termalen bainu batera zeraman jaitsieraren ordeztu goera bat, tokiko geografiaren noranzkoa aldatuz), eszena baten zentzua birdimentsionatzeko gai zen, *Ukigumoko* sekuentzia batean gertatzen den bezala.

Beste hitz batzuekin esanda, Naruseren heldutasun garaiko lan guztia “jatorrizko eszena” batekiko erreakzio moduan ikus daiteke, Shochikutik baztertzea eta, ondoren, “Ozu eredutik” aldenduko zen estilo baten (ez-estilo baten?) bilaketa metodikoa. Ez dago esan beharrik: ez da beharrezkoa zinemagile baten eta bestearen artean aukeratzea, nahikoa da ulertzea bata ez dela azaltzen bestea gabe. Edo, nahiago izanez gero, esatea bi poetikak elkarri begiratzen diotela ikusleari errealitate berari buruzko ikuspuntu desberdinak eskaintzeko: Ozuk malenkoniaz *margotzen* duen lekuan, Narusek egoeren notario-akta eginez *erretiratzen* du¹³. Biek bihurtzen dute baliagarri, oso modu desberdinean, artea ikusleari bere kabuz ikusteko gai ez litzatekeena ikusaraztea besterik ez dela dioen formula hori.

Hurbil gaitezen azkenik *Ukigumora*, Naruseren maisulantzat hartzean kritikaren ahobatezkotasuna pizten bide duen filmerra. Horretarako, mundu guztiak ezagutzen duen baina merezi duen garrantzia eman ez zaion zerbaiti dei egin behar zaio (beste testuinguru egoki bat aktibatzea da helburua). *Ukigumora*¹⁴, besteak beste, aurretik zegoen literatur lan baten egokitzapena da, Fumiko Hayashi (1903-1951) idazleak 1951n argitaratu zuen izenburu bereko eleberriarena¹⁵. Horrek behartu egiten gaitu filmaren jatorri literarioa kontuan hartzea eta bi produktu artistikoen identitatez eta haien arteko aldaketez hausnartzera. Are gehiago Narusek berak idatzita utzi zuelarik Hayashiren obretara maiz jotzeak zenbaterainoko laguntza eman zion ikaskuntza pertsonalean¹⁶.

Fumiko Hayashiren lanaren eta Naruseren zinemaren arteko lehen harremana frustrazio batekin hasi zen. Garai hartan, Shochikuko Kamata estudioko langile zela, hogeita hamarreko hamarkadaren erdialdean, Hayashiren *Emakume eroria* izenburua zuen kutsu melodramatikoko kontakizun labur bat jaso zuen zinemagileak Kogo Nodaren eskutik (denborarekin Ozuren funtsezko gidoilari bihurtu zena). Gidoia prest egon arren, filma ez zen inoiz egin eta Narusek Shochiku utzi eta Tohon kokatu zen behin betiko.

Baina 1951tik aurrera (hain zuzen ere zinemagileak pertsonalki ezagutu ez zuen idazlearen heriotzaren urtea izan zen hori), Narusek haren testu batzuk pantailaratu zituen Hayashik bere heriotza goiztiarrean (Meshi, 1951) osatu gabe utzi zion eleberriarekin hasita. Egokitzapena egiteko aurreikusitako zuzendaria, Yasuki Chiba, gaixotzeak aukera eman zion (“horrela, ausaz, Fumiko Hayashiren literatur obran murgiltzeko aukera izan nuen”). Hurrengo urtean *Inazuma* (Oinartzargia, 1952) zuzendu zuen, eta 1953 eta 1955 artean *Tsuma* (Emaztea, 1953), *Bangiku* (Beranduko krisantemoak, 1954) eta *Ukigu-*

mo (Hodei flotatzaileak, 1955) egokitu zituen pantailara. Justizia poetikoa dei dakioko Narusek 1962an *Horoki* (Emakume eskale baten kronika), idazlearen autobiografia bikaina, pantailara eraman ahal izateari¹⁷.

Ukigumok, Jean Douchet kritikariak Naruseren *Vertigo* (Hildakoen arte-
tik, 1958) zela esanez definituak, hala *sbomin-gekiaren* nola *fufu mono* (“se-
nar-emazteak”) zeritzon azpigeneroaren josturak hausten ditu, eta melodra-
maren lurraldean ezartzen da bete-betean. Gerra amaitu berri da, eta Japo-
niako paisaia fisiko eta moralak, tropa iparramerikarrek okupatuta, panorama
tamalgarria eskaintzen du. Tokiora, Asiako hego-ekialdetik, Yukiko Koda
(Hideko Takamine) neska gaztea iristen da, Indotxina okupatutako gerran ze-
har destinatua izan zena, bere maitale Kengo Tomioka (Masayuki Mori) bilatu
nahian etsi-etsian. Baina gizonak ezin dio neska gazteari hura gogobetetzen
ez duen harreman konplexua baino eskaini, gezurrez eta gaizki-ulertuz be-
tea. Gizonarengandik, zeinarekin suizidio bikoitza prestatu ere egiten duen,
banatzeko gauza ez dela¹⁸, Yukiko bere antzinako frustrazioak eta iraganean
jasandako abusuak gogoratzera behartuta dago, soldadu amerikar baten la-
guntza onartuz, abortatu behar izanda eta bere antzinako bortxatzaileari,
orain iruzurgile sasi-erlijioso bihurtua, lapurreta eginda, Tomioka aldame-
nean atxikitzen saiatzeko. Bere maitaleak agertzen dion maitasun falta gora-
behera, Yukikok hura konbentzitzen du beraren lantoki berrira eraman dezan,
Japoniako hegoaldeko kostaldearen parean dagoen Yakushima uhartera. Bi-
daian neskaren osasuna behin betiko ahultzen da. Eleberrian, Yukiko bakarrik
hiltzen da etxola triste batean, uhartearen gainean etengabe erortzen den za-
parrada eskergaren erdian, Tomioka kanpoan dela, basoko misio batean. La-
burbilduz, Yukikoren istorioa amodio obsesio batena da, Vietnamen jaiotako
maitasun istorioaren oroitzapenak eutsia, heriotzaraino eramaten duena, po-
brezia, umiliazioa, prostituzioa, suizidioaren tentazioa, haurdunaldia eta on-
doren abortua, lapurreta eta azken gaixotasuna igaroz.

Eleberriak (eta filmak, emakume batek egokitua, Yoko Mizukik¹⁹) pertso-
naia femenino bikaina plazaratzen du (Hideko Takamineraren interpretazio go-
goangarria), ezbeharren aurrean amore ematen ez duena eta bere maitasun
grinatsuari eusten diona. Bestalde, hala Hayashik²⁰ nola Narusek eta Mizuki
kolaboratzaileak pertsonaia maskulino koldar, berekoi eta autokonplazien-
tearen erretratu zehatza marrazten dute. Honela utzi genuen eleberriaren
azken lerroetan: “Tomiokak zeruko hodei flotagarriak bezala imajinatu zuen
bere burua. Egun batean, edonon, desagertuko ziren hodei flotatzaileak”.

Egokitzapenari erreparatzen badiogu, kontuan izan behar dugu gidoiak no-
belari dagokionez izan duen funtsezko aldaketetako bat eleberriaren azken
kapitulua kentzea dela; hartan, Tomiokak bere bizitzari berrekin dio maita-
learen heriotzaren ondoren, eta desagertze hori askapen baten eta Yukikoren
tragediaren aurreko axolagabekeriari handienaren artean bizi du. Filma, al-
diz, Yakushiman bizi ziren etxolako argitasun zalantzarrian, gaztearen gor-
puaren gainean erortzen ari den gizonaren irudiaren gainean ixten da, gela
xumearen kanpoaldean erauntsia askatzen dela dirudien bitartean.

Izan ere, Tomiko eta Yukikoren arteko harremani dagokienez, filmaren
azken hoge minutuek eleberriarekin alderatuta nahiko ezberdina den tonua
hartzen dute, amaierako irudietan estasi-dimentsio bat iritsi arte. Gogora dit-
zagun laburki: Yukiko konorterik gabe dago futoi apal baten gainean, Tomioka
gela txiroan sartzen denean. Mendian zerbitzatzen egon den bitartean gaztea
zaintzen egon den emakumeari axolagabetasuna aurpegiratu ondoren, belau-
nikatu egin da neska gaztearen ondoan. Bakarrik geratzen direnean, kanpoan
gupidarik gabeko zaparrada erortzen ari dela, Naruseren kamerak maitaleak
sartzen ditu koadroan, eta Tomiokak, bizkarrez, Yukikoren gorpua ezkututzen
du (oraindik ezin dugu jakin filmaren azken enkoadraketa oso antzekoa izango
dela). 180º-ko enkoadraketa aldaketa batek, ekintzari buruzko raccord batekin,
bikotearengana hurbiltzen gaitu, Tomiokak neskaren aurpegi sukarrak hartua
leunki xukatzen duen bitartean. Irudiaren goialdeko ezkerreko ertzean, olio-
zko

lanpara xume bat dago zintzilik, espazioa leuntasunez argitzen duena. Tomioka jaiki egiten da, lanpara nabarmentzen duen amerikar plano batean, hurbiltzeko. Yukikoren aurpegiaren lehen plano, begiak itxita dituela. Tomioka belaunikatu egiten da, kriseilua emakumearen ondoan duela, eta, kandela lurrean utzi ondoren, neskaren poltsatik karminezko barra bat ateratzen du, ezpainen gainean samurki pasatzen duena (keinua eleberrian dago). Horren ondoren, lanpara altxatzen du, eta bere aurpegira hurbiltzen. Yukikoren lehen plano, aurpegia argia xurgatzen duen maskara zeharrargi batean itxuraldatua duela. Tomioka eroriaren lehen plano. Berrito ere emakumearen lehen plano itzultzen gara (are hurbilago). Musikaren aldaketa batek Yukikoren plano orokor batera garmatzen kateatu bat iragartzen du, zeinean, zoriotsu eta irribarretsu, zuhaitz artean kamerara hurbiltzen den (Indotxinara joan gara). Plano horren ondoren, antzeko beste bat dago, zeinean neska bizkarrez urruntzen den, kamerak atzetik jarraitzen dion zuhaitzen arteko alboko panoramika batean. Kateatu berri batek Yukikoren lehen plano itzularazten gaitu. Tomiokaren lehen plano; txundituta, neska gaztea hil berri dela ohartuko da. Negarrez hasten den bitartean, haren izena esango du. Gizonaren eta emakumearen aurrez aurreko plano baterako itzulera: Tomioka hildakoa suspertzen saiatuko da, alferrik, haren izena berrito esaten duen bitartean. Tomioka Yukikoren gorpuaren gainean erortzen den bitartean eszena irekitzen duen antzeko plano itzuliko gara. Amaiera hitzaren ordeztu labur batek ematen dio amaiera filmari: “Lorearen bizitza oso laburra da. / Eta, hala ere, atsekabe asko jasaten ditu”.

Argi esan dezagun. “Naruse” estiloak²¹ soila dirudi. Eta halakoxea da, bere erabaki estilistikoaren intrusibitate txikia eta bere emaitzen kalitatea kontuan hartzen baditugu. Hala ere, emaitza horiek ez lirateke existituko forma ematen dieten erabaki garrantzitsu batzuegatik ez balitz. Batzuk ordena logikoan jarriko ditugu. Lehenik eta behin, filmak ez luke funtzionatzen duen bezala funtzionatuko bere “egileek” (pluralean) aukera narratibo jakin batzuk hartu gabe: lehen, liburuaren egokitzapenean azken kapituluaren ezabatzen dela esan dut; beste horrenbeste gertatzen da filmean Tomioka Yukikoren azken arnasaren eta azken uneen lekuko denean (horrek hiltzorian dagoen emakumearen ezpainak margotzeko keinuaren lekua eta irismena birkokatzen ditu, urrunago joan gabe), obraren zentzua modu erabakigarrian aldatuz eleberriarekiko. Ez dago gogoratu beharrik, nabarmena delako, filmak lan literariotik kontserbatzen eta “ilustratzen” (zentzurik nobleenean) duen guztia, hori gabe filmaren dimentsio narratiboak ez liratekeelako existituko ezagutzen ditugun moduan.

Areago, erabaki zinematografiko hutsak dei geniezaiekeen horien kasuan. Horien artean daude amaierako eszenaren inpaktuari modu erabakigarrian eragiten diotenak: lehenik eta behin, eszenari dimentsio “ia” simetrikoa ematea, filmazio-angelu ia berdinarekin irekiz eta itxiz. Baina, batez ere, bi katearen artean markoztatutako plano bikote horretan, ebaki garbiz lotuak, neska gaztearen oroitzapen iragankorren Indotxinara eramaten gaituztenak eta eszena benetako “heriotza eta itxuraldaketa” bihurtzen dutenak. Yukiko hil egiten da, literalki, iraganeko irudi horiek bere ebidentzia zinematografikoarekin gailentzen zaizkigun bitartean, halako molde non filmak, azkenean, eleberriak bere orrialdeetan zehar behin eta berriz errepikatzen zuen zerbait aipatzen duen, hemen, bat-batean, zinemaren “egia” apelaezinarekin aurkezten dena, flashback baten bidez, ametsezko eta hileta-garaiko aldi batean. Yukikoren aurpegi argizatuaren gainean, arte gisa justifikatzen duten une epifaniko horietako bat sortzen du zinemak. Baina, ez dadila inor tronpatu, efektu horretako ezer ez dago ezin azalduzko elementuen menpe. Dena dago zinemagileak guretzat uztartu dituen irudi eta soinetan. Soilik geratzen zaigu, artistaren talentua non dagoen jakiteko, haren diskurtsoa osatzen duten gai sinpleez arduratzea. Pertzepzio-gaitasun handiko kritikari batek (bere iragan politiko propioaren oroimenez) “lauen banda” zeritzona: irudiak, zaratak, elkarrizketak eta musika. Hori da zinema.

- 1 Hasumi, S. eta Yamane, S. (ed.), *Mikio Naruse*, Donostia-Madril, Donostia Nazioarteko Zinemaldia/Filmoteca Española, 1998.
- 2 Beste genero handia *jidai-geki* deritzona da, aro historiko batean gertatutako istorioak kontatzen dituena.
- 3 Denak daude jasota Hasumi eta Yamaneren aipatutako obran.
- 4 Aipatzen dituenen artean, ordenarik gabe jasoak: heroiaren barruko ahotsa erabiltzeko nolabaiteko zaletasuna, oinetakoen lehen planoen txertaketa pare bat, alboetako travelling laburrak maiz erabiltzea, elipsi narratibo basatiak, gertakari tragikoak eta melodramatikoak ez dramatizatzea, bizkarreko bikotearekin elkarrizketa bat filmatzea...
- 5 Ikus Hasumi eta Yamaneren aipatutako obran txertatutako haren autobiografiaren zatia (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", in Hasumi eta Yamane (Op. Cit.), 158-162. or.
- 7 Edward Yang: "Generosidad: El invencible estilo invisible", in Hasumi eta Yamane (Op. Cit.), 153-157. or.
- 8 *Antología de los diarios de Yasujiro Ozu*-tik aipatzen dugu (N. Pujol eta A. Santamarina, ed.), Valentzia, Donostia Kultura/Filmoteca Generalitat Valenciana/CGAI, 2000, 176 eta 178. or.
- 9 Ozuren poetikan gehiago sakontzeko, ikus "Voces distantes", in Santos Zunzunegui, *La mirada plural*, Madril, Cátedra, 2008, 177-192. or.
- 10 Horretaz ohartzeko, nahikoa litzateke *Ukigumoren* soinu banda diegetikoa entzutea, zeinaren ekintza 1945eko porrotaren ondorengo amerikarren okupazioaren garaian gertatzen den, bere barruan hartzen baititu herri kantu amerikarretatik Benny Goodmanenganainokoak, tartean Internazionala dela.
- 11 Ozuren eta Naruseren munduen konparazio labur baina adierazgarri baterako, ikus Santos Zunzunegui, "La vida y nada más", in *Caimán CdC*, 70. zenbakia (121), 2018, 47. or. Testu horretan antzeko "koadro situazionalak" nola funtzionatzen duten ikertzen da (alaba baten ezteiak) Ozuren film batean (*Banshun*, 1949) eta Naruseren beste batean (*Okásan*, 1953), denboran bata bestetik gertukoak biak ere.
- 12 Hori ñabartu egin beharko genuke *Ukigumori* dagokionez. Film horretan, bere erritmoaren zati handi bat aldiro protagonisten ibilaldi berankorrek deskribatzen dituzten atzeko travellingak agertuz eraikitzen da.
- 13 Hideko Takaminek, hamabost filmetan (*Ukigumo*, besteak beste) Naruseren emakume izarra izan zenak, honela deskribatzen du zinemagilearen mundua: "Film hauek guztiak jende arrunta bizi zen lekuak erabiltzen zituzten agertoki gisa, eta jende hori nola bizi zen irudikatzen zuten. Haren filmetan kanpoaldeak jendez beteta zeuden eta etxeak eraikin merkeak ziren. Jendeak *ramen* eta *ochakuz*e jaten zuen, eta haren filmetako pertsonaiek ez zuten *glamour* handirik. Batzuetan, sandwich-gizonen planoak txertatzen zituen (*cbindon-ya*). Hori zen Mikio Naruseren mundua".
- 14 Fumiko Hayashi, *Nubes flotantes* (1951; Takagi Kayokoren itzulpena eta sarrera), Gijón, Satori Ediciones, 2018.
- 15 Fumiko Hayashiren figura eta obrari buruzko ibilbide sintetiko eta zehatza Takagi Kayokok *Diario de una vagabunda* (*Horoki*, 1930) liburuaren gaztelaniako edizioaren hitzaurreako idatzitako testuan irakur daiteke, Gijón, Satori Ediciones, 2014. Narusek 1962an zinemara eramandako narrazio autobiografiko horretan, egile guztiz gazteak haurtzaroko eta nerabegaroko urte gogorrak, bere heziketa autodidakta eta literatur munduan egindako lehen urratsak errepasatzen ditu, estilo biluzi eta zorrotzarekin.
- 16 Ikus Mikio Naruse, "Las obras de Fumiko Hayashi y yo" (*Eiga Junkan* aldizkaria, 1956), in Hasumi eta Yamane (Op. Cit.), 168-171. or.
- 17 *Horoki* 1935ean iritsi zen lehen aldiz pantailara, Sotoji Kimuraren eskutik, P.C.L.-rentzat, Tohoren aurrekari izan zen konpainiarentzat.
- 18 Gizonaren koldarkeriaren ondorioz atzeratuta beti. Tomiokak literatur lanean (zeina mendebaldeko literaturako lan bikainei zein Ebanjelioei buruzko erreferentziaz josita dagoen) behin eta berriz egiten duen gogoetetako bat *Dostoievskiren Demonioak* obrako Stavroginen iruditik igarotzen da, xaboiarekin zetazko soka bat igurtziz, urkatzean sufrimendurik ez izateko. Emakumeak, berriz, estoikoki errepikatzen dio bere buruari "bakarrik hilko naiz".
- 19 Gidoilari independentea, Naruserekin 1952an hasi zena *Okásan* lan bikainarekin, lehen mailako eskoletako haur lehiaketa irabazi zuen erredakzio batetik abiatuta idatzia; gero lan garrantzitsuekin jarraitu zuen, hala nola *Fufu* (Senar-emazteak, 1953), *Ani imoto* (Neba nagusia, arba txikia, 1953), *Yama no oto* (Mendiaren ahotsa, 1954), *Ukigumo* (1955), *Sbuu* (Zaparrada, 1956) eta *Arakure* (Emakume hezigaitza, 1957).
- 20 Hayashiren mundu ikuskeraren zuzeneko laburpen bat *Ukigumo* nobelako 37. kapituluaren lehen lerroetan dago: "Historia etengabe errepikatzen da, eta gizaki belaunaldi ugari sortzen ditu. Politikak behin eta berriz errepikatzen ditu akats berberak, eta gerrak amaierarik gabeko ziklo batean hasten eta amaitzen dira. Gizarte izeneko multzo murriz horretan, gizakiak ulertu gabe lehiatzen dira zergatik jaiotzen eta hiltzen diren behin eta berriz errepikapen eternal batean".
- 21 Komatxo artean ezarri dut artistaren izena, ez haren talentua minimizatzeke, baizik eta nabarmentzeko zineman, lehen esan bezala, indibiduala kolektiboa dela beti. "Naruse", beraz, onartzea gutxi edo gehiago kostatzen bazaigu ere, era guztietako ekarpenek funtsezko rola jokatzen duten poetika baten izena da. Ez da ahaztu behar konpainia nagusien (Toho, Daiei, Shochiku) japoniar zinema handiak beti lan egin zuela ikerketa eta lan unitate trinkoen bidez, oso bestelakoak Urrezko Aroko Hollywoodeen egon zirenen aldean.

BIBLIOGRAFIA

Mikio Naruseri buruzko liburuak:

BOCK, A. E., *Mikio Naruse, A Master of the Japanese Cinema, Film Center of the School of the Art Institute of Chicago, 1984* [frantsesezko bertsioa *Mikio Naruse, Un maître du cinéma japonais*, Editions du Festival International du Film de Locarno, 1983]

HASUMI, S. eta YAMANE, S. (ed.), *Mikio Naruse*, Donostia-Madril, Donostia Nazioarteko Zinemaldia/Filmoteca Española, 1998

Mikio Naruseri buruzko artikulak:

MARÍAS, M., “Serenio esplendor de Naruse”, in *Casablanca*, 39. zenbakia, 46-48. or., 1984 [zatiz gaztelaniaz eta ingelesez jasoa in HASUMI eta YAMANE, Op. Cit., 117-123. or.]

MARÍAS, M., “Mikio Naruse, o la cara oculta”, in *Nosferatu*, 11. zenbakia, 1993, 42-47. or. [partzialki jasoa gaztelaniaz eta ingelesez, “Una posdata de 1998: Mikio Naruse, el tercer hombre” gehituta, in HASUMI eta YAMANE, Op. Cit., 124-141. or.]

Ukigumori buruzko artikulak

DANEY, S., “*Nuages flottants*. Mikio Naruse”, in *Ciné Journal 1981-1986*, Paris, Cahiers du cinéma, 1986, 193-194. or.

Eleberri egokitua:

HAYASHI FUMIKO, *Nubes flotantes* (jatorrizko argitalpena 1951, Kayoko Takagi-ren itzulpena eta sarrera), Gijón, Satori Ediciones, 2018