

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA ETNOLOGIJU I KULTURNU ANTROPOLOGIJU

Diplomski rad

ULOGA ŽENA U JAPANSKOJ FILMSKOJ UMJETNOSTI

Studentica: Sanela Rogina

Mentor: dr. sc. Tomislav Pletenac

Zagreb, listopad 2015.

Izjava o autorstvu

Izjavljujem pod punom moralnom odgovornošću da sam diplomski rad „Uloga žena u japanskoj filmskoj umjetnosti“, izradila potpuno samostalno, uz stručno vodstvo mentora dr.sc. Tomislava Pletenca. Svi podaci navedeni u radu su istiniti i prikupljeni u skladu s etičkim standardom struke. Rad je pisan u duhu dobre akademske prakse koja izričito podržava nepovredivost autorskog prava te ispravno citiranje i referenciranje radova drugih autora.

Sadržaj:

1. UVOD.....	3
2. OKVIRNI PRIKAZ POVIJESTI JAPANSKOG FILMA.....	4
3. ULOGA ŽENA U JAPANSKOJ FILMSKOJ UMJETNOSTI.....	15
3.1. Metodologija.....	15
3.2. Analiza ženskih uloga u japanskim filmovima.....	15
4. ZAKLJUČAK.....	30
5. LITERATURA.....	31

1. UVOD

Kao ljubitelji filmova i japanske kulture, svakako mi nije bilo teško spojiti ove dvije teme u jednu. Zbog načina na koji se japanska kultura dugo vremena tako fundamentalno razlikovala od zapadnjačke (i još uvijek se razlikuje u nekim stvarima¹) i interesa za područje rodno-spolne problematike, odlučila sam dodati i žene u ovo istraživanje, u nadi da ću istražiti i bolje spoznati njihovu ulogu u društvu kroz razvoj japanske kinematografije.

Pri spomenu na japansku kinematografiju, uglavnom se uvijek pomisli na drevne samuraje i epske bitke mačem i divljenje trešnjinom cvijetu (uz možda Toma Cruisea u samurajskom oklopu). Tu i tamo netko bi se dosjetio *ninja* ili *yakuza* ili sjećanja jedne *geishe*. Mlađim generacijama bi *Pokemon* ili Hayao Miyazaki možda pao na pamet, kao današnji sinonim za Japan i sve popularniji *anime* žanr ili zastrašujuće scene iz japanskih horora poput *Ringu*.² Bilo kako bilo, iako svi navedeni primjeri važe što se tiče Japana, japanska kinematografija je mnogo više od svega navedenog. Žene u Japanu su također priča za sebe koja bi zasigurno zahtijevala jedan cijeli zaseban rad na tu tematiku, ali za potrebe ovog rada, razmatrat će se uloga žena u japanskom društvu kroz japanski film.

Prvi dio rada se bazira na teoriji o samim počecima i razvoju japanske kinematografije, uz spominjanje najboljih filmskih djela koji služe kao vrsni primjeri svakog pojedinog doba u njenoj stoljetnoj tradiciji.

Drugi dio rada je djelomice posvećen metodologiji korištenoj za istraživački dio, dok se velik dio istraživačkog djela veže uz analizu odabranih filmova, od kojih je svaki na neki način obilježio pojedino razdoblje japanske kinematografije i ulogu žena u njima.

Cilj rada je istražiti je li se uloga žena u japanskim filmovima promijenila od početka japanske kinematografije do danas i ako jest, koliko i na koji način se ona promijenila.

¹ „Culture differences between the U.S. and Japan“. *Tokyo Five*, 11. Listopada, 2012.

<https://tokyo5.wordpress.com/2012/10/11/culture-differences/> (pristup 09.09.2015.)

² „What do you think of the quality of Japanese movies?“. *Japan Today*, 21. Listopada, 2009.

<http://www.japantoday.com/category/have-your-say/view/what-do-you-think-of-the-quality-of-japanese-movies> (pristup 11.09.2014.)

2. OKVIRNI PRIKAZ POVIJESTI JAPANSKOG FILMA

Film kao medij je često kombinacija drevnih i lokalnih umjetničkih tradicija te najmodernijih i globalnih promidžbenih kampanja. Može se također reći da filmske tradicije, koje nisu nastale u Hollywoodu, reflektiraju te tenzije između onog što se može nazvati uvezenim oblicima (filmske tehnologije i tehnike) i samim sadržajem koji spada pod domenu drevnog i tradicionalnog. (Standish 2005:14)

Japanska kinematografija je, uz Francusku, bila jedna od najrelevantnijih (i najvećih konkurenata američkoj) zbog svog velikog opusa koji se sastojao od između 300 do 550 filmova godišnje, počevši od 1920. Također se sastoji od mnogo nagrađivanih i inozemno priznatih djela i često je bila uključena u rasprave o teorijama i povijesti filma koje su bile aktualne posebice tijekom kasnih 1970-ih godina zbog svjetskog zanimanja za Japan. (Philips i Stringer 2007:2)

Prvo kino u Japanu, *Asakusa Denkikan*, je otvoreno u Tokiju, 1903. godine i kroz narednih trinaest godina, taj broj je narastao na tristo njih diljem zemlje. (Standish 2005:18) Prvi filmski studio je otvoren 1908., također u Tokiju, u *Meguru* i bio je otvoren za potrebe snimanja filmske kompanije *Yoshizawa*. (Philips i Stringer 2007:3)

Sami počeci japanske kinematografije sežu još u 1896. kada je, po prvi puta, prikazan film u Japanu. Film nije bio 'prvi, pravi Japanski film' pošto je film bio predstavljen Japanu kao vrsta razonode, sa, onda još uvijek, dalekog i stranog Zapada. (Richie 2005:9-10)

Kinematografija je ozbiljno krenula sa debijem *Cinématographe Lumière* u Osaki, 1897., ali što se tiče prve domaće produkcije, ona je počela kada je fotograf Asano Shiro nabavio prvu kameru i njome krenuo snimati ulice i gradski život Tokija a Shibata Tsunekichi i Shirai Kanzo počeli snimati scene iz Ginze, koje se uključivale i *geishe*. Nakon njih, Komada Koyo i Asano su također počeli snimati *geishe* i njihove spektakularne plesne točke što ih je, nakon nekog vremena, učinilo jednim od najpoznatijih *benshija*.³ *Geishe* su bile glavni izbor, ponajviše zbog toga jer su bile 'izvorno' japanske ali i zbog toga jer su bile vizualno privlačne; razglednice sa njihovim likovima su se najviše prodavale od svih ostalih

³ *Benshi* – jap. riječ za pripovjedača nijemog filma

upotrebljenih motiva. One su stoga postale najisplativije ikone kinematografije koja je u to vrijeme već bila uzela maha i među ostalim snimateljima koji su uspjeli nabaviti vlastite kamere za potrebe snimanja. (Richie 2005:17)

Shibata je ubrzo nakon toga proširio svoj rad na *kabuki* glumce, iako su neki od njih, poput Ichikawa Danjura IX, bili protiv toga, smatrajući film vulgarnom vrstom zabave. Ipak, nesuglasice i razlike u stavovima nisu dugo trajale te su tako, zahvaljujući *kabuki* glumcima, 1899. godine nastali kraći filmovi poput *Momijigari* (Promatranje javora) i *Ninin Dojoji* (Dvoje ljudi u Dojo hramu). *Momijigari* je 'preživio' i do današnjih dana. (Richie 2005:18)

Iako je potreba za pripovjedačima nestala do 1910. u ostalim svjetskim kinematografijama poput američke, u Japanu su se *benshiji* zadržali sve do ranih 1930-ih. Razlozi tome su u velikoj mjeri bili kulturalni i sociološki – pošto se Japan 'otvorio prema Zapadu' tek nešto manje od pola stoljeća prije pojave prvog filma, japanska publika mnogo toga još nije znala o svijetu van granica svojih otoka. *Benshiji* su služili kao svojevrsni pripovjedači i poznavaoči svega ne-japanskog koji su unosili osjećaj sigurnosti u publiku koja često nije bila sigurna kako protumačiti neke scene. Također, njihova uloga je bila i tumačenje scena koje su često bile kratke i nepovezane scene iz svakodnevnog života kao i popunjavanje vremenskih praznina koje bi se desile kada bi film, zbog svoje kratkoće i jednostavnosti vrpce, bio prikazivan više od jednom uzastopce pa bi publika imala priliku još nekoliko puta proći kroz scene koje im možda prvi puta nisu bile razumljive. Postoji zanimljiva anegdota vezana uz Edisonov film *The May Irwin/John Rice Kiss* iz 1896. kada je publika više puta imala prilike vidjeti poljubac između dva glavna lika. Scena je izazvala pomutnju i sumnju kod lokalnih policajaca ali se domišljati pripovjedač Ueda Hoteikan izvukao tako što je publici i policiji objasnio kako je to sasvim uobičajen način na koji se Amerikanci pozdravljaju i kako je to dobra prilika da publika ponešto i nauči o običajima Amerikanaca. (Richie 2005:19)

To mišljenje je ostalo uvriježeno i danas jer se još uvijek u, primjerice japanskim stripovima – popularno znanim kao *mangama* – može vidjeti utjecaj toga, kada likovi sretnu stranca, često Amerikanca, koji ih želi pozdraviti tako da ih poljubi. To, naravno, uvijek

izazove osjećaj zbunjenosti ili nelagode kod većine ostalih likova jer javni iskazi nježnosti nisu česti u Japanu; štoviše, još uvijek se na njih gleda kao na tabu.⁴

Ono što je činilo glavnu razliku između japanskih i američkih ili europskih filmova tada, je bila japanska upotreba teatralnosti u gotovo svemu. Za Japance, film je bio nova vrsta kazališta, ne nova vrsta fotografije. Stoga se u mnogim filmovima 'realnost' još uvijek prikazivala kao kazališna *kabuki* predstava – kao primjerice u filmu *Chushingura* (47 vjernih *Ronina*) iz 1907. u kojem se između scena mogao vidjeti kazališni zastor. Baš kao i u *kabukiju*, ženske uloge su još uvijek glumili muškarci (znani kao *oyama*). Realizam je bio novi stran pojam u Japanu; sve je bilo stvarano i prezentirano kroz prizmu stilizacije i teatralizacije. Rani japanski filmovi su stoga bili gotovo pa paradoksalni – bio je to novi način izražavanja ali ono što se pokušalo izraziti je bilo izraženo kroz staro. (Richie 2005:22-27) Reprezentacija 'znanstvenog naturalizma' nikad nije bila prioritet tradicionalne japanske vizualne umjetnosti i slike na zaslonima i paravanima, sa nebom i oblacima koji služe kao barijera koja odvaja ljudski svijet od nebeskog, su bile reprezentacije svijeta i svemira, po Konfucijskim pravilima. (Standish 2005:20)

Uvoz mnogih zapadnih filmova nakon 1915. je popularizirao film, jer za Japance, on nije bio samo sredstvo zabave već i veza sa ostatkom svijeta i njegovim običajima te je ujedno bio inspiracija mnogim kasnijim uspješnim japanskim redateljima poput Akire Kurosawe, koji su prigrlili zapadnjački način režiranja filmova uvođenjem scenarija i dinamike u svoje filmove, nasuprot dotadašnjim statičnim načinom rada s glumcima. (Richie 2005:28-29)

Nakon potresa iz 1923., *Taisho*⁵ era (znana još i kao *Taisho demokracija*) je počela širiti svoj utjecaj, gurajući feudalne elemente Japana polako u zaborav i omogućujući veće umjetničke slobode, ali noseći također sa sobom ekonomske i vojne krize koje su kulminirale Drugim svjetskim ratom. To doba je unijelo mnogo promjena u društvene i kulturalne strukture, stavljajući naglasak na individualnost, kao i preispitivanje položaja žena u japanskom društvu. Iako je potres uništio velik dio filmskih studija, nije bilo potrebno puno vremena da se oni obnove i ponovo krenu sa proizvodnjom filmova. Uslijedila je podjela među stilovima i proizvodnjom – većina 'starinskih' filmova koji su u sebi još uvijek

⁴ MINETA, Buchele Grace. 2015. „PDA in Japan“. *TimeOut Tokyo*, 25. Lipnja.

<http://www.timeout.com/tokyo/sex-and-dating/pda-in-japan> (pristup 07.09.2015.)

⁵ Nazvana po trećem i jedinom preživjelom sinu cara Meijija.

sadržavali elemente *kabukija* (ili *jidaigeki*) su još uvijek bili aktualni u Kyotu, što se nekako i podrazumijevalo, pošto je Kyoto bio smatran tradicionalnim japanskim gradom u kojem se i dan danas još snimaju povijesne drame. Nasuprot njemu, proizvodnja suvremenijih i vizualno drugačijih filmova (ili *gendaigeki*) je našla svoje sjedište u Tokyu, na kojeg se tada gledalo kao na pravi suvremeni, zapadnjački grad. (Richie 2005:43-44) Iwasaki Akira je kasnije vjerovao da su *Taisho* i rana *Showa*⁶ era još uvijek bile kvazi-feudalističke i bojale su se propitivati ili suprotstavljati autoritetima. (Standish 2005:151)

Filmovi su postali javna, masovna vrsta zabave i bili su rado gledani, bez obzira na zemlju porijekla. Filmska industrija je doživjela kulturni i financijski procvat, pa je do 1928. godine Japan bio jedina zemlja u svijetu koja je proizvodila najviše filmova godišnje od bilo koje druge. Pesimizam, tradicija, turobnost i motivi samožrtvovanja su bili stvar prošlosti; predratna japanska kinematografija se bacila na puno vedrije, optimističnije i zabavnije teme. Nastali su puno veseliji ali i sentimentalniji i emotivno realniji filmovi poput *Jinsei no ai* (Ljubav života, 1923.), *Ashi ni sawatta onna* (Žena koja je dotakla njegove noge, 1926.) i *Kare to jinsei* (On i život, 1929.). *Oyame* su potpuno nestali iz priče i ženske uloge su napokon pripale ženama dok su filmovi poput *Otosan* (Otac, 1923.) po prvi puta počeli prikazivati klasne ali i spolne razlike što nije bio čest običaj dotada jer su samuraji, tj. muškarci uvijek bili 'klasa iznad' a svi ostali, tj. žene, 'klasa ispod'. Prikazivali su se filmovi o 'običnim, malim ljudima' i njihovim tipičnim problemima pa su i žene polako počele dobivati svoje mjesto na filmu poput ženskog lika Yae u *Tonari no Yae-chan* (Naša susjeda, gospođica Yae, 1934). Taj novi žanr se popularno nazivao *shomingeki* ili *shoshimingeki*. (Richie 2005:44-47)

Iako je bilo namjera da se do kraja 1920-ih uvede i zvuk u filmove, zbog još uvijek nestabilne financijske situacije za filmaše, zvuk u filmovima se nije čuo sve do sredine 1930-ih. Dotad, filmovi su još uvijek bili nijemi i publika se morala zadovoljiti samo sa slikama na projekcijama i oslanjati na *benshije*. (Philips i Stringer 2007:5)

Pojavili su se i novi žanrovi, koji su vukli inspiraciju iz popularne kulture i književnosti, te i ostalih, uglavnom američkih, narativa, stilova i struktura. Jedan od njih koji se pojavio je bio *ero-guro-nansensu* koji je crpio elemente iz kasne Edo književnosti. *Ero* je predstavljao erotsku komponentu, *guro* grotesku koja se često mogla vidjeti u umjetnosti i

⁶ Vremenski period od 1926. do 1989. godine. (<http://www.britannica.com/event/Showa-period>)

predstavama te *nansensu*⁷, pretjerivanje, grimase ili farsu koja je oduvijek bila dio japanskog dramskog izričaja. (Richie 2005: 54). Danas se taj termin obično koristi kada se priča o najkrvavijim i najbizarnijim žanrovima japanskog stripa i ilustracije. (Grgić 2009:101)

Jidaigeki je također prošao kroz neke promjene – ono što su nekad bili samuraji - veliki junaci, mudri i oprezni u svojim vještinama, govoreći formalnim japanskim jezikom i živeći u crno-bijelom svijetu dobra i zla, su postali lutajući ratnici bez gospodara – *ronini* – koji shvaćaju da njihov *bushido* – samurajski kodeks, nije sve u životu i da je stvarnost drugačija i kompleksnija. Primjer je *Ninjo kamifusen* (Ljudskost i papirnati baloni, 1937.) u kojem samuraj počinu samoubojstvo. Njegovi susjedi se pitaju zašto se objesio, umjesto da izvede ritualno samoubojstvo mačem tako da si rastvori utrobu. Kasnije saznajemo da je samuraj prije toga prodao svoj mač – simbol svog samurajskog života – kako bi mogao preživjeti još neko vrijeme, iako se na kraju svejedno ubije. (Richie 2005:72)

Modernizam je u Japanu doveo i do vidljivih promjena u odnosu prema ženama i odnosu samih žena prema svojim dotadašnjim ulogama u društvu. One su se polako počele odmicati od tradicionalnih *okusan* uloga (*okusan* – supruge koje bi ostajale kod kuće), i izlaziti u sve većim brojevima u javnost, i vidljivost japanskog društva, što kroz filmske uloge, što kroz rad u japanskim tvrtkama. To je dovelo do pojave novog imidža žena u društvu – *modan gaaru*⁸ – moderne djevojke. (Standish 2005:53)

Ekspresionizam, jedna od 'uvezenih' stvari iz Njemačke, je doveo do još jednog razvoja stilova u japanskoj kinematografiji. Redatelji poput Mizoguchi Kenjija i Kinugasa Teinosukea su doveli gotovo ekstremni realizam u cijelu priču, snimajući filmove o opasnostima i prijetnjama gradskog života, ljudima u ludnicama i životnim pričama koje su rijetko kad završavale sretno. Ti filmovi su, namjerno ili ne, bili svojevrsni kritičari društva i njegovog statusa quo u predratno doba Japana. Dobar primjer *Nani ga kanojo wo so sasetaka* (Što ju je natjeralo da to učini?, 1930.) u kojem žena, dovedena do ruba zbog egzistencije uzrokovane kapitalizmom, podmetne požar. Film je bio toliko utjecajan da je to dovelo, barem po riječima tadašnjih novinara, lokalnih pobuna kod stanovništva što je, naravno, pobudilo i zanimanje vlasti za filmsku industriju. (Richie 2005:90) Poruka filma je predstavljala opasnost a reakcija građana još veću, tako da nije bilo toliko iznenađujuće da je vlada počela sa nadgledanjem, pa čak i cenzurom filmova koji su mogli predstavljati prijetnju

⁷ *Nansensu* – od engleske riječi *nonsense* - besmislica.

⁸ *Modan gaaru* – od eng. 'modern girl'.

establišmentu ili su uključivali scene koje nisu bile u skladu sa društveno prihvatljivim konvencijama.

Period prije i tijekom rata je kao posljedicu imao veliku kontrolu vlade nad filmskom industrijom, koja je bila prisiljena snimati ratne filmove koji su veličali narodni ponos, žrtvu, disciplinu i odanost caru i zemlji. Pošto Japan nikada dotad nije imao prilike razviti žanr ratnih filmova, takvih filmova nije bilo puno i mnogo njih nije preživjelo ratna razaranja.

Japanski političari su vrlo brzo doduše shvatili potencijal filma za potrebe političkih ciljeva i propagande. 1939. je donijet zakon koji direktno stavlja filmsku industriju pod kontrolu Kabineta za propagandu. (Standish 2005:120,142) Kako bi ta propaganda bila još učinkovitija, došlo je do razvoja *kokusaku-eiga*, ili filmova nacionalne politike, poput veoma uspješnog i dobro prihvaćenog *Hawaii-mare oki kaisen* (Morski rat od Havaja do Malaja, 1942.), redatelja Yamamoto Kajira. Kako je rat bjesnio dalje a Japan nastavio brojati poraze i gubitke, i nacionalna propaganda u filmovima je postajala sve snažnija i brutalnija kao i u ostatku svijeta u to vrijeme. Svi neprijatelji i zlikovci su sada bili zapadnjaci (koje su glumili japanski glumci 'zamaskirani' u sunčane naočale i brkove), špijuni su virili iza svakog ugla, majke su bile nevjerojatno požrtvovne i hrabre, vojnici su umirali sretni i svi su na kraju plakali. (Richie 102-106)

Nakon što je rat završio kapitulacijom Japana 1945., filmovi su bili jedna od rijetkih oblika zabave koji su ostali napaćenom narodu. Do kraja ratnih razaranja, više od 40 posto kina je bilo uništeno a filmsko naslijeđe većinom izgubljeno dok je sve važnije filmsko osoblje svih studija privremeno ili trajno uklonjeno od filmske industrije. (Philips i Stringer 2007:6)

Pošto je Japan, doduše, bio pod prismotrom Savezničkih sila, vršila se drugačija metoda cenzure i nadzora – svaki film koji bi veličao militarizam, osvetu, nacionalizam, religijsku ili rasnu diskriminaciju, antidemokratsko mnijenje, odanost feudalizmu ili poticanje na samoubojstvo, bio bi zabranjen. Jednako tako, postojao je popis tema koje su bile prihvatljive – rehabilitacija vojnika, povrat istih u normalan, civilni život, jednaka prava i slobode svima, ponovni rast industrije i poljoprivrede, osjećaj da sutra donosi nešto bolje i pozitivnije. Od otprilike petstotinjak filmova koji su bili sabrani, gotovo polovina od njih je spaljena jer nije udovoljila navedenim kriterijima. Ostale se smatralo suvišnim kopijama. Jedino je Yamamotov *Morski rat od Havaja do Malaja* potajice bio 'zakopan' negdje u studiju Toho i kasnije ponovo izvučen na svijetlo dana. Okupacija Japana je završila 1952. i do 1967.,

Kongresna knjižnica je vratila sve negative tih filmova Japanu. Zbirka se još uvijek nalazi u Nacionalnom centru za film. (Richie 2005:107-108)

General MacArthur i njegove Okupacijske sile su tijekom svog mandata u Japanu imale za zadaću osigurati da Japan više ne postane prijetnja miru i sigurnosti u svijetu te da se stvore i osiguraju uvjeti za rad demokratskih institucija. (Standish 2005:152)

Sve što je iole podsjećalo na feudalizam ili prijeratni Japan, je bilo podložno cenzuri i promjenama. Planina Fuji, oduvijek smatrana mističnim kao i nacionalnim simbolom Japana, nije smjela biti uključena u scene. Naklone⁹, koji su postali gotovo sinonim za japansku kulturu i društvo, se ipak nisu mogli samo tako izbaciti iz igre pa se došlo na ideju da se uvede nešto zapadno što bi kontriralo klanjanju. Američki cenzori su tako ubacili poljupce na ekranu kao mogući odgovor pa su se studiji ubrzo počeli natjecati u tome tko će prvi snimiti scenu poljupca. Iako *jidaigeki* filmovi sa svojim starinskim i, potencijalno, feudalnim izričajem više nisu imali naklonost cenzora, suvremeniji *gendaigeki* filmovi su naišli na plodno stvaralačko tlo, poput Kurosawinog *Waga seishun ni kui nashi* (Ne žalimo za našom mladošću, 1946) čija glavna tema je akademska sloboda i ideja da se život nastavlja i nakon rata, patnji i smrti voljenih osoba i da nemamo zapravo zašto žaliti za našom mladošću i onime što nam se dogodi u životu. Zanimljivo je da je Kurosawa izjavio jednom kako je želio da ženski lik u tom filmu, nakon smrti svog supruga, koji je uhićen i pogubljen kao špijun tijekom ratnih godina, i dalje zadrži osjećaj sebstva i individualnosti te da oni koji su ga zbog tog kritizirali, ne bi tako mislili da je lik umjesto žene bio muškarac koji zadržava svoje ja usprkos svemu. (Richie 2005:109-112)

Nakon završetka okupacije i odlaska američkih cenzora, Japanska filmska industrija je ponovo željela redefinirati samu sebe. Željela je odmak od nacionalističkog režima ratnog Japana, ali također nije željela kopirati američki način stvaranja filmova. Rezultat toga je bio nastanak, opet, novog realizma koji je pokušao prikazati Japan i njegove 'male ljude' kakvi su uistinu bili, ne kakvi su željeli ili trebali biti dok su Naruse Mikiiov *Meshi* (Objed, 1951.) i Kinoshita Keisukeov *Nihon no higeki* (Japanska tragedija, 1953.) bili prvi predstavnici onog što će kasnije postati podžanrovi filmova o ženama kao suprugama (*tsuma-mono*) i majkama (*haha-mono*). (Richie: 116-117) Individualnost je također postala dobar materijal za napraviti

⁹ KOICHI. „Bowling in Japan [Japanese Etiquette]“. *Tofugu.com*. <http://www.tofugu.com/2010/07/12/bowling-in-japan-japanese-etiquette/> (pristup 07.09.2015.)

komediju i natjerati ljude da donesu vlastite, osobne interpretacije. Individualnost je imala mogućnost učiniti film smiješnim pa je Japan tako, uz sve ostale, dobio i novi žanr – satiru – koja je bila namijenjena svim slojevima društva.

Žene su također shvatile da se više ne mogu osloniti samo na brak kao sredstvo financijske sigurnosti i kroz njih se mogla vidjeti nova društveno-ekonomska promjena u društvu što se odražavalo i kroz filmove. (Standish 2005:172) Društveni problemi – *shakai-mono*, je bio još jedan od novih žanrova koji je imao svoje redatelje i publiku. Teme su bile razne – od kompliciranih klasnih, obiteljskih i ljubavnih odnosa do buntovne mladeži, korupcije i postratnih drama. Akira Kurosawa je bio jedan od najznamenitijih redatelja tog žanra sa filmovima poput *Warui yatsu hodo yoku nemuru* (Loši spavaju dobro, 1960), *Akahige* (Crvena brada, 1965) i *Ikiru* (Živjeti, 1952). (Richie: 147-169).

Sa Olimpijadom u Tokiju 1964. godine, započelo je novo doba zabavne industrije. Olimpijada je bila dobar način da se Japan vrati u zajedničku „obitelj svih nacija“ i shodno tome, radilo se na modernizaciji Japana. Izgrađen je novi sistem autocesta, striptiz i pornografski filmovi su bili zabranjeni, vlak velike brzine (popularno znan kao *Shinkansen*¹⁰) je pušten u promet i svatko tko je htio pratiti Olimpijadu si je morao nabaviti televizor. Iako je televizija u Japanu počela s emitiranjem od 1953., tek je za nekoliko desetljeća postalo jasno koliko je zapravo naštetila filmskoj industriji koja je počela biti sve manje zanimljiva. (Richie 2005:177). Moglo bi se reći da je televizija 'ubila' film u Japanu, jednako kao što je 'video ubio radijsku zvijezdu'.

Film je pokušao povratiti publiku u kina, koristeći razne metode – šire i veće ekrane u kinima, hrpu filmskih zvijezda u zajedničkim filmovima i nastanak, danas već kultnog, gigantskog, mutiranog reptila pod imenom *Godzilla* (*Gojira*) koji je bio veliki hit u kinima. Dvojne projekcije za cijenu jedne su također uvedene od kojih su neki primjeri prikazivali različite žanrove. Kawashima Yuzo i Imamura Shouhei su bili pioniri tih novih žanrova za koje su sami rekli da opisuju Japan kakav zaista jest. Smatrali su da postoje dva Japana ili dvije slike Japana: 'službena' verzija je ona koja se predstavlja Zapadu, verzija kroz koju bi i samo Japansko društvo rado vidjelo sebe – plesno *noh* kazalište, čajne ceremonije, Kurosawini filmovi i ideali i vrline poput vjernosti i odanosti gdje, tu i tamo, pokoja pokorna,

¹⁰ „About the Shinkansen“. *Central Japan Railway Company*. <http://english.jr-central.co.jp/about/outline.html> (pristup 07.09.2015.)

nezadovoljna žena odjevena u kimono, dopunjava sliku. Drugi Japan je 'stvarni' Japan u kojem se ljudi uopće ili veoma rijetko ponašaju tako. Ta slika Japana ne zna ili ne mari za vjernost i odanost; ljudi su gotovo necivilizirani, sebični, pohotni i amoralni i ne vide ništa lošeg u tome. Za njih je to sasvim prirodno ponašanje u kojem se brišu granice dobrog i lošeg ponašanja, morala i amoralna. Ljudi jednostavno rade ono što moraju da prežive. (Richie 2005:178-184)

Seks i kriminal su zamijenili romantičnu i idealističnu ljubav a grubi i opasni *yakuze* su 'istriježili' nježne romantične junake pedesetih, postajući tako muški simbol gotovo radikalne agresivnosti i individualnosti. Šezdesete je okarakterizirala kinematografija okrutnosti. (Standish 2005:222-237) Imamurine žene se također ne uklapaju u standardne kalupe ženskosti koja je submisivna, požrtvovna, prihvaća sve u tišini. Žene koje Imamura prikazuje jesu majke ali vole muškarce i vole voditi ljubav. One su borci i znaju kako preživjeti što se može vidjeti u njegovim filmovima poput *Akai satsui* (Ubojite nakane, 1964), *Buta to gunkan* (Svinje i ratni brodovi, 1961) i *Nippon konchuki* (Žena insekt, 1963.) (Richie 2005:177-187). Redatelji poput Oshima Nagise, Ogawa Shinsukea i Tsuchimoto Norijakija su također doprinijeli većoj svjesnosti o spolnoj i etničkoj diskriminaciji, posebice što se tiče *burakamina*¹¹ – najniže japanske klase u društvu, Koreanaca i ostalih etničkih skupina u Japanu, pa i žena; skupina u društvu koje su se u velikoj većini susretale sa predrasudama, osudama ili potpunim ignoriranjem. (Desser 1988:158)

Usprkos tim inovacijama, novim žanrovima i novim 'valovima' u filmskoj industriji, publika je ostala vjernija televiziji i posjeti kino dvoranama su se još više prorijedili do kraja sedamdesetih godina i tijekom osamdesetih. *Jidaigeki* je potpuno prešao na male ekrane te čak ni filmovi o *yakuzama* i buntovnoj mladosti više nisu bili toliko unosni ni popularni. Mnogi filmski studiji i kuće su bankrotirali i otišli u zaborav. Neki studiji su se pokušali održati na površini snimajući ponovo *soft-porn* filmove koji su bili zabranjeni tijekom šezdesetih. *Roman-porno* (što je trebalo značiti 'romantični porno film'), je na kraju prerastao u *erodakushon* (skovano od riječi 'erotic' i 'productions'), produkcije koje su u svoje vrijeme sačinjavale gotovo polovicu od svih snimljenih filmova godišnje. Obično su se prikazivali kao trostruke projekcije od po sat vremena i uspjele su, barem naoko, privući dio publike natrag u

¹¹ VIET. „The Burakumin: Japan's invisible race“. *Tofugu.com*. <http://www.tofugu.com/2011/11/18/the-burakumin-japans-invisible-race/> (pristup 08.09.2015.)

kina. (Ono po čemu se pornografija razlikovala između zapadne i istočne tijekom 70-ih godina je točka muškog užitka - redatelj poput Oshima Nagise tu točku stavljaju na žensku aktivnu seksualnost i želju u filmu; Oshimovi muškarci žele da ih žene žele. Žene su aktivni subjekt u narativu, ne samo pasivni subjekt želje, iako se njihova uloga još uvijek svejedno gleda kroz mušku viziju. (Standish 2005:264)

Kolaps filmske industrije nije značio i sam kolaps filma kao takvog; on je još uvijek imao svoju publiku i stvorene su prilike da se snime nezavisni filmovi koji su bili otvoreniji prema novim metodama, žanrovima i originalnijim temama ali koji su rijetko dobivali priliku da budu prikazivani u kinima koje su još uvijek posjedovale velike filmske tvrtke, osim ako nisu kojim slučajem osvojili neke inozemne nagrade. (Richie 2005:209-211) Osamdesete su bile period u kojem su nekadašnji ikonoklasti postali konformisti, stvarajući filmove za bogate ali filmski neupućene producente, samo kako bi mogli nastaviti raditi ono što su radili dotad. Filmovi koji su nastali u to doba nisu odavali dojam da ima razloga biti optimističan što se tiče budućnosti japanske kinematografije. (Mes i Sharp 2005:xii)

S novijim tehnološkim izumima, došlo je do pojave novih načina snimanja filmova. Ni publika, naravno, više nije bila ista te je trebalo smisliti novije, originalnije načine kako je zadovoljiti. Ono što se može iščitati iz Japanske povijesti filma je obrazac po kojem se Japanska kinematografija fokusirala na utjecaje kulture sa Zapada, da bi joj nakon toga dosadio Zapad pa bi se okrenula opet vlastitoj povijesti i kulturi. Kraj 20. stoljeća se opet smjestio na obrascu povijesti pa se činilo kao da je *Taisho* era ponovo zavlada filmom. Tri najveća filmska mogula koja su opstala do danas – Daiei, Toho, Shochiku i Toei – su svaki pronašli svoje niše sa svojom publikom. Pojavili su se i filmovi o životinjama – *Hachiko monogatari* (1986), poznata priča o psu koji vjerno čeka svog vlasnika i nakon njegove smrti. Filmski studiji su shvatili što je popularno i to nastavili ponavljati unedogled. Filmovi su najčešće orijentirani na žanrove kojih se prije nakupilo dosta jer je Japan volio stavljati etikete na gotovo sve. Najpopularniji žanrovi na kraju prošlog stoljeća su bili i ostali trileri, krimići i *yakuza* filmovi. Postmodernizam je zakucao i na vrata japanske kinematografije gdje su filmovi iz 'modernog realizma' kakav se vidio kod Kurosawe, prešli u nešto hibridno; spoj visoke i niske kulture, umjetnosti i trgovine. Pojavio se i *anime* kao novi žanr i prezentacija filmova. Nova 'japanifikacija' se danas ne zamara toliko sa tradicionalnim i netradicionalnim; gdje su granice između njih nitko ne zna i nikog zapravo nije ni briga.

Jedan od žanrova koji je postao veoma popularan u Japanu je svakako horor. Iako je bio prisutan već nekoliko desetljeća (djelomice i kroz 'guro' žanr), bio je popularan uglavnom

kod djece i mlađe publike, sa svojim pričama o duhovima i čudovištima. Sada su i odrasli mogli uživati u horor filmovima stvorenima za njih od kojih je jedan od prvih bio *Rampo* (1994.) a nakon njega, najpoznatiji i najpopularniji (koji je doživio i svoju američku ekranizaciju) je bio *Ringu* (Krug, 1998.) te nakon njega *Ju-on* (Kletva, 2000.) Većina filmova za mlade je konstruirana tako da nalikuje na *anime* ili *mangu*; biti cool znači biti distanciran – nasilje, silovanje, ubojstva, mučenje je ono što je mladima zanimljivo. Kitano Takeshi je jedan od redatelja koji je uspio popularizirati *manga* nasilje i učiniti ga respektabilnim i primjerenim za film. (Richie 2005:213-223). I Tarantinov *Kill Bill* iz 2003. se oslanja na *manga* priču po kojoj je snimljen film *Shurayuki Hime* (Krvava Snjeguljica, 1973.) u kojem se glavna junakinja također želi osvetiti ljudima koji su joj željeli nauditi. (Vojković 2008:220)

Anime je simbol prezentacijske forme filma u današnjem Japanu – veoma stiliziran i stvaran za kameru, umjesto kroz nju. Postoji snažna veza između *mange* i *animea* što ne čudi jer se oboje smatraju dobrom mogućnošću za stilsku i umjetničku prezentaciju; gotovo svi popularni *anime* serije i filmovi nastaju kao ekranizacije jednako popularnih *mangi*. Jedan od prvih takvih primjera je bio Tezuka Osamov *Astroboy* (*Tetsuwan Atomu*) koji je započeo svoj put kao strip 1951. godine da bi 1963. bio ekraniziran kao prva japanska animirana serija. U samo nekoliko desetljeća, *anime* je postao veoma popularan žanr, ne samo u Japanu nego i van njegovih granica. Svoju popularnost može zahvaliti već gotovo kulturnim filmovima poput *Akire* (redatelj Otomo Katsuhira, 1988), *Ghost in the Shell* (*Kokaku Kidotai*, redatelj Oshii Mamoru, 1995) i 26-epizodnog *Neon Genesis: Evangeliona*, (*Shin Seiki Evangerion*, 1995) redatelj Anno Hideakija. Jedan od najpoznatijih animacijskih studija vrijedan spomena je i svakako *Ghibli*, čiji je tvorac, Hayao Miyazaki, zaslužan za velik broj animiranih filmova poput *Tonari no Totoro* (Moj susjed Totoro, 1988), *Mononoke-Hime* (Princeza Mononoke, 1997), te *Sen to Chihiro no kamikakushi* (Avanture male Chihiro, 2002) i *Hauru no ugoku shiro* (Howlov pokretni dvorac, 2004.) koji su osvojili prestižne inozemne nagrade i zacementirale njegov status kao jednog od najboljih animatora današnjice.

Ne treba zaboraviti ni veoma uspješnu mašineriju video igara koje, kombinirane sa animacijom, stvaraju veoma uspješan hibrid pod nazivom *Pokemon* (1998) koji je postao svjetski hit i dao doprinos još većoj popularizaciji takve vrste zabave na zapadu. Objasnjavajući taj fenomen popularnosti *animea*, Sato Kenji je rekao kako je to rezultat etničkog samoporicanja kod Japanaca; pokušavajući se modernizirati nakon 2. svjetskog rata, odbacili su svoju tradiciju i kulturu i postali de-japanizirani. Danas se nosi zapadnjačka

odjeća, kosa se boji u sve nijanse osim dosadne, 'istočnjačko crne', oči se pokušavaju učiniti okruglijima i nose se cipele sa visokim petama kako bi se postigla zapadnjačka visina. Neke djevojke se podvrgavaju plastičnim operacijama kako bi, primjerice, dodatkom kapka, učinile svoje oči manje japanskima.¹² Samo *animeu* i *mangi* je uspjelo spojiti japanske i zapadnjačke karakteristike u jedno biće koje izgleda kao čovjek; nešto što je tako nestvarno i čudnovato, velikih okruglih očiju i dugih nogu, je postalo privlačno i fascinantno. (Richie 2005:253-258)

Čar je u bijegu od realizma koji je opasan i pun životnih zamki; nasilje, video igre i virtualna stvarnost pružaju utočište koje je slobodno od svih problema i opasnosti stvarnog života a film je ipak tu, na kraju krajeva, zbog svoje publike. A što publika želi, to film pruža.

3. ULOGA ŽENA U JAPANSKOJ FILMSKOJ UMJETNOSTI

3.1. Metodologija

Istraživanje za ovaj rad se temelji na desetak filmova koji obuhvaćaju sva razdoblja japanske kinematografije, od njenih početaka do danas. Izabrati filmove za rad svakako nije bilo lako, što zbog tako velikog opusa, što zbog činjenice da gotovo svi u sebi sadrže elemente iz kojih se može mnogo iščitati o ulogama i položaju žena kroz različita doba japanske kulture. Kao pomoć u odabiru, korišteni su preporučeni naslovi iz korištene literature, kao i naslovi sa nekoliko mrežnih stranica od kojih se većina podudarala što se tiče ocjena kritike i publike.¹³

3.2. Analiza ženskih uloga u japanskim filmovima

¹² NAKATA, Yumi. 2014. „Japanese double eyelid surgery“. *GaijinPot*, 19. Listopada. <http://blog.gaijinpot.com/japanese-double-eyelid-surgery/> (pristup 05.09.2015.)

¹³ Odabir filmova preuzet sa stranica poput Internet Movie Database (http://www.imdb.com/search/title?languages=ja|1&title_type=feature&num_votes=10000&sort=user_rating,desc) i Taste of Cinema (<http://www.tasteofcinema.com/2014/the-20-best-japanese-movies-of-the-21st-century/>; <http://www.tasteofcinema.com/2014/20-essential-films-from-the-japanese-new-wave/>)

Iako su se žene, kao *geishe* našle ispred kamera japanskih snimatelja od samih početaka kinematografije u Japanu, tek od 1920-ih pa na dalje, se one pojavljuju kao glumice; dotad su ženske uloge, kao i u *kabukiju*, glumili muškarci, znani kao *oyame*.

Na spomen japanske žene, zapad je dugo vremena imao pred očima sliku mlade djevojke odjevene u šareni *kimono*, stidljivo se smješkajući ispod suncobrana od bambusa i koračajući tri koraka iza svog muža. Istina se razlikuje od tog mita, posebice u današnje vrijeme, kada se takva slika može još vidjeti tu i tamo, ali pluralizam u Japanskom društvu je veći nego što se misli i takva 'vrsta' žene je samo jedna od mnogih koja se može susresti na ulicama. Vjerovanje o samo jednoj takvoj vrsti žene u Japanu vjerojatno potječe od načina na koji su se japanske žene mijenjale kroz vrijeme – smjelo ali tiho stječući svoju slobodu i nezavisnost, individualnost i snagu bez ikakvih glasnih i dramatičnih ženskih pokreta ili bučnih ideja feminizma. (Iwao 1993:1-2)

Smatra se da je kinematografski aparat ovisan i o kulturnim određenjima (Vojković 2008:65); da svaki film na neki način zrcali prilike vlastitog naroda i kulture kroz vrijeme pa je zanimljivo vidjeti i kako se uloga žena u japanskom društvu mijenjala kroz vrijeme i kroz leću kamere. Iako su veliku većinu filmova režirali i producirali muškarci pa je stoga neupitno da su oni uvelike snimani iz muške perspektive, tijekom desetljeća razvoja japanske kinematografije, pojavilo se i nekoliko utjecajnih žena koje su uvelike utjecale na te filmove, kako ispred kamera, tako i za njima.¹⁴

Filmovi navedeni u ovom istraživanju su poredani kronološki – od najranijeg doba japanske kinematografije do suvremenih filmova kako bi se došlo do spoznaje o društvenim i kulturnim promjenama žena u Japanu kroz prizmu japanske kinematografije.

Jedan od najranijih filmova koji se može još uvijek naći i pogledati, je *Stranica ludosti* (*Kurutta Ippeji*), iz 1926. godine. Radi se o nijemom filmu, redatelja Teinosukea Kinugase. Smatralo se da je izgubljen, sve dok ga sam Kinugasa nije našao u svojoj šupi, 1971.¹⁵

Stranica ludosti (ili *Luda stranica*, kako se još naziva) je u ondašnje vrijeme bio stilski inovativan i drugačiji od ostalih filmova, što se može vidjeti iz nekoliko uvodnih scena koje se izmjenjuju brzo i kaotično, dočaravajući nestabilnost i 'ludost' likova u ustanovi za

¹⁴ MAGEE, Chris. 2011. „Top Ten Most Influential Women in Japanese Film“. *Jfilm Pow-Wow*, 19. Ožujka. <http://jfilmpowwow.blogspot.hr/2011/03/top-ten-most-influential-women-in.html> (pristup 06.09.2015.)

¹⁵ „A Page of Madnes Trivia“. *IMDb*. http://www.imdb.com/title/tt0017048/trivia?ref =tt_trv_trv (pristup 07.09.2015.)

mentalno oboljele od kojih je žena, koja neumorno pleše u krugovima, najupečatljivija. Scene nisu statične ili linearne, već se prelijevaju iz jedne u drugu, miješajući stvari i prostor sa licima likova. Glazba koja prati scene je jednako upečatljiva i pomalo jeziva, što daje dodatnu notu sablasnosti cijelom filmu.

Zbog svih tih elemenata, film je prilično teško za pratiti ali glavna priča se vrti oko čovjeka koji se zaposli u toj ustanovi kao domar, kako bi mogao pomoći svojoj ženi, koja se nalazi tamo kao jedan od pacijenata. Tek kasnije, kroz bljeskove sjećanja i slika, saznajemo da se ona nalazi tamo jer je, iz neobjašnjenih razloga, pokušala utopiti njihovo novorođenče. Domar je pokušava izvući iz ustanove i vratiti natrag u stvarni život, barem da vidi svoju kćer koja se u međuvremenu zaručila. Njegova žena je, doduše, previše uvučena u vlastiti svijet ludila i ne prepozna je ni njega ni svoju kćer. Situacija kulminira kada je on na silu pokušao odvesti iz ustanove i ona pokuša napasti vlastitu kćer, koja pobjegne sa zaručnikom, a domara i njegovu ženu vlasti odvede nazad u ustanovu. U jednoj od završnih scena, domar prolazi ustanovom, dajući svim pacijentima *noh* maske, na kraju stavljajući i sebi jednu na glavu, simbolizirajući na neki način da je i sada dio njih, uvučen u vlastito ludilo bespomoćnosti, tuge i rezigniranosti. Na kraju, on ostaje u ustanovi, čisteći hodnike, postajući još jedan u nizu od zatočenika ustanove.

Žene u ovom filmu igraju nekoliko uloga – postoje zaposlenice ustanove koje se brinu oko pacijenata, žene koje su i sami pacijenti, te kćer od glavnog junaka i njegove žene. Dakle, ovdje se već radi o periodu u kojem su se žene mogu zapošljavati ali doduše, na jednostavnijim ili administrativnim poslovima. Što se tiče pacijentica, čini se da je njih puno više u ustanovi od muškaraca, aludirajući možda na staru tezu koja se prilično dugo zadržala u društvu - da su žene puno emotivnije i nestabilnije od muškaraca, i kao takve, podložnije svojim strastima i nagonima. (Lupton 1998:109) Iako su i muškarci prikazani kao mentalno i emotivno nestabilni, kod žena je to puno izraženije i one se pojavljuju u više scena – poput žene plesačice koja se neumorno vrti po svojoj sobi, i domareve žene, koja potpuno gubi dodir sa stvarnošću i osjećaj sebstva, na kraju uvlačeći i vlastitog supruga u začarani krug ludila. Ostale ženske uloge su još uvijek relativno tradicionalne – kćerina uloga se svodi na njene zaruke i skoro vjenčanje; ona je djevojka koja se realizira kao žena kroz bračnu zajednicu sa svojim mužem, dok su zaposlenice mentalne ustanove tu da se samo brinu o pacijentima.

Lagani pomak od dvadesetih prema tridesetima i Japanska težnja da se makne od 'starog, neželjenog feudalizma' se vidi u *Sestrana iz Giona (Gion no shimai)*, iz 1936.

U ovom filmu, redatelja Kenjija Mizoguchija, radnja se vrti oko dvije žene, sestre koje žive u dijelu Tokija pod imenom Gion. Obje su *geishe* ali karakterno vrlo različite – Umekichi je starija i poštuje tradiciju tako da odluči ostati sa svojim pokroviteljem, iako je on bankrotirao, napustio svoju ženu i dijete i životari kod nje. Omocha je mlađa, obrazovanija, slobodoumnija ali i puno buntovnija, sa velikom dozom osobnog ponosa – smatra da su svi muškarci neprijatelji koji su tu samo da ih iskoriste pa zašto one, kao žene, ne bi i iskorištavale njih zauzvrat. Omocha stoga započne svoj plan da se riješi Furusawe, čovjeka koji živi s njenom sestrom i nađe bogate pokrovitelje za njih obje. Njene spletke postignu željeni rezultat – ona se manipulacijama riješi Furusawe, iako njena sestra voli tog čovjeka, i nađe bogatog novog pokrovitelja za nju. Također uspije iskoristiti mladog činovnika kako bi dobila novi kimono za sestru, lažući da joj se on sviđa i nakon toga ga odbaci kako bi bila sa njegovim bogatim šefom, koji ju uzme pod svoje okrilje i postane joj pokrovitelj. Njen luksuzan život, doduše, ne potraje dugo; njena sestra ponovo sretno Furusawu i shvati da joj je lagala te se odseli od nje. Činovnik kaže sve šefovoj ženi koja ga zatim poziva na red. Jednom kad se njeno klupko laži počinje odmotavati, posljedice završe umalo kobno – Kimura, činovnik kojeg je iskoristila za kimono, je prevarom otme i pokuša silovati. Kada mu to ne uspije, on je izbacio iz automobila i ona završi u bolnici sa ozljedama glave i slomljenom nogom. Njena sestra je ipak posjeti i provede neko vrijeme s njom, govoreći joj kako je dobila ono što je zaslužila. Omocha ipak ne odustaje od svojih uvjerenja i govori sestri kako će se osvetiti Kimuri za takav kukavičluk i da su svi muškarci gadovi. Njena sestra također ostaje bez Furusawe koji je pozvan u novi grad da vodi novootvorenu tvornicu te je on napušta, ostavljajući joj samo poruku da su svi muškarci nepouzdan i kako bi bilo bolje za nju da si nađe novog pokrovitelja. Umekichi se opet vraća sestri, koja njoj sada govori kako je bila u pravu i kako muškarcima ne treba nimalo vjerovati jer im je tako lako napustiti žene kada im to odgovara. Na kraju, obje ostaju same i povrijeđene; Umekichino srce je slomljeno, kao i Omochino tijelo i ponos. Omocha kudi svoju sestru i njenu odanost društvenim konvencijama i muškarcima, uz riječi „*Ako smo dobre u poslu, onda nas kritiziraju! Što da radimo onda? Što žele od nas?!*“, aludirajući na tadašnje shvaćanje kako nije dobro za ženu ako je previše poduzetna i spretna ali nije dobro ni ako je laka i provodi svoje vrijeme sa muškarcima, pokušavajući nametnuti ženama sivu sredinu i ulogu submisivnih supruga i majki.

Na kraju se Omocha slomi, govoreći sestri kako im društvo nikad ništa nije dalo zauzvrat i zatim proklinje život *geisha*, smatrajući kako bi bilo bolje da one nikad nisu postojale.

Razlike u sestrama su veoma očite, ne samo karakterno nego i po načinu odijevanja – Umekichi nikad ne izlazi iz svojih *kimona* dok Omocha često nosi zapadnjačke haljine, suknje, bluze i prsluke kada ne radi kao *geisha*. Na neki način, obje simboliziraju društvenu razdiobu Japana u to doba, koji se želi riješiti starog i feudalnog i unijeti dašak novog i zapadnjačkog. To se tiče klasnih i spolnih razlika, što se vidi iz Omochinog stava prema muškarcima i ženskoj podređenosti njima, te Umekichine odanosti prema tradiciji i društvenom poretku koji zagovara obavezu. Omocha je ovdje kao simbol nove, moderne (zapadne) žene, koja želi biti emancipirana i slobodna od moći muškaraca ali svejedno se ne libi ovisiti financijski o njima i očekivati da je netko od njih uzdržava. Umekichi simbolizira 'stari' Japan koji je još uvijek vezan društvenim normama i osjećajem dužnosti. U filmu se jasno vidi taj konflikt između starog i novog Japana kroz oči i odnose tih dviju žena.

Prijeratni Japan donosi još vidljivije razlike između istočnjačkog i zapadnjačkog u vidu ženskog obrazovanja, odijevanja ali i stava prema životu.

Ne žalimo za našom mladošću (Waga seishun ni kuinashi), iz 1946. je film slavnog redatelja Akire Kurosawe. Radnja se događa u Kyotu i inspirirana je jednim incidentom koji se dogodio za vrijeme Japansko-kineskog rata i prije same uvertire u Drugi svjetski rat. U filmu se uvelike radi o akademskoj slobodi, koja je bila ozbiljno narušena prije i za vrijeme samog rata jer svatko tko nije podupirao ideju Japanske agresije na Mandžuriju, je bio smatran 'Crvenim' i prijetnjom režimu. Militarizam je bio glavna odlika i politika tadašnje vlade.

Yukie je bezbrižna, idealistična i pomalo razmažena kćer fakultetskog profesora koji je proglašen prijetnjom. Usred predratnog kaosa i studentskih pobuna protiv vladajućeg fašističkog režima, dva mladića, Noge i Itokawa, udvaraju Yukie. Iako Yukie više simpatizira Noge, rat dolazi između njih i Noge nestaje dok Itokawa ostaje ali ne sudjeluje više u pobunama i radi želje svoje majke, završava fakultet. Nekoliko godina kasnije, Itokawa je javni tužilac i dolazi upozoriti Yukienog oca da se davanje besplatnih pravnih savjeta previše kosi s politikom režima. Pojavljuje se i Noge, koji je proveo godine u zatvoru i Yukie se ne sviđa to što sada vidi u njemu, iako su njeni osjećaji prema njemu još uvijek snažni. Noge odlazi u Kinu a Yukie odlučuje preseliti u Tokio i živjeti sama. Nekoliko godina kasnije, Yukie radi i živi u Tokiju i sreće Itokawu koji se u međuvremenu oženio. On joj kaže kako je i Noge u Tokiju i radi kao savjetnik za Kinesko-japanske odnose ali Yukie se nećka oko toga da li da ga posjeti ili ne. Na kraju se ipak sretnu i započnu vezu te na kraju i ožene. No, Nogeove

radnje pobude sumnju kod režima i on biva proglašen špijunom i odveden u zatvor a nedugo nakon toga, dođu i po Yukie. Noge umire u zatvoru a Yukie ostaje sama. Prisjetivši se Nogeove rečenice kako ne želi žaliti za ničim u životu, Yukie odluči otići na selo i živjeti kod Nogeovih roditelja koje suseljani također smatraju špijunima te ili ignoriraju ili šikaniraju. Yukie ostaje i pomaže njegovoj majci u poljoprivrednim poslovima, radeći danonoćno na polju do iznemoglosti, sve dok rat ne završi. Ona se tada vraća u Tokio, njen otac se vraća na fakultet, obrazovanje je ponovo u rukama akademika a Noge dobiva posmrtno priznanje za svoj rad. Yukie se na kraju ponovo vraća na selo, koje je ovog puta dočekuje sa odobravanjem i naklonošću i nastavlja svoj život tamo, gdje je, kako i sama kaže 'pustila korijene'.

Yukie je veoma dobar primjer transformacije karaktera kroz životne lekcije. Ono što vidimo kroz cijeli film, osim borbe za slobodnim obrazovanjem, je njen razvoj od razmažene kćeri jedinice, okružene luksuzom i privilegijama akademske obitelji, do snažne žene koja se izbori za svoju obitelj, svog muža, njegovu obitelj i na kraju, za samu sebe. Ona je jedan od prvih, pravih primjera hrabre heroine koja, usprkos svim životnim nedaćama i udarcima, ne posustaje i korača dalje dignute glave, snažnija nego ikad. Vidljiv je jedan pomak od žena u tridesetima, koje još uvijek trebaju muškarca ili muža koji bi ih uzdržavao, do žena u četrdesetima koje sve više rade na vlastitom obrazovanju, nose zapadnjačku odjeću i slobodnije su u svom izražavanju individualnosti i odlukama o svom životu.

Yukie shvaća da život nije pošten, da sloboda ima svoju cijenu a njene odluke posljedice. Ponukana očevim i muževim riječima, ona ne žali za ničim jer razumije da stvari uvijek na kraju sjednu na svoje mjesto i da život jednostavno ide dalje, bez obzira na sve.

Nakon neposrednog perioda poslijeratnog Japana, *Tokijski sumrak (Tokyo Boshoku)*, iz 1957., redatelj Yasujiro Ozua vrlo dobro opisuje stanje u japanskom društvu tijekom pedesetih godina prošlog stoljeća. Nasuprot optimizmu i vjeri u bolje sutra koji su se prizivali odmah nakon rata, pedesete ponovo uranjaju u surovi realizam, opisujući priče 'malih i običnih ljudi' koji na različite načine proživljavaju životne drame. *Tokijski sumrak* je također dobar primjer *tsuma-mono* i *haha-mono* filmova – priča o suprugama i majkama. Radnja ovog filma se ponovo vrti oko dvije sestre; starije Takako i mlađe Akiko, koje odrastaju bez majke koja ih je napustila dok su još bile male. Obje sestre imaju svojih problema – Takako je udana i ima dijete ali se ne slaže s mužem za kog se udala po očevom nalogu, iako je voljela drugog muškarca. Njen muž često pije i onda se iskaljuje na njoj i djetetu pa se Takako odluči vratiti u očevu kuću, izbjegavajući pretjerano govoriti o tome. Akiko je u nestabilnoj vezi s mladim

Kenjijem kojeg traži diljem grada jer saznaje da je trudna s njegovim djetetom, što se tada još uvijek, kroz reakcije ostalih likova u filmu, smatralo veoma sramotnom i šokantnom situacijom. U isto vrijeme, saznajemo da se njihova otuđena majka vratila u Tokio, ponovno udana za drugog muškarca. Njihovi se životni putevi opet isprepliću, kulminirajući tragedijom, nakon što Akiko saznaje za cijelu priču i suočava se s majkom. Ne mogavši se pomiriti s majkom i činjenicom da ju je ostavila kao dijete, ljutito odlazi iz kafića i preko pruge, na nju tada naleti vlak te ona završi u bolnici, gdje kasnije i umire.

Sestre su različite što se karaktera tiče; Takako je tradicionalnija i spremnija igrati ulogu žene i majke, kako se od nje i očekivalo, ali ipak napušta supruga kako bi '*dobro promislila o svemu*'. Akiko je buntovnija ali u isto vrijeme jako potištena i usamljena mlada djevojka koja provodi svoje sumorne dane pokušavajući naći Kenjija i izlaz iz cijele situacije. Na kraju ipak napravi pobačaj ali zato napušta Kenjija, opalivši mu nekoliko šamara, shvaćajući da je nepouzdan i da od njihove veze neće biti ništa i radije bira biti sama. Film još uvijek odiše tradicionalnim elementima, izmiješanim sa zapadnjačkim motivima, ali to se najviše odnosi na žene za koje još uvijek vrijedi da je najbolje da se udaju čim prije. To se može vidjeti kroz njihovu tetu, sestru od njihova oca, koja pokušava naći dobrog muža za Akiko, iako se ona, ponukana sestrinim primjerom, majčnim napuštanjem i situacijom s Kenjijem, apsolutno odbija udati i imati djecu.

U to vrijeme, od žena se još uvijek uvelike očekivalo da se udaju između svoje 20. i 25. godine. Brak je za njih bio izvor ekonomske sigurnosti i moći, dok je za muškarce, koji nisu znali ništa o brizi za kuću, to značilo da će imati nekog tko će se brinuti za njih i domaćinstvo i tko će osigurati nastavak njihove loze. Žene koje se nisu uspjele udati do svoje 25., su se smatrale 'neprodanom robom' (*urenokori*) ili 'prezrelim voćem' (*tou ga tatsu*), kao i hladnim i općenito neprivlačnim ženama. (Iwao 1994:59-60) U filmu se također može vidjeti suptilna osuda Kikuko, njihove majke, koja ih je napustila i koja ih na kraju napušta ponovo nakon što Akiko umre i krivica za njenu smrt pada na nju. Kikuko je žena koja je najviše zgriješila, jer je odnos između roditelja i djece u većini slučajeva, uvijek bio važniji i svetiji od odnosa među supružnicima. Kikuko je tako simbol loše majke i supruge koja na kraju nema izbora nego ponovo otići jer više ni sama ne želi ostati u Tokiju, blizu jedinog djeteta i bivšeg muža koji više ne žele imati ništa s njom.

Zanimljiva je činjenica da se Setsuko Hara, jedna od najslavnijih glumica tog doba, koja je glumila Takako u ovom filmu i Yukie u '*Ne žalimo za našom mladošću*', nikad nije udavala niti imala djece. To se smatralo gotovo pa šokantnim i neprihvatljivim u to vrijeme,

ali zbog svoje popularnosti, ona ipak nikad nije bila metom velikih kritika na taj račun; njezini obožavatelji su bili veoma ljuti jedino kada je odustala od glumačke karijere i nastavila živjeti sama do svoje smrti.¹⁶

Šezdesete idu još jedan korak naprijed, prema teškim i sumornim godinama poslijeratnog Japana, kada je jedini cilj bilo snaći se i preživjeti još jedan dan.

Žena insekt (Nippon konchuki), redatelja Shouheiija Imamure iz 1963., prikazuje priču o ženi po imenu Tome, koja se rađa u siromašnoj ruralnoj obitelji pod kraj Prvog svjetskog rata. Kroz nekoliko izmjenjujućih, zamrznutih kadrova, vidimo kako se njen život razvija od djetinjstva do odrasle dobi i kako prolazi kroz različite životne nedaće i neprilike – njeno djetinjstvo je provedeno u oskudici, sa pomalo mentalno zaostalim očuhom sa kojim ima vrlo neobičan odnos, i prilično amoralnom majkom koja vara svog muža s kime god stigne; zatim ju siluje sin obližnjeg gospodara s kojim brak ne potraje dugo iako imaju kćer, Nobuko, koje se njena obitelj prvotno htjela riješiti. Tome zatim odlazi i provodi nekoliko godina u Tokiju, radeći u tvornicama za vrijeme Drugog svjetskog rata, da bi završila u bordelu, prvo kao sluškinja, pa onda i kao prostitutka, gdje upoznaje čovjeka po imenu Karasawa koji postane njen pokrovitelj. Godinama kasnije, ona i sama vodi bordel, nakon što preda Sumu, voditelja bordela, policiji i on završava u zatvoru. Situacija se promijeni kada joj se kćer pojavi u Tokiju, tražeći novac od nje za svoj posao na farmi kod kuće. Tome se vrati kući, da bi ostale žene u bordelu izdale sada nju i prijavile je policiji. Nakon jednogodišnjeg zatvora, izlazi van i otkriva da joj se kćer spetljala sa Karasawom koji postane opsjednut s njome. Na kraju, i njena kćer prevari Karasawu za novac i odlazi kući i Tome je slijedi. Nobuko je sretna na farmi i trudna sa svojim odabranikom dok Tome, sada već ostarjela i onemoćala, korača bosa uz brijeg kroz blato, podsjećajući na kukca sa samog početka filma koji se mukotrпно penje uz brijeg, ne odustajući od svog cilja.

Žena insekt je simbol onog što Imamura naziva 'drugim, stvarnim Japanom'. Ova slika je potpuno drugačija od idealizirane slike šarenih i nasmijanih *geisha*, odanih samuraja i visoke umjetnosti *kabukija*. Žene u filmu su lake i spavaju sa gotovo svakim; tračare, varaju i krađu. Ni muškarci nisu oličenje morala – prikazuju se pohotnima i sebičnima, ne mareći za

¹⁶ HILL, R. „Setsuko Hara Biography“. *IMDb*.

http://www.imdb.com/name/nm0361697/bio?ref =nm_ov_bio_sm (pristup 08.09.2015.)

nikog, posebice za žene koje vide samo kao sredstva za olakšavanje svojih seksualnih poriva a da li iz tih radnji nastanu djeca ili ne, im je najmanji problem. Ženama također nije neki problem 'riješiti se djeteta', pogotovo ako se radi o ženskom djetetu. Ni jedni ni drugi ne razmišljaju o moralnosti vlastitih djela; ne libe se iskoristiti druge da bi došli do cilja a cilj je jednostavno preživjeti od danas do sutra, bez obzira na sve. Tome i ostale žene u filmu su savršeni prikaz te mračne strane ljudske egzistencije u kojoj cilj opravdava sredstvo ali usprkos tome, ona je svejedno borac koji se bori da se izgura naprijed. Ne posustaje i ne predaje se, poput metaforičnog kukca koji se bori da preživi sve dok jednog dana ne stane i napokon umre od starosti i iznemoglosti.

Sedamdesete i osamdesete donose neke sasvim nove prilike, situacije i filmske žanrove. Uz porast organiziranog kriminala, Japan, posebice njegovi veći gradovi, se pretvara u svojevrsno leglo korupcije i uličnog nasilja. U pravom stilu popularnih *yakuza* filmova, općenitog nasilja i dekadencije Japana tijekom sedamdesetih i osamdesetih, dolazi i *Žestoki policajac (Sono otoko, kyoubou ni tsuki)*, redatelja Takeshija Kitana, iz 1989. godine.

Glavni lik je Azuma (glumi ga sam redatelj, Kitano), policajac koji voli upotrebljavati prilično nasilne i policiji neprihvatljive metode kako bi se obračunao s kriminalcima Tokija, koji sada službeno dolaze i u adolescentskoj verziji. Cijeli 'štih' filma također neodoljivo podsjeća na 'Priljavog Harryja' što se tiče tematike i načina na koji glavni lik rješava probleme.

Azuma je zaista veoma nasilan policajac koji u jednoj sceni, išamara kriminalca 23 puta zaredom, što nakon desetog puta, počne izgledati kao izživljavanje. Kada se ispostavi da njegov prijatelj i dugogodišnji kolega iz policije, Iwaki, potajice prodaje drogu narko bandama od kojih se jedan, Nito, predstavlja kao uspješni biznismen, stvari krenu još gorim putem. Kako bi se riješio Iwakija, Nito ga, pod krinkom samoubojstva, daje ubiti, a Azuma postaje sve nasilniji i luđi, posebno nakon što Nito naredi jednom od svojih ubojica, Kiyohiru, da otme Azumovu sestru.

Akari, Azumova sestra, je lik koju upoznajemo na početku filma kao mladu, lijepu ali emotivno i mentalno nestabilnu djevojku koja se vraća iz bolnice. U cijelom filmu, Akarina uloga je zaista sporedna i ona služi prvenstveno kao 'dama u nevolji' i mamac za Azumu koji je mora spašavati. Akari, kao prilično nestabilan lik, ni ne trepne kad je siluju ali zato se bez problema navuče na heroin koju joj Nitovi poslušnici, zajedno sa Kiyohirom, nasilu ubrizgaju. Akari na kraju skonča prilično tragično – nakon što krene na ubilački pohod u kojem ubije Nitoa i Kiyohira, Azuma upuca i svoju sestru koja je u herojskoj groznici i panično kopa po

džepovima mrtvog Kiyohire u potrazi za novim 'šutom'. Azuma također na kraju umire kada ga upuca Nitov zamjenik i desna ruka, govoreći '*Svi ste vi ludi.*'

Nekako je za očekivati da je u ovakvom žanru filmova teško nabasati na hrabre, odlučne i snažne ženske likove. *Yakuza* žanr se fokusira na čisto ispucavanje nasilja, seksa, krvi i testosterona u velikim količinama. Ženski likovi su obično tu kao sredstvo, cilj ili razlog zbog kojih se glavni likovi bore, ili kao oku ugodni objekti, odnosno, ono što Laura Mulvey (1999) opisuje kada kaže da je ženi tradicionalno namijenjena ekshibicionistička uloga – ona je stvorena za gledanje. U narativnom smislu to znači da se žena istražuje i demistificira se njezina tajna nakon čega slijedi kazna ili spašavanje. U ovom slučaju, Akari na kraju zadesi oboje.

To doduše ne znači da je čitav žanr tijekom sedamdesetih i osamdesetih bio pošteđen glavnih ženskih likova koji su znali 'obrisati pod zlikovcima' – već spomenuta *Shurayuki Hime* iz 1973. je jedan od primjera žena koje su tu da demonstriraju borilačke vještine u kombinaciji sa opasnom zavodljivošću, zajedno sa *Osuđenicom br. 701: Škorpion* (*Joshu 701-gou: Sasori*) iz iste godine, koja govori o ženi koja kuje osvetu onima koji su joj smjestili i strpali je u zatvor.

Novije doba japanske kinematografije dolazi sa još više različitih žanrova od kojih je *anime* danas jedan od najpopularnijih izvoznih proizvoda. Žanrovi su postali veoma raznoliki tako da svatko može naći ponešto za sebe u moru različitih tema i stilova. Što se tiče samih filmova i uloga žena u njima, situacija je jednako tako višedimenzionalna. Od devedesetih, preko prvog desetljeća 21. stoljeća pa sve do suvremenog filma, uloge žena, kako u filmu, tako i u društvu, su također postale raznovrsnije, imitirajući promjene na društvenim, rodno-polnim i ekonomskim razinama. Sljedećih nekoliko filmova zaokružuju tu priču.

Svjetlosna iluzija (Maboroshi no Hikari), redatelja Hirokazua Koreede iz 1995. je drama o mladom bračnom paru koji živi skromno u jednom predgrađu Osake gdje su oboje i odrasli. Imaju malog sina, slažu se veoma dobro i život je idiličan sve dok jednog dana, Yumiko ne sazna da joj je muž poginuo pod naletom vlaka dok je hodao po tračnicama na putu kući. Policija i susjedi to smatraju samoubojstvom iako Ikuo, Yumikin pokojni muž, nije imao nikakvih razloga za to. Yumiko je utučena i ne zna kako dalje dok joj susjeda, koja često pazi na njenog sina, kaže kako se mora prenuti iz toga jer mora misliti na svoju i budućnost svog sina. Nekoliko godina kasnije, Yumiko odluči poslušati njen savjet - dogovoreni brak sa

udovcem iz drugog gradića na obali. Yumiko i njen sin, Yuichi, otputuju u nov život kraj glasnih valova oceana i sa malo starijim muškarcem koji također ima dijete - kćer iz prijašnjeg braka. Yumiko i on se slažu dobro i pratimo razmjenu godišnjih doba u pomalo melankoličnom i pitoresknom gradiću dok djeca odrastaju a Yumiko se i dalje pita što je navelo njenog pokojnog muža, kojeg je toliko voljela, na samoubojstvo. To je toliko kopka da i Tamio, njen sadašnji muž, primijeti promjenu u njenom ponašanju. Yumiko ga jednog dana, stojeći na lukobranu, sa tmurnim oblacima i hladnim morem u pozadini, sva u suzama upita o razlozima zbog kojih ljudi čine takve stvari. Tamio joj na to ispriča priču o svom ocu koji bi znao govoriti kako je često viđao tajanstvena i lijepa svjetla na površini mora, koja bi ga zvala da pođe za njima, aludirajući na varljiva svjetla iz mnogih mitova i legenda diljem svijeta. Možda je jedno od njih privuklo i Ikua koji je pošao za njime, ne mareći na zvižduke jurećeg vlaka. Tamio kaže da se to može desiti bilo kome i stvari su jednostavno takve kakve jesu. Na kraju filma, Yumiko uživa sa njegovim ocem na trijemu kuće dok se vani njena djeca igraju s njenim mužem na topli ljetni dan.

Yumiko je simbol žene sa tihom, unutarnjom snagom, koja ju cijelo vrijeme tjera naprijed. Iako je muževa smrt kopka kroz cijeli film, ona, što zbog sebe, što zbog svog sina, čini sve kako bi im omogućila sigurnu budućnost i držala korak s životom, pa pristaje i na ponovni brak sa potpunim strancem. Na kraju, shvaća da se stvari jednostavno dogode, da se mogu dogoditi apsolutno svakome i da život ide dalje. Ona prihvaća stvari takve kakvima jesu te smireno i sa onom istom unutarnjom snagom, odlučuje krenuti dalje, uživajući u malim stvarima koje joj život pruža u pitomom priobalnom gradiću.

Kroz cijeli film, komunikacija između nje i njenog novog muža je prilično rijetka; tu i tamo, neobavezni razgovor prekine melankoličnu tišinu u kojoj se nalaze, čak i kada sjede zajedno za istim stolom. To se možda, s zapadnog gledišta čini neobičnim, ali to je potpuno normalna stvar u Japanskoj kulturi; osim što je poznata kao 'kultura srama', poznata je još i kao 'kultura bez riječi' jer se tradicionalno smatralo da je najmuževniji muškarac onaj koji nije verbalno izražavao svoje slabosti ili žalbe nikome, ponajmanje svojoj ženi. Japanci također vjeruju da ako se radi o veoma bliskoj vezi – onoj supružnika – i ako se oni međusobno razumiju, riječi nisu potrebne da bi se emocije izrazile. Zbog toga često dolazi do problema u miješanim brakovima, posebice ako se radi o japanskom muškarcu i američkoj ženi, koje su navikle da o svemu raspravljaju i komuniciraju, nasuprot muškarcima, koji, i u zapadnjačkim

kulturama, radije ne bi 'pričali o svojim emocijama'.¹⁷ Za japanske muškarce, to može biti veoma frustrirajuće i nelagodno iskustvo (Iwao 1993:98).

Odlasci (Okuribito), iz 2008. godine, je drama s elementima humora, redatelja Youjira Takite, za kojeg je dobio i Oscara za najbolji strani film, 2009. To je priča o mladom čelistu Daigu koji, nakon što napokon upadne u orkestar, nedugo nakon toga izgubi posao jer se, zbog slabog odaziva publike i financijskih razloga, orkestar raspusti. Njegova mlada supruga, Mika, je web dizajnerica i prilično optimistična i vesela mlada žena, uspješna u tome što radi. Iako joj muž ne govori sve (kao činjenicu da je kupio vrlo skupo čelo prije nego što je dobio otkaz), ona ga svesrdno podržava u svemu. Podrži ga i u odluci da napuste grad i odu živjeti u manji gradić u provinciji, u kuću Daigove preminule majke, iako se može vidjeti da nije previše oduševljena tom idejom. Daigo prodaje svoj netom kupljeni glazbeni instrument i pokušava naći posao u svom rodnom gradiću. Nailazi na pomalo sumnjiv ali obećavajući oglas za posao koji ne zahtijeva puno iskustva, dobro je plaćen i bavi se 'putovanjima'. Sljedeći dan, Daigo dolazi na razgovor za posao i upoznaje šefa, starijeg muškarca po imenu Sasaki koji mu objašnjava da je posrijedi tipfeler, da posao nema veze s putničkom agencijom nego sa ispraćajem pokojnika. Daigo nevoljko pristaje, ponajviše zbog novca kojeg treba kako bi prehranjivao suprugu i sebe, te se upušta u pomalo pustolovan posao sa ponekad komičnim, ponekad dirljivim rezultatima.

Mika je ovdje u ulozi drage, brižne i optimistične supruge koja podržava svog muža u svemu. Iako joj se ne sviđa ideja da se presele u provinciju, ipak prelazi preko toga i odlučuje poći s Daigom. Iako je svjesna da Daigov novi posao iz nekog razloga nije baš ono što se čini (Daigo joj prešućuje čime se zaista bavi), želi vjerovati supruzi kad joj on kaže da je sve u redu i da je posao dobar. Nakon nekoliko tjedana čudnog suprugovog ponašanja i još čudnovatijih odlazaka iz kuće usred bilo kojeg doba dana i noći, ipak postane sumnjičava i odlučuje prekopati po Daigovim stvarima, otkrivši istinu o njegovom pravom poslu. Nakon razmirice u kojoj Daigo odbija dati otkaz, Mika ga tada odlučuje napustiti jer se ne može nositi sa sramotom supruge koji dira mrtvace, aludirajući na to da Daigo radi 'prljav' posao.

¹⁷ PHILIPS-HING, Martin. „Why Men Don't Talk About Their Emotions. Or Attend Therapy...“. *Psychologist1*. <http://www.psychologist1.com/why-men-don%E2%80%99t-talk-about-their-emotions/> (pristup 10.09.2015.)

Još jedan glavni ženski lik u filmu je Yuriko, žena koja je jedini drugi zaposlenik u firmi osim Sasaki i Daiga. Yuriko je pomalo mušičav, tajanstven lik i ne saznajemo puno o njoj do samog kraja filma – ona je supruga i majka koja je napustila svoju obitelj prije mnogo godina i za tim žali ali smatra da je kasno da bi se vratila i promijenila situaciju. Zbog toga, kada Daigov otuđeni otac umre i Daigo ne želi preuzeti njegovo tijelo, ga ona nagovara da učini suprotno i oprost se od oca dok još ima prilike za to jer će u protivnom i on žaliti za time do kraja života kao što ona žali za svojom odlukom.

Mika se naposljetku ipak vraća i to zbog toga jer je trudna i želi da Daigo zna i da nađe respektabilni posao. Daigo i dalje ne odustaje od svog posla i Mika još uvijek ima problema s tom odlukom. No, kada njihova zajednička poznanica umre i Mika svjedoči načinu na koji Daigo presvlači, šminka i brine se za pokojnicu, shvaća zašto taj posao toliko znači Daigu – on je tu da na dostojanstven način isprati pokojnike i pruži obiteljima zadnje trenutke da provedu s njima u miru i spokoju. Dirljive i emotivne zahvale svih članova obitelji nakon ceremonija su bonus, ispunjujući Daiga i Miku sa osjećajem svrhe i zadovoljstva. Mika na kraju sudjeluje u Daigovoj ceremoniji ispraćaja vlastitog oca; za njih oboje to je gotovo katartično iskustvo – Daigo se miri s pokojnim ocem čijeg lica se napokon sjeća a Mika se miri sa činjenicom da njen muž radi hvale vrijedan posao i da će njihovo dijete biti ponosno na svoje roditelje.

Obje žene u filmu su usko povezane s osjećajem srama – emocijom koja još uvijek igra veliku ulogu u japanskom društvu.¹⁸ Mika osjeća sram zbog suprugovog neortodoksnog posla jer većina respektabilnih poslova u Japanu su vezani za velike tvrtke; takvi muškarci se obično nazivaju *sarariman*¹⁹ (od engleske riječi 'salaryman'). Kada se vrati Daigu, koristi osjećaj srama i prenosi ga na njihovo buduće dijete koje *'se ne bi trebalo sramiti očevog posla'*. Yuriko osjeća sram jer je kao žena i majka napustila svoju obitelj i smatra da je prekasno da se iskupi za to i pomiri sa svojim sinom koji je imao šest godina kada ga je napustila. Obje žene su u ulogama potpore i obje se na kraju filma uspijevaju pomiriti s time i prijeći preko vlastitih strahova i osjećaja srama – Mika prihvaća suprugov posao i bude sretna

¹⁸ ISHIZUKA, Kasumi. 2011. „Shame Culture in Japan“. *Blog*, 22. Studeni.

<http://awshamecultureinjapan.blogspot.hr/> (pristup 09.09.2015.)

¹⁹ „The salaryman in Japan's culture“. *Venture Japan. Japanese Business Culture*.

<http://www.venturejapan.com/japan-business-culture-salaryman.htm> (pristup 08.09.2015.)

i ponosna na njega dok Yuriko, opet kroz Daiga, pronalazi svoje posredno iskupljenje za svoje greške iz mladosti.

Ispovijedi (Kokuhaku), je film iz 2010., redatelja Tetsuye Nakashime. To je vrlo mračan, depresivan i pomalo uznemirujuć film o nekoliko priča, tj. ispovijedi likova, koje su međusobno povezane jednim prvotnim događajem – ubojstvom kćeri srednjoškolske profesorice. Krivci su razotkriveni relativno rano i saznajemo da se radi o dvojici dječaka iz njenog razreda a razlozi su povezani sa duboko usađenim kompleksima i psihološkom nestabilnošću obojice. Pošto zakon o dječjem kriminalu u Japanu ne kažnjava maloljetnike, profesorica, Yuko Moriguchi, tada razvija detaljan i pomalo dijaboličan plan kako da se osveti dječacima što su ubili njenu nedužnu kćer.

Film opisuje mračniju strana japanskog obrazovnog sustava, sudstva i općenitog stanja mladih u Japanu. Prikazuju i propitkuju se stvari poput fizičkog i emotivnog maltretiranja među mladima i psihopatoloških stanja mladih koji su spremni čak i na ubojstvo, ne bi li postigli svoj cilj. Naravno, ni glavni lik u cijeloj priči, profesorica Moriguchi, nije posve nevinna jer ubojicama njene kćeri uzvraća istom mjerom – prije nego što da otkaz, ispriča cijelom razredu priču o cijelom događaju tako da sva djeca saznaju o kome se radi, i daljnjim manipulacijama započne psihološku igru koja dvojicu dječaka baca u još dublji emotivni i mentalni kaos. Ispostavlja se da ništa nije crno-bijelo, nitko zapravo u cijeloj priči nije pozitivac, osim profesoričine kćeri, koja je jedina nevinna u svemu tome i s kojom, ironično, započinje cijeli zaplet.

Yuko je, poput ostalih likova u filmu, prilično kompleksan lik – prije nemilog događaja je uvijek pokušavala dati sve od sebe, biti prijatelj svojim učenicima i davati im podršku. U tom pogledu, Yuko je pravi, školski primjer dobrog pedagoga. Ali, nakon što joj kćer strada, pokazuje svoju mračniju stranu, bivajući uvijek korak ispred, pokazujući u isto vrijeme i zavidnu intelektualnu nadmoć i spretnost kojom uspješno manipulira ubojicama – Shuyom, koji pati od Edipovog kompleksa i smatran je tehnološkim genijem, i Naokijem, sramežljivim dječakom bez prijatelja kojeg Shuya iskoristi za svoje planove. Yuko igra nekoliko uloga u filmu - u isto vrijeme je i tugujuća majka, profesorica, sudac, porota i izvršitelj kazne. Kako bi osvetila svoju kćer, svjesna je da se mora spustiti na isti, niži nivo kćerinih ubojica, i iako pati zbog toga svega, to ju ipak ne sprječava u njenom naumu da dobije svoju osvetu na kraju.

Ispovijedi prikazuju jednu drugu stranu žena-osvetnica koja se ne može toliko često vidjeti u japanskim filmovima (osim par već prije navedenih primjera iz sedamdesetih). Također pokazuje da žene ne moraju biti samo ljupke, dražesne dame u šarenim *kimonima* sa stidljivim smiješkom iza raširene lepeze, već da itekako mogu biti dijabolične, osvetoljubive i počiniti teške zločine, posebice ako se radi o njihovim bližnjima, koristoljubivosti, ili psihičkoj nestabilnosti. Nedavni primjeri iz Japana su oni u kojem je jedna studentica zatukla svoju susjedu sjekirom jer je *'još od djetinjstva imala želju ubiti nekog'*,²⁰ i primjer žene koju se tereti da je iz koristoljublja ubila sve muškarce s kojima je bila u vezi, budući da su svi preminuli u kratkom roku otkad su započeli vezu s njom.²¹

Žene su još početkom prošlog stoljeća odlučile odbaciti ideju da su inferiorne i nesposobne za promjene. Novonastali diskurzi i društvene promjene su etablirale identitet žena kao nešto što se konstantno razvija i mijenja. Umjesto jednostavnog, dvodijelnog nivoa koji je označavao prijelaz iz djevojke u odraslu ženu (i to često kroz instituciju braka), život je postao mnogo kompleksniji kao rezultat novih obrazovnih sustava, ideja o seksualnom razvoju žena, pomicanje gornje granice za ulazak u brak i nastanak novih medija orijentiranih na dob (poput primjerice časopisa za adolescentice). (Suzuki 2010:6)

Novo stoljeće japanske kinematografije nam nudi sliku japanskih žena koja je sve samo ne jednodimenzionalna i statična; njihovi izbori su postali njihova stvar – mogu se a i ne moraju udati, mogu a i ne moraju ići na fakultete, mogu a i ne moraju same zarađivati za život; mogu voljeti, mrziti, pjevati, putovati, lagati, boriti se, plakati, smijati se, ubiti, nadati se... Mogućnosti ima podosta i sve su im podjednako otvorene.

²⁰ MOORE, Carly. 2015. „Japanese college girl arrested on suspicion of killing elderly woman with ax“. *Fox31*, 28. siječnja. <http://kdvr.com/2015/01/28/japanese-college-girl-murders-elderly-woman-she-just-wanted-to-kill-someone/> (pristup 08.09.2015.)

²¹ „Japanese woman suspected of killing former husbands, partners.“ *Fox News*, 20. studeni, 2014. <http://www.foxnews.com/world/2014/11/20/japanese-woman-under-investigation-after-deaths-half-dozen-former-husbands-and/> (pristup 08.09.2015.)

4. ZAKLJUČAK

Poput japanske kinematografije, i japanske žene su prošle svoj prošlostoljetni put, obilježen ekonomskim, političkim i sociološkim promjenama u japanskom društvu, da bi bile tu gdje jesu danas.

Kroz navedene filmove, mogli smo pratiti promjene i razvoj u njihovim identitetima i osjećajima individualnosti i slobode. Počele su sporo, od skromnih početaka i od submisivnih, tih osoba u *kimonima* koje trpe sve i svašta i jedino se mogu realizirati kao žene kroz instituciju braka i uloge majčinstva. Uvelike ovise o muškarcima koji ih mogu ali i ne moraju financijski uzdržavati i naspram kojih su u inferiornom odnosu, bez mnogo mogućnosti za obrazovanje i slobodno izražavanje vlastite volje.

Kroz desetljeća, obilježena turbulentnim zbivanjima na svjetskoj političkoj i ekonomskoj sceni, taj odnos binarnih opozicija između muškaraca/žena i superiornog/inferiornog se polako promijenio, dajući ženama priliku da same odlučuju o svom životu, ne ovise više samo o muškarcima, obrazuju se i izbore za ono u što vjeruju. Ta promjena je bila postepena, bez nekih velikih feminističkih pokreta ili protesta. Japanske žene su to učinile na sebi svojstven način – sa dobro poznatom japanskom upornošću, temeljitošću i napornim radom.

Život japanskih žena se definitivno uvelike promijenio od početka prošlog stoljeća do danas i nastavit će se mijenjati; posebice danas, u vrijeme kada se nove tehnologije, informacije i ideje mijenjaju doslovno preko noći. Danas se više ne očekuje od njih da se moraju udati, ostati kod kuće ili rađati djecu; japanske žene i njihova filmska utjelovljenja se znaju boriti i mogu naporno raditi za ono što žele postići. Jednako tako, mogu i uživati u životu, biti sretna ili tužna, dobre ili pakosne, biti majke, supruge ili karijeristice, ali mogu to slobodno izraziti i biti svoje, ma tko ili što odlučile biti, što se može i vidjeti kroz japanske filmove u kojima, kroz sva desetljeća obilježena raznim previranjima, polako ali sigurno dolazi do izražaja njihova prisutnost, te višedimenzionalnost njihovih identiteta i životnih izbora.

5. LITERATURA

Knjige:

DESSER, David. 1988. *Eros plus massacre. An introduction to the Japanese new wave cinema*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press.

GRGIĆ, Velimir. 2009. *Seks i smrt u japanskoj kulturi. Harakiri, jaje, amputacije*. Zagreb: Jesenski i Turk.

IWAO, Sumiko. 1994. *The Japanese woman. Traditional image and changing reality*. Cambridge: Harvard University Press.

LUPTON, Deborah. 1998. *The Emotional Self: a Sociocultural exploration*. London – Thousand Oaks – New Delhi: Sage Publications.

MES, Tom i Jasper SHARP. 2005. *The Midnight Eye guide to new Japanese film*. Berkeley: Stone Bridge Press.

MULVEY, Laura. *Vizualni užitek i narativni film*. 1999. U: *Feministička likovna kritika i teorija likovnih umjetnosti*, ur. Ljiljana Kolečnik. Zagreb: Centar za ženske studije, 65-82.

PHILIPS, Alastair i Julian STRINGER, ur. 2007. *Japanese cinema. Texts and contexts*. London – New York: Routledge.

RICHIE, Donald. 2005. *A hundred years of Japanese film. A concise history, with a selective guide to DVDs and videos*. Tokyo: Kodansha.

STANDISH, Isolde. 2005. *A new history of Japanese cinema. A century of narrative film*. New York – London: Continuum.

SUZUKI, Michiko. 2010. *Becoming modern women. Love and female identity in prewar Japanese literature and culture*. Stanford: Stanford University Press.

VOJKOVIĆ, Saša. 2008. *Filmski medij kao (trans)kulturalni spektakl: Hollywood, Europa, Azija*. Zagreb: Hrvatski filmski savez.

Internetski izvori:

„About the Shinkansen“. *Central Japan Railway Company*. <http://english.jr-central.co.jp/about/outline.html> (pristup 07.09.2015.)

„A Page of Madnes Trivia“. *IMDb*.
http://www.imdb.com/title/tt0017048/trivia?ref=tt_trv_trv (pristup 07.09.2015.)

„Culture differences between the U.S. and Japan“. *Tokyo Five*, 11. Listopada, 2012.
<https://tokyo5.wordpress.com/2012/10/11/culture-differences/> (pristup 09.09.2015.)

HILL, R. „Setsuko Hara Biography“. *IMDb*.
http://www.imdb.com/name/nm0361697/bio?ref=nm_ov_bio_sm (pristup 08.09.2015.)

ISHIZUKA, Kasumi. 2011. „Shame Culture in Japan“. *Blog*, 22. Studeni.
<http://awshamecultureinjapan.blogspot.hr/> (pristup 09.09.2015.)

„Japanese woman suspected of killing former husbands, partners.“ *Fox News*, 20. studeni, 2014.
<http://www.foxnews.com/world/2014/11/20/japanese-woman-under-investigation-after-deaths-half-dozen-former-husbands-and/> (pristup 08.09.2015.)

KOICHI. „Bowling in Japan [Japanese Etiquette]“. *Tofugu.com*.
<http://www.tofugu.com/2010/07/12/bowling-in-japan-japanese-etiquette/> (pristup 07.09.2015.)

- MAGEE, Chris. 2011. „Top Ten Most Influential Women in Japanese Film“. *Jfilm Pow-Wow*, 19. Ožujka. <http://jfilmpowwow.blogspot.hr/2011/03/top-ten-most-influential-women-in.html> (pristup 06.09.2015.)
- MINETA, Buchele Grace. 2015. „PDA in Japan“. *TimeOut Tokyo*, 25. Lipnja. <http://www.timeout.com/tokyo/sex-and-dating/pda-in-japan> (pristup 07.09.2015.)
- MOORE, Carly. 2015. „Japanese college girl arrested on suspicion of killing elderly woman with ax“. *Fox31*, 28. siječnja. <http://kdvr.com/2015/01/28/japanese-college-girl-murders-elderly-woman-she-just-wanted-to-kill-someone/> (pristup 08.09.2015.)
- NAKATA, Yumi. 2014. „Japanese double eyelid surgery“. *GaijinPot*, 19. Listopada. <http://blog.gaijinpot.com/japanese-double-eyelid-surgery/> (pristup 05.09.2015.)
- PHILIPS-HING, Martin. „Why Men Don't Talk About Their Emotions. Or Attend Therapy...“. *Psychologist1*. <http://www.psychologist1.com/why-men-don%E2%80%99t-talk-about-their-emotions/> (pristup 10.09.2015.)
- PLETCHER, Kenneth. „Showa Period“. *Encyclopaedia Britannica*. <http://www.britannica.com/event/Showa-period> (pristup 02.09.2015.)
- „The salaryman in Japan's culture“. *Venture Japan. Japanese Business Culture*. <http://www.venturejapan.com/japan-business-culture-salaryman.htm> (pristup 08.09.2015.)
- VIET. „The Burakumin: Japan's invisible race“. *Tofugu.com*. <http://www.tofugu.com/2011/11/18/the-burakumin-japans-invisible-race/> (pristup 08.09.2015.)
- „What do you think of the quality of Japanese movies?“. *Japan Today*, 21. Listopada, 2009. <http://www.japantoday.com/category/have-your-say/view/what-do-you-think-of-the-quality-of-japanese-movies> (pristup 11.09.2014.)

Filmovi:

Stranica ludosti (*Kurutta Ippeji*), 1926. Redatelj: Teinosuke Kinugasa.

Sestre iz Giona (*Gion no Shimai*), 1936. Redatelj: Kenji Mizoguchi.

Ne žalimo za našom mladošću (*Waga seishun ni kuinashi*), 1946. Redatelj: Akira Kurosawa.

Tokijski sumrak (*Tokyo Boshoku*), 1957. Redatelj: Yasujiro Ozu.

Žena insekt (*Nippon konchuki*), 1963. Redatelj: Shouhei Imamura.

Žestoki policajac (*Sono otoko, kyoubou ni tsuki*), 1989. Redatelj: Takeshi Kitano.

Svjetlosna iluzija (*Maboroshi no Hikari*), 1995. Redatelj: Hirokazu Koreeda.

Odlasci (*Okuribito*), 2008. Redatelj: Youjiro Takita

Ispovijedi (*Kokuhaku*), 2010. Redatelj: Tetsuya Nakashima.

ULOGA ŽENA U JAPANSKOJ FILMSKOJ UMJETNOSTI

Sažetak:

Tema ovog diplomskog rada je uloga žena u japanskoj filmskoj umjetnosti, te da li se ta uloga promijenila od početaka japanske kinematografije i ako jest, koliko se promijenila i na koji način. Rad obuhvaća teorijski dio, koji se tiče razvoja japanske kinematografije od njenih početaka do danas, zatim kratak osvrt na metodologiju korištenu u radu, te istraživački dio, koji obuhvaća analizu žena i njihovih uloga kroz nekoliko odabranih japanskih filmova koji su, svaki na svoj način, obilježili svako desetljeće japanske kinematografije.

Ključne riječi:

Japan, japanski film, japanska kinematografija, japanske žene

THE ROLE OF WOMEN IN JAPANESE CINEMA

Summary:

The subject of this thesis is the role of women in Japanese cinema, whether that role has changed from the beginnings of Japanese cinematography and if it has, how much it has changed and in which ways. The thesis contains the theoretical part, which covers the development of Japanese cinematography from its beginnings to present day, a brief overview of methodology used, and finally, the research part, which contains the analysis of women and their roles through several selected movies that have, each in their own way, left a mark on each decade of Japanese cinematography.

Keywords:

Japan, Japanese film, Japanese cinematography, Japanese women