

Jaromír Blažejovský  
**PRODAVAČ TOFU JASUDŽIRÓ OZU**

(Tři poznámky na okraj karlovarské retrospektivy)



Je několik cest, jak přikročit k dílu, které zanechal Jasudžiró Ozu: můžeme se zaopatřit důkladnou teoretizující literaturou, můžeme se jeho filmy pokoušet číst v kontextech japonské kultury anebo je sledovat se spontánním smíchem jako publikum v Karlových Varech. Zdá se, že ve všech případech obdržíme totéž: tyto filmy neoplývají zašifrovanými kódy, nejsou určeny k analýze, nýbrž k přímé konzumaci. „Jsem výrobce tofu,“ prolašoval Ozu.

Výběrem osmi filmů (z 53 natočených a 33 dochovaných) se Karlovy Vary zapojily do prestižního řetězu festivalů, jímž letos společnost Šóčiku dopřála důstojně připomenout sté výročí Mistra narození. Vedle nejznámějšího *PŘÍBĚHU Z TOKIA* (Tókjó monogatari, 1953) jsme se tak poprvé mohli potěšit Ozuovou nejpobulárnější, ještě němou komedií ze třicátých let *NARODIL JSEM SE, ALE...* (Umarete wa mita keredo., 1932) i jejím barevným protějškem (nikoli remakem, jak se někdy tvrdí) *DOBŘÝ DEN* (Ohajó, 1959). Poznali jsme autorův první povalečný snímek *PŘÍHODY PANA DOMÁČÍHO* (Nagaja šinši roku, 1947), často citované *POZDNÍ JARO* (Banšun, 1949) a jeho následující obměnu *SKLIZEN OBI-*

*LÍ* (Bakušu, 1951), zhlédli jsme Ozuův první barevný opus *KVĚT ROVNODENNOSTI* (Higanbana, 1958) i jeho poslední režii *CHUŤ MAKREL* (Sanma no adži, 1962). Během týdne jsme si tak alespoň částečně užili oněch „dělá vu“, jimiž se japonské publikum mohlo bavit po tři desetiletí: osvěžujících návratů těchto typů, tváří, zápletek, motivů, stylových řešení. Retrospektiva nám také poskytla příležitost k verifikaci názorů, které se o Mistrově tvorbě tradují a z nichž se vyvinula až jakási ozuovská mytologie.

**OZU JAKO INTERPRETAČNÍ POKUŠENÍ**

Jeden zvlášť omšelý výrok tvrdí, že Jasudžiró Ozu byl nejjaaponštější z japonských režisérů. Obliba jeho rodinných dramát (šómingeki) u domácího publika tomuto označení neodporuje, jiné argumenty se ale zdají svédčit proti. Ozu sice ve svých filmech ukazoval věci, které Západ považuje za typicky japonské (v *POZDNÍM JARU* například čajový obřad, divadlo nó, kamennou zenovou zahradu Rjóandži v Kjótu), avšak náměty čerpal z hollywoodských filmů. Jeho ranou tvorbu, jak zjišťuje Tadao Sató,<sup>37</sup> ovlivnila americká

kinematografie desátých a dvacátých let a také k filmům zraleho období, jež bývají považovány za stoprocentně „ozuovské“, lze najít cizí zdroje: *PŘÍBĚH Z TOKIA* byl například inspirován filmem Lea McCareyho *MAKE WAY FOR TOMORROW* (1937). Ozuův styl býval považován za ojedinělý i v Japonsku; Donald Richie cituje kritiku Jošitara Omoriho, jenž ve třicátých letech napsal, že pomalost filmu *JEDINÝ SYN* (Hitori musuko) se rovná neexistenci tempa jako takového.<sup>38</sup> O kompatibilitě Ozuových filmů s japonským mediálním prostředím nesvědčí ani to, že proslavené „prázdné“ záběry se, podle Satóova svědectví, při vysílání v tamější televizi vystříhují.<sup>39</sup>

Rigidní filmový styl představuje, jako každá formální krajnost, pro teoretiky svůdnou výzvu. Základní směry k analýzám a interpretacím Ozuova díla určili Tadao Sató, Donald Richie a Paul Schrader. Jejich závěry podrobili revizi Kristin Thompsonová a David Bordwell a sami se tak vystavili další kritice.<sup>40</sup> Každá správná ozuologická kniha připomíná fotoromán: k názornému výkladu režisérova výtvarného a stříhového systému nesmějí chybět reprodukce

záběrů (Bordwellova monografie je ilustrována více než 550 okénky). Pokušení přemýšlet o Ozuových filmech jako o řetězech statických snímků nahrává i fakt, že tvůrce své záběry aranžoval jako samostatná výtvarná díla a předkresloval si je ve scénáři. O comicsově čtení si jeho postavy říkají též výrazně znakovou mimikou, kupříkladu pro figury malých chlapců jsou příznačné bojovné postoje a groteskní grimasy. Pokud postavy hovoří, obražejí se přímo ke svému protějšku, čili obličejem k divákovi (jako by jen zbývalo připojit k jejich ústům dialogovou bublinu). Seriál na pokračování připomíná také standardizace charakterů a situací: postarší otec, postarší matka nebo teta, dcera na vdávání, její kamarádka, sehraná dvojice vzpurných hošíků, sousedka, mladá sekretářka v otcově úřadě, mladý nápadník. Zápletkou bývá očekávaná rodinná změna, která mívá svou paralelní analogii v osudu někoho jiného: má-li se vdát hrdinova dcera, vdává se také jeho sekretářka, má-li dcera nápadníka, vyskytne se v jejím okolí ještě jiný perspektivní, ale již zadaný muž, uvažuje-li otec o sňatku své dcery, potká jinou, nešťastnou ženu, již se včas provdává



nepodařilo. Také místa děje se opakují: interiér domu, kancelář, restaurace, bar, výletní místo, mořské pobřeží, vlak či nádraží. Tadao Sató vyjmenoval svého času jakési desatero specifických rysů, určujících svéráz Ozuova stylu: snímání z nízkého úhlu (hledisko sedícího na rohoží tatami); nehybná kamera; symetrické rozmístění postav, které jsou často obráceny stejným směrem a zaujímají identické pozice; snaha vyhýbat se pohybu; snímání hovořícího en face a střídání pohledu zároveň se změnou mluvčích; neměnná velikost postav v záběru; interpunkce vylučně montážními prostředky (žádné prolínáčky ani zatmíváčky); takzvané rozdělovací záběry namísto interpunkce; dekorace přizpůsobené tempu akce; choreografické pokyny hercům.<sup>157</sup> Podle Schradera lze Ozuův styl definovat tím, čím není: Ozu byl filmař, který jistě věci nedělal, a čím byl starší, tím těchto věcí přibývalo.<sup>158</sup> Z karlovarské kolekce jsme mohli například vypožičovat, jak se vyvíjí zobrazování vlaků: zatímco ve filmu NARDIL JSEM SE, ALE... byly vlaky k vidění ve druhém či třetím plánu (šlo vlastně o vnitrozáběrovou montáž), v poválečných filmech se jim dostane vždy zvláštního záběru. V POZDNÍM JARU se ještě kamera pohybovala, aby zaznamenala hrdinčinu chůzi městem, a ve scéně výletu na bicyklech byla použita zpětná jízda i panoráma, ve SKLIZNI OBILÍ pohyblivá kamera sledovala dvě dívky na vycházce k písečným dunám, ale v barevných filmech pozdního období se již s podobnou technikou nesetkáme.

Z formálních pravidel Ozuova stylu budí největší polemický zájem ta, kterým lze přikládat různé funkce a významy. David Bordwell například zpochybnil pokusy interpretovat nízký úhel snímání. Nejde prý, jak se porůznu píše, o rovinnou oči lidí na tatami, o pohled dítěte, pohled boha nebo psa, ba ani o úhel pohledu diváků v divadle či v kině. Postavení kamery není u Ozu absolutní, nýbrž proporcí. Nejde o nízký úhel, ale o nízkou výšku, neboť kamera je většinou směřována vodorovně, s maximálně několikastupňovou odchylkou. Ozuovým pravidlem

bylo umísťovat osu objektivu mezi polovinou a dvěma třetinami výšky filmovaného objektu; tento poměr se zachovával jak při snímání lidí, tak budov.<sup>159</sup> K poznávacím znamením Ozuova stylu patří krátké série statických záběrů přírodních, městských či příměstských krajín (budovy, nádraží, chrámy, šňůry s prádlem, neonová světla barů, přístavní scénérie), jimiž se vyprávění uvozuje a segmentuje. Kritik Keinosuke Nambu jim už ve třicátých letech říkal „rozdělovací“ nebo „oponové“ záběry, čímž zdůraznil jejich interpunkční funkci; považoval je totiž za analogii opony v západním divadle. Nazveme-li je „prázdnými záběry“, dáme je do souvislosti s kategorií „mu“ neboli prázdnoty, která má důležitou funkci v zenovém umění.<sup>160</sup> Užijeme-li spolu s Donaldem Richiem muzikologický termín „coda“, akcentujeme jejich funkci rytmickou. Rozhodneme-li se jim říkat „zátiší“, musíme k nim přidat i záběry onoho typu, jehož nejcitovanějším příkladem jsou dva identické pohledy na vázu ve filmu POZDNÍ JARO: první odděluje dva polodetaily, rozumějme dva emocionální stavy dívky Noriko, druhý záběr pak tvoří přechod k následné sekvenci, jež začíná u zahrady Rjóandži.

Donald Richie se pokusil o výčet funkcí těchto nedramatických záběrů: mohou sloužit k uvození děje a prostředí (obvyklá úvodní série tří záběrů), jako závěrečná tečka (mořský příboj, například v POZDNÍM JARU), jako komentář. Nejčastěji však signalizují přechod z jednoho místa na jiné; v takových případech podle Richieho první záběr z dané dvojice ukazuje prostředí, jež opouštíme, a druhý pak prostředí, kde se má odehrát následující sekvence. Ani toto pravidlo však, jak jsme si všimli při karlovarské retrospektivě, neplatí absolutně. Ve filmu PŘÍHODY PANA DOMÁČÍHO jsme pak spatřili i významově obsažnější uplatnění: pohled na prádelní šňůru nebyl jen rytmizující „vycpávkou“; kromě vystředání večera ránem jsme si totiž měli povšimnout i sušící se příkrývku, kterou počural malý Kohei. To by mohlo potvrdit názor Kathe Geistové, když v polemice s Kristín

Thompsonovou a Davidem Bordwellem říká, že mnoho takzvaně prázdných záběrů nese důležitou narativní informaci, jenom ji někdy nedovedeme přečíst.<sup>161</sup> V KVĚTU ROVNODENNOSTI byly jako rozdělovací záběry dokonce použity dva pohledy do kuchyně, s pohybem a výkřiky kuchařů. A stěží lze nezapomenout, když je ve SKLIZNI OBILÍ nebo v KVĚTU ROVNODENNOSTI dominantním objektem takového zátiší kostel.<sup>162</sup>

#### OZU JAKO SPIRITUÁLNÍ AUTOR

Podle Bordwellova názoru si lze Ozuovy filmy osvojit třemi základními „mody“ neboli systémy norem: klasický (zajímáme-li se přednostně o příběh), jako umělecký film (zajímá-li nás režisérova autorská vize) a parametrický (soustředíme-li se na styl a jeho abstraktní formu).<sup>163</sup> Parametrickou narácí rozumí Bordwell případy, kdy „stylistický systém filmu vytváří modely odlišné od požadavků syžetového systému“; tento styl pak může být zdůrazněn do takového stupně, že se co do důležitosti dostává na roveň syžetovým modelům.<sup>164</sup> Je příznačné, pokračuje Bordwell, že nejslavnější představitelé úspěšné parametrické strategie – Dreyer, Ozu, Mizoguchi a Bresson – jsou často chápáni jako tvůrci mysteriózních a mystických filmů. Jako by sebezduvodňující se styl evokoval, na svých okrajích, prchavé příznaky konotace, jako by divák prověřoval jeden význam za druhým podle této necitelné struktury. Poznání řádu spouští hledání významu. K motivaci pohybu stylu tak mohou být navrhována nefilmová, často právě náboženská schémata.<sup>165</sup> Nejsvůdnější náboženskou interpretací Ozuova díla podal Paul Schrader, když zdůraznil shody mezi režisérovým stylem a zenovým myšlením. Ozuovy filmy prý obsahují tři stupně, které podle Schraderova návrhu definují transcendentní styl: každodennost, dále disparitu, jež přerůstá do tzv. rozhodující akce, a konečně stázi jako „zmrazený pohled na život, který disparitu neuvolňuje, nýbrž transcenduje.“<sup>166</sup> Podle Richieho ale režisér takto o svých filmech nepřemýšlel a nikdy nemluvil o

„mu“, přestože tento koncept ve svých filmech uplatňoval: Je to mlčení, co dává význam předchozímu dialogu; je to prázdnota, co dává význam předchozí akci.<sup>167</sup> Tento význam si však musí doplnit divák sám a v tomto smyslu jsou prý Ozuova zátiší nádobami pro naše emoce.

Existuje tedy ještě čtvrtý způsob, jak sledovat Ozuovy filmy: modus spirituální. Lze popsat stylistické prostředky, které dávají k takovému vnímání vedou. Stručně řečeno, film musí být zkonstruován tak, aby sugeroval pocit existence širšího (vyššího, mocnějšího) univerza, do něhož je viditelná skutečnost, včetně lidských osudů, vepsána a vůči němuž jsou všechny události „světa vezdejšího“ ve vztahu závislosti. Jak víme z příkladů odjinud (Bresson, Dreyer, Tarkovskij), lze takového efektu dosáhnout jistými odchylkami od klasického, bezpříznakového vyprávěcího stylu; tyto odchylky se mohou týkat způsobu vedení herců (v Bressonově a Ozuově případě jde o požadavek neemočního herectví), rámování (Bressonova fragmentarizace těl) a zejména pak časové dimenze. Umístění kamery má, řečeno s Bordwellem, v Ozuových filmech „neantropocentrické kvality“, jimiž režisér dosahuje „konstantně otevřeného narace“.<sup>168</sup> Kamera tím, že nemůže prezentovat pohled žádné postavy či neviditelného svědka, slouží jako základ osobního narativního systému a Bordwell v této souvislosti odkazuje na svědectví Ozuova asistenta Masahira Šinody, jenž potvrdil, že při umístění kamery Ozuovi skutečně šlo o vyloučení lidského hlediska.<sup>169</sup> Jako odkaz k širšímu, neantropocentrickému univerzu můžeme chápat zvláště ta zátiší, kde mají centrální postavení neživé objekty, jako citovaná váza z POZDNÍHO JARA nebo červená čajová konvice, jež na sebe poutá pozornost v KVĚTU ROVNODENNOSTI. K posílení pobytu ve spirituálním modu slouží i náhlý vstup skupiny dětí do pozadí příběhu. V jedné z kjótských scén POZDNÍHO JARA vejde do obrazu školní třída, v PŘÍBĚHU Z TOKIA či ve filmu KVOČNA VE VĚTRU (Kaze no naka no mendori, 1948) zazní v





podobné funkci líbezný dětský zpěv. Tato „andělská“ zjevení však Ozu neumísťuje do míst vrcholné, řečnické katarze či transcendence, ale o něco důvě; jako jeden ze stupňů, jež k spirituálnímu vyvrcholení vedou.

Žádná reprodukce statických filmových okének, žádná analýza u videa či na stříhacím stole ovšem nemůže postihnout nejpodstatnější dimenzi ozuovského světa, jíž je čas. Nejobecněji je právě plynoucí čas tím, co postavy poutá k širšímu univerzu. O Ozuových filmech se nic nedozvíme, pokud na sebe jako diváci v kině nenecháme působit jejich délku, tempo a rytmus. Richie tvrdí, že Ozu uměl navodit efekt přítomného času, který na nás „zírá“. Tempo jeho filmů mu připomíná pravidelný tikot hodin.<sup>187</sup> Je známo, že

přesnému časování záběrů věnoval Ozu pozornost největší; používal k tomu zvláštní hodinky měřící nejen sekundy, ale i filmová okénka. Rozměry dekorace nechával přizpůsobit právě tomu času, který herci potřebovali k pohybu.

Paul Schrader se zřejmě mylí, když tvrdí, že časté záběry nástěnných hodin vytvářejí modus totální bezčasovosti, jež je vlastně zenovému umění, a že záběr hodin slouží ke stejnému účelu jako záběr vázy.<sup>188</sup> Hodiny se v Ozuových filmech objevují nesčetněkrát přímo, aby vyjádřily právě plynutí času, vůči němuž je člověk bezmocný; zřetelnou temporální metaforou jsou i záběry projíždějících vlaků. Se zdůrazněním časového aspektu lidského života souvisí též časté třígenerační zastoupení v rodině, kdy je každému věku přidě-

len nejen jiný druh disciplíny, ale i jistý druh „zlobivosti“, počínaje dětskými rituály a experimenty s přijímáním či vylučováním potravy, přes důstojný vzor mladých žen ve věku „pozdního jara“ až k dojmavému stařectví, jehož vzpourou je opilost. Čas na sebe v Ozuových filmech upozorňuje také v dialogu. „Jak ten čas letí,“ povzdychne si otec na konci výletu v POZDNÍM JARU. „Sotva jsme dorazili, už musíme odjet. Příště už budeš doprovázet manžela.“ V pozdních filmech sílí historická nostalgie: v KVĚTU ROVNODENNOSTI zpívá Čišū Rju feudální válečnou píseň a Hirajamova manželka Kjóko vzpomíná na to, jak si za války v krytu byli rodinní příslušníci blízcí. V CHUTI MÁKREL potkává jiný Hirajama v baru svého spolubojovníka z

války, s gusem si vyslechnou námořnický marš z militaristických časů a vedou spolu vtipný dialog o japonské porážce s pointou: „Máme štěstí, že jsme prohráli.“ Nejnaléhavěji vyznívá časová dimenze v PŘÍBĚHU Z TOKIA, ve scéně bdění u nebožky.

#### OZU Z POHLEDU NAIVNÍHO DIVÁKA

Při vši transcendentnosti a parametrickosti bychom ale neměli zapomínat, že Ozuovy filmy jsou vlastně komedie. Reakce karlovarského publika to potvrdily. Ozuův smysl pro komično je neméně hluboký než Tatiho nebo Chaplinův. Postavu věčného tuláka, který vyvolává úsměv i soucit, připomíná věčný otec, jak ho ztělesňoval Čišū Rju. Vzpomeňme na jímavou me-



lanchoii okamžiků, když unaveně přichází domů, na jeho návraty z flámů či na scény, kdy bezradně volá na dceru: „Chybí tu ručník, není tu mýdlo!“ Snad nejdramatičtější je scéna z POZDŇÍHO JARA, když se Noriko po představení divadla nó (kde byla přítomna otcova údajná vyvolená) na tatínka zlobí, přejde na druhý chodník a my na chvíli zůstaneme s jeho osamělou, znejistělou siluetou: široké plandavé nohavice, kloboúk a hůl. Ostatně z přehlídky se ukázalo zřejmým, že místo na špičce autorova viditelného díla náleží vedle PRÍBĚHU Z TOKIA právě POZDŇÍMU JARU. Karlovarská retrospektiva Ozuův odkaz v očích českého publika užitečně desakralizovala. Viděli jsme, že uvnitř konstantní formy, omezeného okruhu postav a námětů uměl tvůrce rozehrát podivuhodně široké spektrum témat, vztahů a emocí. Podobně jako jiní velcí filmaři, kteří se na scéně objevili před francouzskou novou vlnou, nepotřeboval Jasudžiró Ozu k úspěchu diváka-snoha. Dnes, kdy je Ozuova tvorba na Západě exkluzivní záležitostí, je na tom u nás vlastně ještě hůř – je muzeálním exponátem, jehož větší část v našem „muzeu“ postrádáme. Diváci se při promítání v Karlových Varech často smáli, a to ze tří důvodů. Za prvé šlo o gagy, které Ozu do svých vyprávění schválně vložil. V tomto smyslu měly největší úspěch filmy NARODIL JSEM SE, ALE..., OHAYO a KVĚT ROVNODENNOSTI. Za všechny případy jmenuji klamavou scénu z poslední jmenovaného snímku: vidíme interiér, slyšíme slavnostní zpěvy, které si pamatujeme ze svatební scény na počátku filmu, vidíme matku za stolem, jak si tyto zpěvy užívá, sama se při nich trochu vlní a také si propěvuje. Znamená to, že se dcera Secuko konečně vdává? Následný záběr iluzi zruší: otec Hirajama přijde domů a nevrle vypne červené rádio, odkud se zpěvy linuly.

Jiné byly pasáže, při kterých se diváci nesmáli záměrnému gagu, ale radovali se z toho, jak milé jim připadalo strukturální řešení filmu. Příkladem budiž bicyklová sekvence z POZDŇÍHO JARA, jež – provázena veselou a hravou hudbou – neodola-

tejným způsobem stíhá záběry šťastně usmívající se Noriko a pana Hattoriho. Tuto sekvenci otvírá pohled na příboj, následuje panoráma krajiny ujíždějící dozadu, pak polodetail Noriko na kole, polodetail Hattoriho, záběr obou mladých lidí zezadu, jak jedou vedle sebe, opět polodetail Noriko s úsměvem o něco svůdnějším, polodetail Hattoriho, polodetail ještě o něco potěšenější Noriko, jež si ve větru dlaní upravuje vlasy, pak můžeme oba vidět ve zpětné

ná? Dále opět polodetail Noriko, jak říká: „Ne, je mi fajn,“ – a opět si odhrnuje vlasy. Další záběr ukáže jakousi silniční ceduli a naši bicyklisty projedou za ní, načež následujícímu záběru dominuje kosočtvercová reklama na Coca-Colu, vedle níž jsou hrdinové docela malíncí. Nadějně sblížení metaforycky znázorní záběr jejich bicyklů stojících v písku téměř milenecky bok po boku, zatímco melodie hudebního doprovodu náhle zvázní. Vyjadřuje-li

tek velké romace. Brzy se však máme dozvědět, že Hattoriho čeká ženitba s jinou dívkou a že Noriko je o tom dobře informována.

Třetí důvod, proč se diváci smáli, nestojí vlastně za řeč, neboť vyplynul z toho, jak exoticky zní našineckému uchu japonština. Povzdechne-li si například otec vícekrát za sebou „sóka“, což znamená něco jako „aha“, mají zřejmě někteří vnímavější lidé už začínají rozumět japonsky.

#### POZNÁMKY

- 1/ Sato, Tadao, Le cinéma Japonais, Paris 1997, str. 32.
- 2/ Richie, Donald, Ozu, Berkeley, Los Angeles, London 1977, str. 177.
- 3/ Sato, Tadao, Currents in Japanese Cinema, Tokio 1982. Citováno podle ruského překladu Tadao Sato, Kino Japonii, Raduga, Moskva 1988, str. 134.
- 4/ Thompson, Kristin & Bordwell, David, Space and Narrative in the Films of Ozu, in Screen 2/1976; Bordwell, David, Ozu and the Poetics of Cinema, 2. vyd. Princeton, New Jersey 1994. Japonolog Antonín Líman však v této vlivné monografii našel „celou řadu hrubých chyb, z kterých pak vyplývají zcela zavádějící interpretace“ (Antonín Líman, Filmová poetika mistra Ozu (III), in Literární noviny 3/2003, str. 13).
- 5/ Sato, c.d., str. 134.
- 6/ Schrader, Paul, Transcendental Style in Film: Ozu, Bresson, Dreyer, Berkeley, Los Angeles, London 1972, str. 22.
- 7/ Bordwell, c.d., str. 76.
- 8/ „Mu“ je wató (pointa) slavného kóanu Čao-čou a pes. Jeden mnich se uctivě zeptal Mistra Čao-čoua: „Má pes opravdu buddhovskou přirozenost, či nikoli?“ Čao-čou řekl: „Mu.“ (Lexikon východní moudrosti, Olomouc 1996, str. 283.)
- 9/ Geistová, Kathe, Vyprávěcí styl v němých filmech Jasudžira Ozua, in Interpressfilm 9/1987 (původně in Film Quarterly 2/1986-1987).
- 10/ Je známo, že pro obřady spjaté s narozením využívají moderní Japonci služeb šintoistických svatyní, svatby rádi odobývají v křesťanských chrámech a pro pohřební rituály se drží buddhistické tradice. Jako diváci se proto těžko ubráníme přesvědčení, že záběry křesťanské architektury mají připomínat nevyhnutelnost snáhu, zatímco zátiší s pagodami asociují blízkost smrti.
- 11/ Bordwell, c.d., str. 176-177.
- 12/ Bordwell, David, Narration in the Fiction Film, Wisconsin 1985, str. 275.
- 13/ Tamtéž, str. 289.
- 14/ Schrader, Paul, c.d., str. 49. Zenovými prvky v Ozuově díle se zabývá také Marvin Zeman ve studii The Serene Poet of Japanese Cinema: The Zen Artistry of Yasujiro Ozu, in The Film Journal 3-4/1972, str. 62-71.
- 15/ Richie, c.d., str. 174.
- 16/ Bordwell 1994, str. 79.
- 17/ Tamtéž.
- 18/ Richie, c.d., str. 182.
- 19/ Schrader, c.d., str. 31.



jíždě zepředu, pak je vidíme opět ve velkém celku z boku při panorámě podél mořského břehu, následuje další polodetail Noriko s liniemi elektrických drátů v pozadí, opět polodetail Hattoriho, který se ptá: „Jste v pořádku? Nejste unave-

se jindy Ozu velice úspěšně, ba elipticky (připomeňme, že POZDŇÍ JARO je jedním z těch jeho filmů, ve kterých vůbec nespátíme ženicha, kterého si dívka nakonec vezme), pak tato sekvence oplývá redundancí, která jako by ohlašovala počá-