

kako razumeti film

zgodbe o nestanovitni luni ali

# legenda o ugetsu



matjaž klopčič

## Ugetsu monogatari

Japonska 1953

**režija** Kenji Mizoguchi **produkcija** DAIEI **scenarij** Yoda Yoshikata, Kawaguchi Matsutaro, Kenji Mizoguchi, po novelah Ueda Akinarija **fotografija** Miyagawa Kazuo **glasba** Hayasaka Fumio **scenografija** Ito Kisaku **igrajo** Machiko Kyo (princesa Wakasa), Mori Masayuki (Genjuro), Kinuyo Tanaka (Miyagi njegova žena), Sakae Ozawa (Tobei), Mitsuko Mito (Ohama, njegova žena), Ishisabura Sawamura otrok, Kikue Nori (služkinja).

Zapadni kritiki so bili navdušeni nad filmom. Nagrajen je bil na Beneškem festivalu 1953, na festivalu v Edinburghu 1955, uvrščen je med deset najboljših filmov na svetu, po izboru *Cahiers du Cinéma* (1958), revije *Sight and Sound* (1962 in 1972), mesečnika *Avant Scene du Cinéma* (1978) in revije *Positif* (1982). Film je bil premierno predstavljen 26. decembra 1957.

### ANDRE BAZIN (1955):

Eisenstein se je navduševal nad predstavami japonskega "kabuki" gledališča. Posebej je občudoval njihov splet vidnih, slušnih in prostorskih manifestacij, ki so vznemirjale človeški razum. Zgodbe o nestalni luni so sublimna ilustracija podobnih odlik.

### AKIRA KUROSAVA:

Izjemen avtor, ki je ves čas filmskega ustvarjanja zasledoval svojo osebno vizijo, s katero je strastno gradil podobe svojega popolnega sveta!

### MIZOGUCHIJEVE MISLI

Želite, da bi govoril o mojem pojmovanju filmske umetnosti. To je nemogoče. Filmski ustvarjalec ne pozna besed, ki bi jih veljalo izgovoriti s tem namenom... Naj samo poudarim, da so ljudje, podobni meni, vedno znova zapeljani z občutkom za lepoto, ki vodi vse njihove ustvarjalne vzgibe (1951).

Končno sem sposoben predstavljati si življenje kot ga vidim. Naučil sem se uporabljati dolge posnetke, ki sem jih postopoma uveljavljal. V njih kamera snema neprekinjeno sekvenco v enem samem posnetku, vedno na isti razdalji od dejanja (1936).

Profesor psihologije se je oglašil v poznih tridesetih letih in je navado Mizoguchija, ki se je v tistem času oklepal poenostavljene trditve "one shot - one feeling" kritiziral, saj si je težko predstavljal, da bi pozicija kamere točno odgovarjala psihološkemu trenutku, ki ga skuša uveljavljati.

Mizoguchi pa je v štiridesetih zapisal: "Med samim posnetkom se v meni pojavlja simpatija do prizora, ki se odvija pred menoj; žal mi je zarezati vanj z novim posnetkom. Raje se odločim za izbor, ki podaljšuje in tudi v večji meri krepi prizor!" Kasneje je dodal: "Dolgo časa sem se izmikal uporabi filmskih ločil nemega filma, v istem trenutku pa sem se strašno bal velikega plana, ki je že zlorabljeno sredstvo psihološke deskripcije nastopajoče scene..."

#### MIZOGUCHI O FILMU LEGENDA O UGETSU:

To je motiv, ki sem ga že dolgo želel realizirati. Naj povem odkrito, z izdelanim filmom nisem povsem zadovoljen. Ugetsu bi biti bolj človeški. V originalnem scenariju se oseba, ki jo igra Ozawa, ne spremeni. Še naprej stopa po svoji izbrani poti. Iz komercialnih razlogov je producent želel, da ga malo popravim, izrišem mehkejšega in bolj popustljivega. Težko je zadovoljiti producente močne produkcijske hiše. Mnogi Evropejci so mi očitali, da sem posameznike bolj prepričljivo oblikoval v filmu *Življenje udvorljive gospe O'Haru*. Mnogi so bili tudi mnenja, da je zgodba *Legende o Ugetsu* preveč izumetničena; vsekakor nima tistih odlik, zaradi katerih bi smel dobiti v Benetkah Zlatega leva...

#### ANDRE BAZIN, 1955:

Antonioni je v istem času že jasno poudaril: če se s kamero odmakne od prizora v psiholoških vrhuncih, se nam isti takoj izjemno vtisnejo v spomin, najbrž tudi zato, ker se mora v teh trenutkih uveljaviti gledalčev razum in dopolniti sceno s svojimi pojmovanji. Naj se ob bežni – pa tudi dragoceni pripombi – spomnimo besed Andre Bazina, ki je odsotnost montažnega reza v osupljivo dolgih posnetkih pri filmih Mizoguchija ocenjeval z besedami: "Odsotnost spogledljivosti vsakega montažnega reza (pa tudi podčrtovanja delov scene in prizorišča) dodaja prizoru občutek sugestivne resničnosti, zvišuje občutek prepričljivega utapljanja v življenje realnosti, v katero nas trajanje samega posnetka vodi...!"

#### VSEBINA FILMA

V zadnjih letih XV. stoletja Japonsko pretresajo državljanske vojne. V pokrajini Omi, na obalah jezera Biwa, živi svoje skromno življenje lončar Genjuro, ki ga ogrožajo vojaške tolpe armade Shibata. V dnevu, s katerim začenjamo spremljati njegovo življenje, je peka njegovih keramičnih vrčev posebno uspela. Ker ne more pozabiti napovedi uspeha prodaje lastne keramike, se napoti s svojim svakom Tobeijom v bližnje mesto. Njegovo ženo Miyagi, ki ostane sama z njunim sinom, zalotijo razpuščeni najemniški vojaki. Ubijejo jo z udarcem sulice, otrok pa ostane živ. Medtem iztržita lončarja za njuno keramiko izvrstno ceno. Tobeiju se bo izpolnila velika želja: lahko si bo privoščil nakup razkošne samurajske uniforme. Njegova žena Ohama ga skuša odvrniti od nore misli in se izgublja med ljudmi, katerim se Tobei lažno predstavlja za vojskovodjo, ki naj bi ubil uglednega samuraja. Ohamo obkrožijo postave surovih plačancev in jo ubijejo s sulico. Njen otrok veča, izgubljen v gluhem gozdu... Genjuro je v mestu plen svojevrstne čarovnije. Očarljiva princesa Wakasa ga odpelje v svoj razkošni dom izven mesta in ga s svojimi čari povsem omreži. Genjura prevzema občutek izjemne ljubezni in sanjske sreče, ko začenja odkrivati, da je nezemska popolnost njegovega okolja le lažna predstava: razkošna palača princese je že dolga leta v razvalinah, Wakasa je bila le privid... Duhovnik pretrga moč čarov, v katere se lovi lončar Genjuro, ki se naenkrat znajde brez vsakega imetja. Skrušen se vrne v rojstno vas, v kateri ga že čaka njegova žena Miyagi in mu odpušča vse njegove zmete. Genjuro leže zadovoljen k počitku, njegov zapuščeni sin zaspi poleg njega. Ko se prebudi, sprevidi, da je tudi ta srečna vrnitev samo sen.

Miyagi je nastopala samo v njegovem prividu: že dalj časa je mrtva. Njun sin skrbno prinaša rože in varuje njen grob. Genjuro se oklene svojega nekdanjega lončarstva, potem, ko se vrne v vas tudi Tobei, ki je našel Ohamo med padlimi ženskami bedne beznice. V bližnjo reko vrže samurajska odličja, ki si jih je tako želel, prispedobe svojega samoljubja. Življenje in delo preostalih članov obeh družin teče naprej.

#### JAPONSKI FILM

Film se prvič predstavi z Edisonovim "kinetoskopom" v mestu Kobe, 21. novembra 1896, kar velja za datum prve filmske projekcije na Japonskem. Kasneje se le-te postopoma uveljavljajo v vseh glavnih mestih države Araki; trgovec iz Osake se oklene Vitascopa, ki ga nato zamenja Kinematograf bratov Lumiére. Prve posnetke življenja Tokia iz let 1897 in 1899 najdemo v dokumentih bratov Lumiére, posnetih s kamero Gaumont. Mednje sodi film iz leta 1898 z naslovom *Gyon Geisha*. Prvo filmsko reportažo zasledimo v filmu *Ginzagai* (1899); filmski tednik dobi Japonska v letu 1900.

Prvi "igrani" film, posnetek "kabuki" predstave z naslovom *Promenada pod javorji* (*Momijigari*, s Kikugoro in Danjuro) dobimo v letu 1902, in prve dokumentarce – filmske novice o poteku japonsko-ruske vojne in vojne bokserjev – v letih 1904-5; prvo dvorano s filmsko projekcijo odpro v Tokiu v letu 1903. Prvi filmski atelje dobijo v četrti Meguro japonske prestolnice, sledijo mu mnogi drugi domači in mednarodni: Pathéjevi že v letu 1910. V istem letu dobi Tokio že stalni kinematograf Saifukan, leto kasneje pa doseže ugled dokumentarni film s *Poročnikom Shirasejem* (1911), ki je posvečen japonski antarktični odpravi.

Japonski igrani film se je v svojem začetku oblikoval pod vplivom "kabuki" gledališke igre, čeprav moramo opozoriti, da je že v letu 1910 sindikat igralcev kabuki gledališč prepovedal nastopanje svojih članov na ekranu: nepremišljena prepoved je omogočila trenutni porast uvoza tujih filmov, ki je skoraj povsem ustavil japonsko filmsko produkcijo. Kasneje se združijo producenti v podjetje Nikkatsu, ki odpre filmska studija: enega v Mukojimi blizu Tokia in drugega v Kyotu. Z obema ateljeja se v japonskem filmu zagotovita dve smeri: produkciji sodobnega in tudi zgodovinskega filma.

Japonski film pozna težave svojega obstoja kakor vsi podobno oblikovani nacionalni kulturni repertoarji. Tudi na Japonskem vidimo v reševanju njihove problematike zavest o nujnosti produkcije filmov, ki jih občinstvo najraje gleda, šele na drugem mestu z njimi ohranjajo dobro ime in ugled japonskega filma. Zaradi tega zasledimo v produkciji japonskega filma željo po vsakršnem kompromisu: filmski ustvarjalci se družijo v skupine, ki odločajo o snovi, repertoarju in zaposlitvi ključnih ustvarjalcev izbranih zgodb. Tako dobivamo vrsto skromnih izdelkov, ki odsevajo želje mnogih "ustvarjalcev": večinoma dobivamo zelo povprečna dela, le tu in tam zasledimo drobce njihove avtentične problematike. Povprečni japonski film skuša zadovoljiti kompromisom različnih želja in kriterijev. Navadno so to dela brez vsakršnih ambicij ter dosežki zelo povprečne filmske tehnologije. Japonski filmi, znani zahodnemu svetu, so produkt redkih posameznikov, ki so uspeli v neizprosni borbi z japonsko filmsko industrijo. Ti posamezniki so zaznamovali svoja dela z osebnim pečatom, ki ga v deželi vzhajajočega sonca tako redko srečamo. Dovolj trdno so verjeli v resnice svojih filmov, da so jih posneli v atmosferi stalne trmoglavosti, brez katere ne bi imeli nobenega osebnejšega filma. Povprečnega japonskega filma ni moč videti v tujini. Imena Bergmana, Antonionija ali Fellinija lahko primerjamo z dolgo vrsto japonskih mojstrov, ki jih svet sploh ne pozna. Seveda! Presenečeni smo nad imeni avtorjev, ki so se pojavili z

uspehom japonskega filma na mednarodnih festivalih v Cannesu, Berlinu, Benetkah. Vendar – če upoštevamo relativno redkost teh velikih uspehov, ki jih svet pozna –, koliko pravzaprav sploh je teh priznanih velikanov japonske filmske poetike? Mnogi med njimi so zabeležili velike mednarodne uspehe, pa tudi neuspehe: med poslednjimi je morda najbolj zanimiv Ichikava. Mikio Naruse se izgublja v marginalnih, slikovitih problematikah sodobnih Japoncev, Kurosawa je naredil mnogo uspešnih filmov, pa tudi mnogo del s katerimi ni uspel. Navdušeno moramo pripomniti, da so vendarle svetu predstavili vrsto filmskih mojstrov, katerih število je že povsem izjemno!

Ti uspehi prepričujejo, da so mnoge bitke za uspešni japonski film vendarle že dobljene. Še več: vrsta teh velikih imen nas opozarja, da se je tudi filmska kultura manj znanih držav z Vzhoda v zadnjih letih izvrstno uveljavila. Ne gre samo za najštevilčnejšo Kitajsko. Poznamo še Filipine, Novo Zelandijo, Avstralijo, Gruzijo, če površno omenim nekaj na novo odkritih filmskih produkcij zadnjih desetletij, ki se v marsičem lahko zgledujejo po uspehih Japonske. Medtem pa njihov domači film živi kot priznani del nacionalnega kulturnega repertoarja in tudi zato predstavlja v študiju filmske poetike enega velikih, svetovnih uspehov sedme umetnosti. Z vso odgovornostjo trdim, da veljajo, na primer, filmi Kenjija Mizoguchija, za sijajna poetična dela, ki dosegajo odlike shakespearjanske univerzalnosti in se uveljavljajo kot najvišji dosežki svetovne filmske poetike...

#### KENJI MIZOGUCHI (1898-1956)

V letošnjem poletju so v pariških kinematografih prikazovali osemnajst izbranih filmov Mizoguchija: priznana revija *Cahiers du Cinéma* je ob tej priložnosti skušala utemeljiti razloge občudovanja Mizoguchijevih filmov. Izbrali so šest najpomembnejših, ki po mnenju redakcije zagotavljajo japonskemu mojstru mesto v panteonu med največjimi vseh časov. Preletimo jih na hitro.

1. Projekcije Mizoguchijevih filmov so dandanes redke. Njegov opus, ki se začne v dvajsetih letih in nadaljuje vse do 1956, leta njegove smrti, šteje preko sto filmov, katerih dve tretjini veljata za izgubljeni, med njimi skoraj vsi njegovi nemi filmi. Njegovi filmi petdesetih let so med svetovno kritiko izjemno občudovani in cenjeni – predvsem *Zgodbe o nestalni luni* in *Načelnik Sansho* (*Sansho Dayu*, 1954) – žal ne tudi filmi, ki so nastali takoj po koncu druge svetovne vojne, zato je že njihova projekcija izjemen dogodek.

2. Filmi Mizoguchija poznajo malo poglobljenih študij. Jean Luc Godard je opozoril na njegovo preprostost, ki ne vzpodbuja navdušujočih analiz, kot pri kakšnem Hitchcocku. Predstavlja se nam kot redkobeseden, dragocen avtor, katerega izjemnost

filmskega jezika vodi k nememu občudovanju, s katerim sprejemamo silovitost njegovega filmskega jezika, prodorne analize japonskih socialnih problemov in izjemnosti dramaturgije, ki se uveljavljajo v intenzivnosti členjenja posameznih prizorov. Le-te se navadno združujejo v motive velikih vizij razpleta človeških življenj. 3. Filmi Mizoguchija so divji! Morda nas ti odenki njegovih filmov danes najbolj osupljajo: kljub temu, da se vrsta njegovih motivov nevarno približuje trenutkom smrti, so pravzaprav zelo odmaknjeni od krutosti. Podobne trenutke razrešuje z dvema premislekoma: če gre za trenutke izvrševanja smrtnih kazni ali pa za samomore, ki jih redko doživljamo, se Mizoguchi oklene elipse, s katero nam dejanje predstavlja, zrcali, odseva. Lahko gre za razlite kroge vznemirjene vodne gladine v *Intendantu Sanshujū* ali pa za spretno montirani odmev notranjega monologa, ki ga zaključuje – če se temu sploh lahko to reče – glas usmrčene Yang-Kwei-Fei, ki tava v praznih sobah njenega ljubimca in mu obljublja večno zvestobo. Smrtna obsodba, ki je že vnaprej sprejeta, bi vsako nepotrebno ilustracijo v filmu obarvala z banalnostjo in slabim okusom. Miyagina smrt, ki je v *Zgodbah* povsem nepričakovana, je oblikovana v največji možni meri kot naključje. Dejanje ni važno, saj zaznamuje rablja in žrtev; predvsem nas zanimata njuni reakciji!

4. Mizoguchi in hrepenenje! Hrepenenje zaznamuje in znanjšuje svobodo njegovih junakov. Hrepenenje, tudi poželenje, povzročata vrsto socialnih, družinskih in političnih sprememb. Njegovi junaki, ki izrabljajo občutek svoje osebne svobode, se morajo ves čas odkupovati zanjo. Čeprav so zaradi teh slabosti vedno obsojeni na neuspeh, saj gre po drugi strani za dejanja, v katerih odkrivamo plemenitosti njegovih junakov, je vedno bolj dostojanstveno, da zaradi njih propadeš, kot da se jim zaradi strahopetstva odpoveš! V nepotešenem hrepenenju junak prepozna Mizoguchija kot pravo karakteristiko sveta, ki je moten in nejasen; z njim sproži mehanizem sveta, ki nas obdaja. Hrepenenja, ki nenadoma vzcvetijo, ogrožajo stabilnost danega sveta in sprožajo destrukcijo družbenega sistema, odkrivajo njegove slabosti in omejenosti sistema, v katerem živijo.

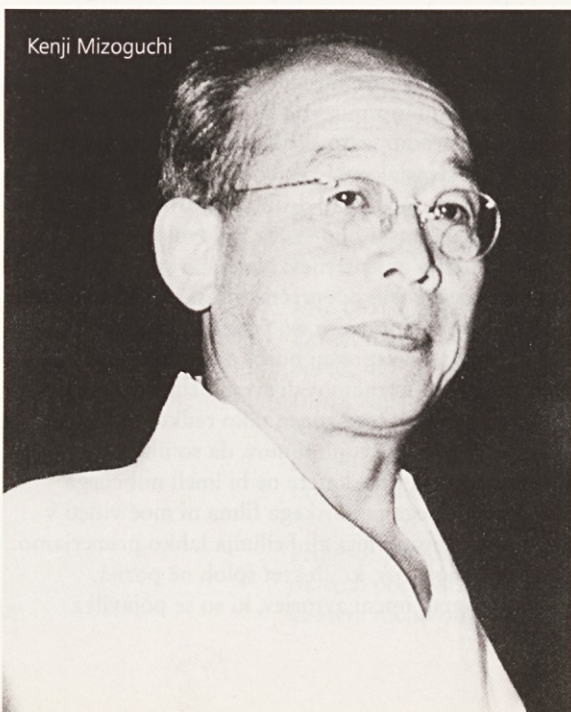
5. Mizoguchi in denar! Ne poznam avtorja, ki bi tako natančno razpredel vse povezave, zaradi katerih denar spleta vse mogoče vezi med ljudmi. Bresson je imenoval denar kot "vidnega Boga": vsa čustva se zaradi denarja takoj spridijo. V filmu *Križana ljubimca* (*Chicamatsu Monogatari*, 1953) gradi njegova problematika osnovno zanko prvega dela. Vse čustvene vezi med ljudmi, ki se ljubijo in sovražijo, niso povsem čiste. Slej ali prej se vsako poželenje pervertira v pohlep: v ontološkem smislu prinaša denar destrukcijo!

6. Odrptost Mizoguchijevih filmov. Zaključki njegovih filmov ne zaznamujejo srečnega konca, prej pomenijo začetek novega iskanja. Njegova podoba sveta se v zadnjem filmu zaključuje z ugotovitvijo: "Predstavljam vam življenje, kakršno je! Prepustite se mu in uveljavljajte svoja lastna pravila..." Film je medij, ki nas mora učiti samostojne misli in akcije! Zaradi vseh navedenih odlik nas učijo njegovi filmi živeti jasno in dobro!

Dragoceni klasik Kenji Mizoguchi se je suvereno in z močjo svojega izbora uveljavljal še posebej v letih, ko se svetovna filmska industrija osveščala ob grozljivi infantilnosti filmskega repertoarja druge svetovne vojne.

Prvič sem zasledil ime Mizoguchija v poznih petdesetih letih, ko sem v lestvici najpomembnejših filmov revije *Cahiers du Cinéma* odkril njegov film s čudnim naslovom, takrat so ga prevajali kot *Legedno o Ugetsu*. Originalni naslov so mi moji japonski kolegi, s katerimi sem obiskoval pariško Allianso, izpisali slikovito, a povsem

56 nečitljivo v šolski zvezek: *Ugetsu monogatari* ima scenarij izpisan po



Kenji Mizoguchi

dveh zgodbah Ueda Akinarija (1734-1809) in je bržkone njegov najznamenitejši, črnobeli film.

Tako sem se takrat peljal v dvorano kinoteke v Zagreb, kjer sem prvič videl Vigojevo *Atalanto* (1934), kakor tudi Mizoguchijevo mojstrovino. Projekcija obeh filmov name ni naredila vtisa, ki sem ga pričakoval. Posebno Mizoguchi mi je bil povsem tuj. Nerazumljivi so mi bili neverjetni pokloni francoskih filmskih kritikov, zato sem skušal doumeti njegove filme, ki sem jih v letih mojega študijskega bivanja v Parizu lahko natančneje proučeval in mnogokrat videl. Tista leta so me osupnile projekcije mnogih filmov, o katerih sem že kaj bral, povsem prevzet pa sem bil samo ob nekaterih, ki jih do tedaj v Ljubljani nisem mogel videti. Ni jih bilo mnogo: prevzeli so me filmi *Dovženka*, zgodnjega Kinga Vidorja, nemi filmi Sternberga, dela petdesetih let Maxa Ophülsa in predvsem filmi Kenjija Mizoguchija. V njih sem občudoval izjemno večjo dozirano dramaturgijo in uveljavljanje izbora globinske mizanscene ter prepotrebni akcentov, ki jih je navadno Mizoguchi izvirno oblikoval. Ob njegovih filmih sem iskal vzroke za izbor in tankočutne poudarke, ki so se včasih tako jasno razlikovali od mnogih, tudi histeričnih, včasih izumetničenih intenzivnosti mnogih mojstrov zvočnega filma.

### POEZIJA MIZOGUCHIJA

Projekcije Ophülsa in Mizoguchija sem vsrkaval kot vzorce odličnih, predvsem slikovnih rešitev, ki naj bi se družile zaradi svojih jasnih odlik s filmsko poetiko in izvirnostjo motivov. Do takrat sem jih navadno odkrival le v filmih Antonionija in njemu podobnih avtorjih, pa seveda v povsem drugačnih zgodbah in okoljih. In še drug poudarek je ločil filme Antonionija od Mizoguchija. Film našega italijanskega soseda so odgovarjali senzibilnosti sodobnega avtorja, ki je hlastal po problemih družbe tedanjega časa, poznih šestdesetih let, komaj kdaj so se dotaknili problemov Mizoguchijevih junakov, ki se spletajo z zahtevnimi usodami arhetipskih nians večnega hlastanja ter borbe proti krivicam socialnih kontradikcij japonske preteklosti. Modrost njegovih junakinj se oglašava v letih, ki segajo vse do petnajstega, šestnajstega stoletja. Bogastvo izbranih simbolov in usod junakov Mizoguchijevega sveta se pojavlja v naši filmski zavesti z osupljivo in dragoceno melodijo velikih vprašanj o modrosti odločitev, njihovi nevarni ambivalentnosti, ki nas utegne pahniti v povsem nedomišljen, naiven svet odločitev, ki se jih ni mogoče nikdar preprosto okleniti in jih hvaliti. Mizoguchijevi filmi so polni arhetipskih motivov in situacij, zaradi razreševanja katerih se je človeški rod obranil pred strahovitimi apetiti mnogih slabih naključij življenjskega kaosa. V študijskih letih bivanja v Parizu je moja pripadnost njegovemu delu počasi rasla, v meni se je sprožala kristalizacija slutnega občudovanja: njegovih posebnosti preciznega slikanja vseh spremljajočih vrednosti rekvizitov, notranje scenografije, pa tudi kostumografije, portretov njegovih junakinj in osupljivo lirčnih tonov mnogih rešitev, izjemne čustvene presunljivosti njegovega kadriranja, s katerim je v petdesetih letih, tudi z novimi odenki, obogatel globinsko mizansceno in dramaturške spretnosti, v katerih se je nekdanja spontanost povezovala z navidez ključnimi, enostavnimi dramaturškimi vozlišči. Odlike njegove filmske poetike so me vznemirjale. Spomnim se, kako sem z navdušenjem gledal povsem novo kopijo, ki so jo nekdanji Jugoslovanski kinoteki v Beogradu darovali predstavniki japonskega veleposlaništva! Kot bi gledal povsem novo verzijo filma *Načelnik Sansho*. Svet svetlobe in senc se je skrivil v dragocenih leskih svetlobnih pramenov, nad katerimi je odmevalo žalostno petje izgubljene matere. Šumenje morja in trpkost staranja, ki zaznamuje poslednje odenke ljubezni med ločenima obrazoma sina in matere, nas napolnjujeta v mojstrovini Kenjija Mizoguchija do občudovanja sublimnih vrednot.

Njegovi filmi mi niso bili takoj dostopni: sistematično ocenjevanje vseh mogočih odenkov dramaturgije in predvsem občutljiva merila posameznih rešitev, ki so odločale o odlikah kompozicije in



Legenda o Ugetsu

posnetkih slike in zvoka, sem natančno ločil šele kasneje. Postopno vstopanje v svet njegove filmske poezije, kajti o tem moramo govoriti, kadarkoli pomislimo na filme Mizoguchija petdesetih let, je prihajalo za mano in plenilo moje občudovanje kakor lepota posameznih Mozartovih simfonij in koncertov, nekaterih oper. Najprej sem se oklenil prizorov smrti v njegovih filmih, ubojev, borb, javnih manifestacijah ljubezni in okrutnosti, kot je na primer zaključni sprevod v filmu *Križana ljubimca* (1954). V mojem spominu so ohranjali občudovanje sijajno poiskanih, slikovnih rešitev. Sprevod, ki na morišče vodi oba ljubimca z dvignjenima glavama, se pomika z vsem dolžnim pompom ter vzbuja presenečene besede opazovalcev: "Še nikdar nista bila tako zadovoljna, srečna... Tako mirna!" In vendar sem bil najprej začuden: solucija prizora je bila najprej samo lepa, gladka, harmonično ubrana s celoto, potem pa sem začel odkrivati odgovore na vprašanja: "zakaj" ... "kako" ... "morda se motim". Pomembno se mi je zazdelo dejstvo, da je scena dovršena izpeljana in da nima odvečnih besed. Mnogokrat sem v portretih njegovih nastopajočih oseb odkrival tisto nujno skrivnostnost, zaradi katere – tako je trdil Dostojevski – se nam posamezni obrazi neverjetno intenzivno vpisujejo v spomin.

Višek bivanja v družbi in palači princese Wakasi v *Ugetsu* je sublimno lepo in ubrano, še več: kakor bi žarčilo v filmu naprej in nazaj, do samega začetka... V njenem fantomu, prikazni, je moč zaznati nujnost in obsojenost ambicije po uspehu in slavi, ki se veže, tako pogosto pri filmih Mizoguchija, z begom, tavanjem in blodnjami, kar potem zaključí, dopolni z grenkobo razočaranja, nesmiselnega potovanja, hlastanja za srečo, varljivim uspehom vseh vrst. Nato sem odkrival tankočutno mešanje sanjskega in realnega, zazdelo se mi je, da so se podobne rešitve zgodbe o *Načelniku Sanshu* (1956) dvigovale do vrednosti dragocenega ustnega predavanja zgodbe v japonski kulturi, ki govori o usodi, odkupu, morda celo "zveličanju" odnosov med starši in otroci.

### "MIZO" - MEDNARODNI MOJSTER

V zadnjih letih njegovega življenja so ga oslabili napadi neozdravljive levkemije. Že med realizacijo *Križanih ljubimcev* (1954) je prenehal s svojimi diktatorskimi zahtevami po popolnosti; film so posneli v 28. dneh. Velik ljubitelj literature, občudovalec in sovražnik žensk, ustvarjalec mnogih sijajnih zgodovinskih filmov avtentičnih odlik, ki so skrivali mnoga čustva v oddaljenih, z lirizmom oblikovanih dolgih posnetkih, ki so se pletli v razkrivanju pasti politike in ljubezni, režiser Kenji Mizoguchi, je umrl 1956, kot veren častilec budizma. •

Prihodnjič:

Luchino Visconti, *Senso* (1954).