溝口健二

KENJI Mizoguchi

ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΟΛΙΤΙΣΜΟΥ
ΦΕΣΤΙΒΑΛ
ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

溝口健二

溝口健二

Το βιβλίο αυτό εκδόθηκε με την ευκαιρία της αναδρομής στο έργο του Κέντζι Μιζογκούτσι,
που πραγματοποιήθηκε στη Θεσσαλονίκη από 14 έως 20 Ιανουαρίου 2000,
στον κινηματογράφο ΟΛΥΜΠΙΟΝ – ΠΑΥΛΟΣ ΖΑΝΝΑΣ,
και στην Αθήνα, από 22 έως 28 Ιανουαρίου 2000, στον κινηματογράφο ΠΑΛΛΑΣ.

Το αφιέρωμα περιλάμβανε την προβολή 23 ταινιών του σκηνοθέτη.

Καλλιτεχνική διεύθυνση και συντονισμός: Μιχάλης Δημόπουλος

Διοργάνωση
Υπουργείο Πολιτισμού
Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης

Συνδιοργάνωση
Japan Foundation
Kawakita Memorial Film Institute
Cineteca del Comune di Bologna
Mostra Internazionale del Cinema Libero

Με την υποστήριξη της
Επιτροπής Εορταστικών Εκδηλώσεων για την Εκατονταετηρίδα Φιλικών Σχέσεων Ελλάδας-Ιαπωνίας.

Ευχαριστούμε τις εταιρείες παραγωγής:
Nikkatsu (Τόκιο), Matsuda (Τόκιο), Toho (Τόκιο), Daiei (Τόκιο) και Shochiku (Τόκιο).

Ευχαριστούμε ιδιαίτερα την Yoshiko Okada (Τόκιο), τον James Quandt (Τορόντο)
και τα περιοδικά «Cahiers du Cinéma», «Positif», «Cinémathèque».

Το φωτογραφικό υλικό παραχωρήθηκε από το Kawakita Memorial Film Institute,
την Bibliothèque de l'Image et du Film (BiFi, Παρίσι), και από το Studio Παράλληλο Κύκλωμα.

Μεταφράσεις: Μπάμπης Ακτσόγλου, Τιτίκα Δημητρούλια, Μιχάλης Δημόπουλος, Έφη Καλλιφατίδη,
Μαρία Κελέση, Δημήτρης Κερκινός, Χρήστος Κουτούλας, Μάριος Μωυσίδης, Στέλλα Νικολαΐδου,
Χρυσάνθη Παπαλά, Μυρτώ Ρηγοπούλου, Ινώ Ρόζου, Κατερίνα Τζωρίδου.

Τα ζενερίκ και τις περιλήψεις των ταινιών έγραψε ο Θωμάς Λιναράς.

Επιμέλεια κειμένων: Αχιλλέας Κυριακίδης

Φωτογραφία εξωφύλλου: *Η ζωή της Οχάρου*
Εξώφυλλο: Δημήτρης Αρβανίτης
Επιμέλεια παραγωγής: Δημήτρης Χριστόπουλος
Παραγωγή: ΑΡΧΕΤΥΠΟ ΑΕΒΕ

© Copyright: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2000

ΦΕΣΤΙΒΑΛ ΚΙΝΗΜΑΤΟΓΡΑΦΟΥ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

ΚΕΝΤΖΙ ΜΙΖΟΓΚΟΥΤΣΙ

Επιλογή κειμένων:
Μπάμπης Ακτσόγλου, Μιχάλης Δημόπουλος

Επιμέλεια: **Αχιλλέας Κυριακίδης**

Π-000000011574

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

Μιζογκούτσι, ο δάσκαλος, του Μιχάλη Δημόπουλου 6

Η αληθινή οθόνη των ονείρων, του Γιάννη Βασιλειάδη 9

Ο μύθος του μεγαλύτερου σκηνοθέτη, του Νίκου Σαββάτη 17

Ήταν ο μεγαλύτερος ιάπωνας σκηνοθέτης..., του Jean Luc Godard 28

Η αντανάκλαση της επιθυμίας, του Jean Douchet 31

Βία και πλευρικότητα, του Pascal Bonitzer 39

Κέντζι Μιζογκούτσι: το πάθος της ταύτισης, του Dudley Andrew 47

Ιαπωνική παράδοση και μοντερνισμός στο έργο του Κέντζι Μιζογκούτσι, του Ταντάο Σατό 57

Να μάθουμε μιζογκουτσικά, του Jacques Aumont 65

Ο Μιζογκούτσι και η εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας, του David Bordwell 78

Ο ΚΕΝΤΖΙ ΜΙΖΟΓΚΟΥΤΣΙ ΚΑΙ ΟΙ ΣΥΝΕΡΓΑΤΕΣ ΤΟΥ

«Ο σκηνοθέτης δεν παύει ποτέ να είναι νέος»
Συνέντευξη του Κέντζι Μιζογκούτσι με τον Χασούμι Τσουνέο 87

«Η σκηνοθεσία είναι ο άνθρωπος»
Συνέντευξη του Κέντζι Μιζογκούτσι με τον Χατζίμε Τακιζάουα 91

Μαρτυρίες συνεργατών 95

Αναμνήσεις από το Ουγκέτσου μονογκατάρι, του Γιοσικάτα Γιόντα 99

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΟΥ ΒΩΒΟΥ 110

ΠΑΤΡΙΔΑ 111
Κριτική του Μπάμπη Ακτσόγλου 111

ΤΟ ΜΑΓΙΚΟ ΝΕΡΟ 112
Μια ιστορία του νερού, του Antonio Santos 112

Ο ΞΕΠΕΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΣΕΝ 114
Η γυναίκα, βάση του σύμπαντος, του Jacques Lourcelles 114
Ένα μεγάλο μελόδραμα, του Joël Magny 115

ΟΙ ΠΑΠΑΡΟΥΝΕΣ 116
Η επώδυνη εφαρμογή του Νόμου, του Jean-Marc Lalanne 116

Η ΕΛΕΓΕΙΑ ΤΗΣ ΟΣΑΚΑ 118
Μια αισθητική αποθέωση της διάρκειας, του Jacques Rivette 118
Μια ταινία για την Οσάκα, του Ταντάσι Ιιτζίμα 118

ΟΙ ΑΔΕΛΦΕΣ ΤΗΣ ΓΚΙΟΝ 119
Μοντάζ την ώρα της λήψης, του Noël Burch 120

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΕΜΟΥ 122
ΙΑΠΩΝΙΑ: Παραδόσεις -Παρακάμψεις, του Alain Bergala 124

Ι - ΟΙ 47 ΡΟΝΙΝ
ΙΙ - Η ΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΩΝ 47 ΡΟΝΙΝ 126
Η θεμελιακή μου στάση απέναντι στους 47 ρόνιν, του Κέντζι Μιζογκούτσι 127
Η χρήση του εκτός πεδίου και του μονοπλάνου στους 47 ρόνιν, του Hubert Niogret 128

Ο ΘΡΥΛΟΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΑΣΙ ΜΙΓΙΑΜΟΤΟ 129
Μια μυθική φυσιογνωμία, του Jacques Lourcelles 130

Η ΝΙΚΗ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ 131
Κριτική του Mark Le Fanu 131

Ο ΟΥΤΑΜΑΡΟ ΚΑΙ ΟΙ ΠΕΝΤΕ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΤΟΥ 132
Κριτική του Hubert Niogret 132

ΤΟ ΠΑΘΟΣ ΤΗΣ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΣΟΥΜΑΚΟ 133
Η θρησκεία της τέχνης, του Jacques Lourcelles 133

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ 134
Ένα φιλμ-νουάρ, του Luc Mullet 134
Πορνεία στα ερείπια της Οσάκα, του Daniel Serceau 135

ΕΡΩΤΙΚΗ ΦΛΟΓΑ 135
Φεμινιστικό δίπτυχο, του Jacques Lourcelles 136
Κριτική της Freda Freiburg 136

Η ΜΟΙΡΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΓΙΟΥΚΙ 136
Κριτική του Gilles Colpart 137

Η ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΟΓΙΟΥ 138
Κλασική τέχνη, του Alain Masson 138

Η ΚΥΡΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΑΣΙΝΟ 142
Κριτική του Gilles Colpart 142

Η ΖΩΗ ΤΗΣ ΟΧΑΡΟΥ 142
Μια διαρκής πρόκληση της τέχνης πάνω στην πραγματικότητα, του Max Tessier 144

ΟΥΓΚΕΤΣΟΥ ΜΟΝΟΓΚΑΤΑΡΙ 145
Το αριστούργημα του Μιζογκούτσι, του Eric Rohmer 146
Το μεγαλείο του αληθινού, του Philippe Demonsablon 147

Η ΓΙΟΡΤΗ ΣΤΗΝ ΓΚΙΟΝ 148
Το μυστήριο Μιζογκούτσι, του Gérard Legrand 149

Ο ΕΠΙΣΤΑΤΗΣ ΣΑΝΣΟ 150
Η απλότητα της ολοκληρωμένης γνώσης, του Jean Douchet 150
Ο θόρυβος των κυμάτων, του Yann Tobin 152

ΚΑΚΟΦΗΜΗ ΓΥΝΑΙΚΑ 155
Φιλμ και κακιές φήμες, της Μικίρο Κάτο 155

ΟΙ ΣΤΑΥΡΩΜΕΝΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ 157
Η οικουμενικότητα της ιδιοφυίας, του Eric Rohmer 158

Η ΑΥΤΟΚΡΑΤΕΙΡΑ ΓΙΑΝΓΚ ΚΟΥΕΪ-ΦΕΪ 160
Με πρωταγωνιστή το χρόνο, του Jean Domarchi 162

Ο ΙΕΡΟΣΥΛΟΣ ΗΡΩΑΣ 162
Κριτική του Μπάμπη Ακτσόγλου 162

Ο ΔΡΟΜΟΣ ΤΗΣ ΝΤΡΟΠΗΣ 163
Mise-en-scène ή Miz-o-guchi;, του Αχιλλέα Κυριακίδη 164

ΒΙΟΓΡΑΦΙΑ
Η ζωή ενός ασώτου, του Μπάμπη Ακτσόγλου 166

Ο Μιζογκούτσι μαχαιρώθηκε από την ερωμένη του, του Γιοΐτσι Ουμεμότο 168

ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΙΑΠΩΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ 170

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ 171

Μιζογκούτσι, ο δάσκαλος

του Μιχάλη Δημόπουλου

Οποιαδήποτε αναφορά στον ιαπωνικό κινηματογράφο ξεκινάει με τον Κέντζι Μιζογκούτσι, περνάει από τον Όζου και τον Κουροσάουα, και καταλήγει στον Όσιμα, τον Ιμαμούρα και τους νεότερους. Η Δύση, σ' αυτούς κυρίως ανακάλυψε κινηματογραφικές αφηγήσεις που κρατούσαν και ανέπτυσσαν πολύτιμα και μοναδικά στοιχεία της μακράς και ιδιότυπης παράδοσης της Ιαπωνίας.

Το 1951, η Μόστρα της Βενετίας βράβευσε το *Ρασομόν* του Ακίρα Κουροσάουα, εγκαινιάζοντας μια περίοδο αναγνώρισης ορισμένων δημιουργών από τη μακρινή χώρα. Στη συνέχεια, τέσσερα απανωτά αριστουργήματα του Μιζογκούτσι θα κατακτήσουν το Αργυρό Λιοντάρι στη Βενετία: *Η ζωή της Οχάρου* (1952), *Ουγκέτσου μονογκατάρι* (1953), *Ο επιστάτης Σάνσο* (1954), *Οι σταυρωμένοι εραστές* (1955). Το 1963, η Γαλλική Ταινιοθήκη οργάνωσε το πρώτο της αφιέρωμα στον ιαπωνικό κινηματογράφο. Αποκαλύφθηκε τότε, ότι η γενέθλια πράξη αυτής της κινηματογραφίας έγινε το 1898 –πολύ κοντά στη χρονολογία των Lumière– με ορισμένα ντοκιμαντέρ για το θέατρο *καμπούκι*. Πιο πρόσφατα, Η Δύση συνάντησε τον Κινουγκάσα και τον Ουτσίντα, ανακάλυψε μέρος του έργου των Γκόσο και Ναρούσε, αλλά συνέχισε να ξεχωρίζει τον νεορεαλιστή και επικό Κουροσάουα, τον αυστηρό, δωρικό, μέγα ηθογράφο Όζου και τον κοινωνικό, αιμάτινο, συγκλονιστικό Μιζογκούτσι.

Ανέκαθεν υπήρχε –και υπάρχει ακόμα– μια δυσκολία πρόσβασης στους κώδικες του ιαπωνικού πολιτισμού. Ίσως εκεί να βρίσκεται και η αντιμετώπιση των κινηματογραφιστών αυτής της χώρας ως των γνωστών-αγνώστων της παγκόσμιας έβδομης τέχνης. Ο Μιζογκούτσι είναι ακριβώς αυτή η περίπτωση: ενός γνωστού-αγνώστου που επηρέασε υπόγεια –αλλά αποφασιστικά– τον σύγχρονο κινηματογράφο, χωρίς κανείς ποτέ να τον επικαλέστηκε ή να παραδέχτηκε άμεση επίδραση απ' το έργο του.

Όσοι είχαν την τύχη να ζήσουν στο Παρίσι, τις δεκαετίες του '60 και του '70, και να συχνάζουν στις ταινιοθήκες του Ιλμ και του Σαγιό, θα θυμούνται με πόση αγωνία περίμεναν να εμφανιστεί στο πρόγραμμα κάποια ταινία του μεγάλου ιάπωνα δημιουργού. Ο γάλλος κριτικός και σκηνοθέτης Jean-Claude Biette περιγράφει ως εξής το ρίγος μιας απαράμιλλης μύησης: «Το σοκ ήταν τόσο δυνατό, ώστε πολλοί θεατές έβγαιναν σιωπηλοί και προτιμούσαν να γυρίσουν σπίτι τους με τα πόδια, για να παρατείνουν μες στο κρύο και τη νύχτα τους ανεξάντλητους απόηχους της ταινίας»...

Από τις ενενήντα ταινίες που γύρισε ο Μιζογκούτσι, διασώθηκαν περίπου οι τριάντα. Από τις δημιουργίες του βωβού ώς τις ταινίες κοινωνικής αναφοράς και, μετά, στα σκληρά μελοδράματα, ο Μιζογκούτσι είναι, πάνω απ' όλα, σκηνοθέτης της γυναίκας. Την αναζητάει στην πιο ακραία εκδοχή της ανδρικής καταπίεσης: την πορνεία. Η πόρνη είναι το χωνευτήρι του ερωτικού πόθου και του χρήματος. Όπως και στον Brecht, έτσι κι εδώ, οι πόρνες είναι τα εξαγοράσιμα προϊόντα της ανδρικής σεξουαλικής βαρβαρότητας· όπως και στον Bresson, έτσι κι εδώ, το χρήμα καθορίζει στοιχεία και αξίες της υπέρτατης ανθρώπινης χαράς, που είναι ο έρωτας.

Ο Μιζογκούτσι ανήκει στους μεγάλους μοραλιστές που οδηγήθηκαν στην Ηθική μέσα απ' την απάρνηση της ηθικολογίας, από τους σκοτεινούς δρόμους ενός ανεστραμμένου ρομαντισμού. Η ομορφιά των ηρωίδων του είναι ο βασανιστικός καρπός ενός ταξιδιού

στο σκοτάδι της ανθρώπινης ύπαρξης, στις ψυχές που διατηρούνται ακέραιες μες στην ταπείνωσή τους. Χρησιμοποιεί γι' αυτό μηχανισμούς του μελοδράματος, όχι βέβαια με τη σκοπιμότητα ενός συγκινησιακού εκβιασμού, αλλά με βιαιότητα και ωμότητα - στοιχεία, που προκαλούν ρίγη Αποκάλυψης.

Όλη αυτή η θεματική και η κοσμοαντίληψη υπηρετείται από μια σκηνοθεσία που, ακριβώς όπως στον Murnau, τον Renoir, τον Ford, τον Rossellini, προσδιορίζει το ήθος της κινηματογραφικής δημιουργίας. Στον Μιζογκούτσι, όπως και στους άλλους, η σκηνοθεσία δεν περιορίζεται στο να αναπαριστά την πραγματικότητα· τη δημιουργεί από την αρχή, θα λέγαμε, με τελείως φυσιολογικό και αληθινό τρόπο. Από μηχανισμός αφήγησης με εικόνες, η σκηνοθεσία γίνεται δημιουργία ανθρώπινου τοπίου.

Αυτός ο ιάπωνας σκηνοθέτης, όπως όλοι οι κορυφαίοι καλλιτέχνες, βρίσκεται πάντα στο πέρασμα από τον κινηματογραφικό κλασικισμό στην κινηματογραφική νεωτερικότητα· είναι, δηλαδή, άμεσος, αβίαστος, αποτελεσματικός, αφηγηματικός, και, ταυτόχρονα, ανοίγει ταυτόχρονα νέους, αδιανόητους υφολογικούς δρόμους, όπως το πλάνο-σεκάνς (το περίφημο one scene-one cut), η σημασία της δράσης εκτός πεδίου, η απόσταση απ' τα πρόσωπα, τα μεγάλα παράλληλα τράβελινγκ, η «προχωρημένη» για την εποχή χρήση του χρόνου και του χώρου.

Ωστόσο, παραμένει μέγα μυστήριο η επίδραση των ταινιών του Μιζογκούτσι σ' όλο τον παγκόσμιο κινηματογράφο. Οι θεατές, παρά τις δυσκολίες πρόσβασης στους κώδικες ενός διαφορετικού και άγνωστου πολιτισμού, όπως ο ιαπωνικός, βιώνουν μιαν απέριττη και ουσιαστική συγκίνηση, ένα πρωτόγνωρο αίσθημα αισθητικής, πνευματικής και ψυχικής οικειότητας, το οποίο προσπαθούν να διερευνήσουν οι μελέτες που δημοσιεύουμε σ' αυτή την έκδοση.

Στην Ελλάδα, ο Κέντζι Μιζογκούτσι και το έργο του είναι σχεδόν άγνωστα. Στα μέσα της δεκαετίας του '70, ο πάντα «ηρωικός» Σωκράτης Καψάσκης πρόβαλε στο «Στούντιο» το *Ουγκέτσου μονογκατάρι* και τους *Σταυρωμένους εραστές*. Αργότερα, η «Κινηματογραφική Λέσχη» της ΕΡΤ έφερε την *Οχάρου* και τον *Επιστάτη Σάνσο*.

Το παρόν αφιέρωμα επιτρέπει τη συνολική εκτίμηση και μελέτη ενός έργου που κυριάρχησε και κυριαρχεί στον παγκόσμιο κινηματογράφο. Θα μπορέσουμε, δηλαδή, να στοχαστούμε γύρω απ' τους θεματικούς και τους αισθητικούς άξονες των ταινιών του· ν' ανακαλύψουμε, π.χ., τη σχέση του πλάνου-σεκάνς με τη δραματουργική ανάπτυξη, ή την ιδιόμορφη «αναπνοή» κάθε πλάνου, τη συγκινησιακή φόρτισή του. Το έργο του Μιζογκούτσι προσφέρεται για τολμηρές προσεγγίσεις, όντας στο μεταίχμιο του ειδικού και του γενικού, του ερωτικού και του κοινωνικού, του πραγματικού και του ονειρικού, της ζωής και του θανάτου.

Η Αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι.

Η αληθινή οθόνη των ονείρων

του Γιάννη Βασιλειάδη

Ο Κέντζι Μιζογκούτσι (1898–1956) ξεκίνησε την κινηματογραφική καριέρα του την εποχή του βωβού, και με την πάροδο μιας 15ετίας θαυμαζόταν ήδη στη χώρα του για την ανεξάρτητη προσωπικότητα και το ασυμβίβαστο του καλλιτεχνικού του «πιστεύω». Πορεία δημιουργική, που συνεχίστηκε αδιάκοπα –δεν πέρασε χρονιά χωρίς να κάνει ταινία· κάποιες χρονιές, μάλιστα, έκανε μέχρι και τρεις, ενώ, στην εποχή τού βωβού, ενίοτε και δέκα–, με διεύρυνση της ποιότητας της κινηματογραφίας και της αισθητικής αρτιότητας. Με πλατιές προοπτικές και εκλεπτυσμένη αισθητική, φυσιολογική και χωρίς ακαμψία στην πορεία της, πρόκειται κατά βάσιν για την κουλτούρα ενός αυτοδίδακτου. Είναι η γοητεία που σχοινοβατεί ανάμεσα στο ρεαλισμό και το φανταστικό· η ρωμαλεότητα σε συνδυασμό με το εύθραυστο – όλη η Ιαπωνία, εκείνη την περίοδο Έντο, καθώς και η σύγχρονη, που καταλήγουν τελικά να επιβληθούν και ως παγκόσμιας εμβέλειας και αποδοχής. Αρκετές παλιές ταινίες του χάθηκαν κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου [από το 1923 ώς το τέλος του πολέμου (1945) είχε γυρίσει συνολικά 67 ταινίες], όμως ο ίδιος είχε πει πως η απώλεια του πρώιμου έργου δεν είχε σημασία και πως μόνο μετά το 1936 ήταν σε θέση να βεβαιώσει ότι είχε μάθει να δείχνει τη ζωή όπως την έβλεπε. Συνολικά, έχουν καταγραφεί πάνω από 90 ταινίες του...

Οι κριτικοί κινηματογράφου σε όλο τον κόσμο θεωρούν ομόφωνα τον Μιζογκούτσι ως έναν απ' τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες όλων των εποχών. Στη συνείδηση των περισσοτέρων προβάλλουν αυθόρμητα κλασικά αριστουργήματα (*Ουγκέτσου μονογκατάρι*, *Ο επιστάτης Σάνσο*, *Οι σταυρωμένοι εραστές*, *Η ζωή της Οχάρου*, *Η Αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι*), με την αφηγηματική και εικαστική τους ποιότητα, τον πλούτο και τη συγκινησιακή τους δύναμη. Όμως και οι λιγότερο γνωστές ταινίες του (*Οι αδελφές της Γκιόν*, *Η ελεγεία της Οσάκα*, *Η ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου*, *Ο Ουταμάρο και οι πέντε γυναίκες του*, *Το πάθος της ηθοποιού Σουμάκο*, *Η κακόφημη γυναίκα*), καθώς και η τελευταία του [*Ο δρόμος της ντροπής* (1956)], διαθέτουν αναλογικά τις ίδιες αρετές. Έργο επιβλητικό με την ποσότητά του, αλλά και την τελειότητά του, καθώς και την επίδραση που άσκησε πάνω σε μεγάλους σκηνοθέτες (Rivette, Godard, Pasolini, Fassbinder, Ταρκόφσκι, Αγγελόπουλος κ.ά.) Η τεχνοτροπία του διαθέτει μεγαλοπρέπεια και εκλέπτυνση, αλλά, όταν χρειαστεί, γίνεται και επιθετική, ενίοτε και άγρια, αντικατοπτρίζοντας τη βία, τη σύγχυση, την ταραχή του κόσμου.

Οι πρώτοι που ενθουσιάστηκαν στη Δύση, ανακαλύπτοντας το έργο του, και τον καθιέρωσαν ως έναν απ' τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες σε παγκόσμια κλίμακα, ήταν οι γάλλοι κριτικοί και σκηνοθέτες – κι αυτό, μετά τους συνεχόμενους Αργυρούς Λέοντες στο Φεστιβάλ Βενετίας: *Η ζωή της Οχάρου* (1952), *Ουγκέτσου μονογκατάρι* (1953), *Ο επιστάτης Σάνσο* (1954), *Οι σταυρωμένοι εραστές* (1954). Από τη χρονιά της πρώτης βράβευσης [το 1952, ο Μιζογκούτσι είχε πίσω του ήδη ένα τεράστιο έργο, για το οποίο στη Δύση δεν ήξερε κανείς σχεδόν τίποτα, ενώ δεν του έμελλε να ζήσει παρά άλλα τέσσερα χρόνια(!)], χρονολογούνται οι πρώτες ενθουσιώδεις αποτιμήσεις του έργου του, ενώ μελετήθηκε η θεματολογία του και καταγράφηκαν τα μοτίβα και οι συνισταμένες.

Θεματολογία

Ο Μιζογκούτσι επιλέγει ιστορίες των απλών ανθρώπων του Τόκιο στα *γκεντάι-γκέκι* (σύγχρονα θέματα) με αυθεντική ζωντάνια, υπολογισμένη ανεμελιά, αίσθηση του απτού και του συγκεκριμένου. Εμείς, όμως (συνεργούντος και του εξωτισμού), ίσως προτιμάμε τα *τζιντάι-γκέκι* του (ιστορικά θέματα). Για παράδειγμα, τόσο στην «ιστορική» *Αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι* όσο και στον «σύγχρονο» *Δρόμο της ντροπής*, η καθημερινή ζωή και επικαιρότητα είναι «υποδηλωμένες» με κάθε τους λεπτομέρεια. Ακόμα και στις λιγότερο γνωστές ή και ήσσονος σημασίας ταινίες, ο Μιζογκούτσι διαπρέπει στη λεπτολογική περιγραφή της οικείας συμ-

περιφοράς των ατόμων που παρελαύνουν στην οθόνη, και δεν είναι τυχαίο που ο Μιζογκούτσι θεωρούσε δασκάλους του στη λογοτεχνία τον Ντοστογιέφσκι και τον Maupassant.

Η κοινωνικοοικονομική κατάσταση των ατόμων και οι συγκρούσεις τους (είτε με το περιβάλλον είτε μεταξύ τους) βρίσκονται στο επίκεντρο της θεματικής, μαζί μ' εκείνα τα μυθικά στοιχεία, τα συχνά ονειρικά, που ένας πλατύς και εκτεταμένος φολκλορισμός τείνει να απομονώσει και να φέρει στο προσκήνιο. Συμπερασματικά, Ιστορία και μύθος συγκρούονται και συγχωνεύονται. Ο Μιζογκούτσι καταπιάστηκε κατά καιρούς με: α) το ιστορικό, επικό δράμα, β) ιστορίες με *σαμουράι*, γ) αφηγήσεις σοσιαλιστικού ρεαλισμού, δ) ιστορίες και μελοδράματα της σύγχρονης εποχής, ε) οικογενειακές τραγωδίες, στ) βιογραφίες, και ζ) αφηγήματα όπου το φανταστικό είναι συνυφασμένο με την πραγματικότητα.

Τα μοτίβα που επανέρχονται, είναι είτε οπτικά (η φωτιά ή το νερό) είτε θεματικά (η αλληλεπίδραση ζωής και τέχνης, η διαπίστωση και η αποδοχή της ταυτότητας του ατόμου, η παροδικότητα της ζωής, η ματαιότητα και η ανθρώπινη φιλοδοξία ή απληστία, η υπερβατικότητα μέσα απ' τον έρωτα και το θάνατο, και, τέλος, το πιο επίμονο απ' όλα: η υποδούλωση, η καταπίεση και η θέση γενικά της γυναίκας στην Ιαπωνία). Γενικότερα, η θεματική ποικιλία μπορεί να συμπτυχθεί σε τρεις κατηγορίες:

α) Η σύγκρουση και συχνά καταστροφική αντίθεση ανάμεσα στο παλιό και στο καινούργιο.

β) Οι περιορισμοί και οι καταπιέσεις που επιβάλλει η φεουδαρχική κοινωνία.

γ) Οι διώξεις που αντιμετωπίζουν τα άτομα όταν αγωνίζονται να ζήσουν ολοκληρωτικά, ενάντια στους κώδικες περιορισμού.

Εκφραστικά μέσα και τεχνική

Η προσφιλής τεχνική που τελειοποίησε ο Μιζογκούτσι αναφορικά με τη δημιουργία της συγκεκριμένης αντίστοιχης ατμόσφαιρας, είναι το πλάνο-σεκάνς, με την κάμερα να παραμένει πάντοτε σε σχετική απόσταση από τα δρώμενα. Το μήκος του πλάνου επιδρά κατά τον άλφα ή βήτα τρόπο στην αντίληψη του θεατή, ο οποίος έχει την αίσθηση μιας φαινομενικής πραγματικότητας όσων βλέπει. Η απόσταση κάμερας-θέματος κάνει εφικτή την αίσθηση του χώρου, ταυτόχρονα με τον προσδιορισμό της ταυτότητας των ατόμων και του περιβάλλοντός τους, που καταλήγουν στη δημιουργία ατμόσφαιρας απατηλής πραγματικότητας. Τα μεγάλης διάρκειας πλάνα και η χρήση του βάθους πεδίου που αξιοποιεί *και* το φόντο *και* το πρώτο πλάνο, ενεργοποιούν το σύνολο του χώρου που εμπεριέχεται στο κάδρο. Πολύπλοκες και απόλυτα μελετημένες κινήσεις μηχανής σε πανοραμίκ, σε λήψεις με γερανό, σε συνεχόμενα πλάνα, επιτρέπουν τη σύγκριση με μεγάλους στιλίστες όπως ο Murnau και ο Ophuls. Παράλληλα με την προτίμηση στα μεγάλης διάρκειας πλάνα, ο Μιζογκούτσι υιοθετεί για τα πρόσωπα τα γενικά, τα μεσαία, τα αμερικανικά πλάνα. Είχε δηλώσει πως απεχθάνεται το γκρο πλάνο. Με καθαρά κινηματογραφικά εκφραστικά μέσα δημιουργείται μια έννοια χώρου και χρόνου που είναι ατελεύτητη, αλλά, ταυτόχρονα, και συγκεκριμένη. Τα διάφορα στοιχεία μέσα στο πλάνο διευθετούνται σύμφωνα με ακριβείς και λεπτομερείς σχέσεις, οι οποίες και προσδιορίζουν τις ανθρώπινες σχέσεις: αφέντη-υπηρέτη, άνδρα-γυναίκας, πατέρα-γιου, ατόμου-εξουσίας – μια αναλυτική διαδικασία που, πάντως, λειτουργεί ως σύνθεση, αφού τα πάντα είναι έτσι διατεταγμένα, ώστε να γίνουν ισαξίως αντιληπτά. Μια τέτοια κινηματογραφική πληρότητα απαιτεί από το θεατή προσήλωση και προσπάθεια, αφού δεν υπάρχει ιεράρχηση, ούτε προνομιούχα κέντρα προσοχής. Στην οθόνη, μέσα από διάφορες γωνίες λήψης, κάθε πλάνο, είτε κοντινό είτε γενικό με βάθος πεδίου, έχουν, σύμφωνα με μιαν απαράβατη αρχή αποκέντρωσης, ίση σημασία· ένα ποικιλόμορφο σύστημα «αρθρώσεων» και αλληλεξαρτήσεων, αδύνατον να κατακτηθεί με μια πρώτη ματιά, κινεί τα διάφορα στοιχεία. Πρόκειται για έναν *ολοκληρωτικό* κινηματογράφο που στήνει ένα σύμπαν σαφές, συγκεκριμένο και σύγχρονο, αλλά και, ταυτόχρονα, υπερβατικό.

Σε όλα τα αριστουργήματα του Μιζογκούτσι (*Ουγκέτσου μονογκατάρι*, *Ο επιστάτης Σάνσο*, *Η ζωή της Οχάρου* και άλλα) υπάρχουν σημαδιακές σκηνές με μεγάλη ένταση· στιγμές προνομιακές, που τις «μεταγράφει» σε ποίηση μόνο με την ευφυΐα της κάμερας· μια ξαφνική κίνηση και ορμή που εισβάλλουν στην υπάρχουσα στατικότητα. Τα τράβελινγκ δεν είναι συχνά, αλλά η χρήση τους συντελεί στο να σπάσει ο ρυθμός στο μοντάζ, τις στιγμές εκείνες όπου η πεμπτου-

σία της ταινίας πρέπει να μεταγγιστεί ολοκληρωτικά – προνομιακές στιγμές στη μια ταινία, που έχουν τις αντιστοιχίες ή τους αντίποδές τους σε μιαν άλλη.

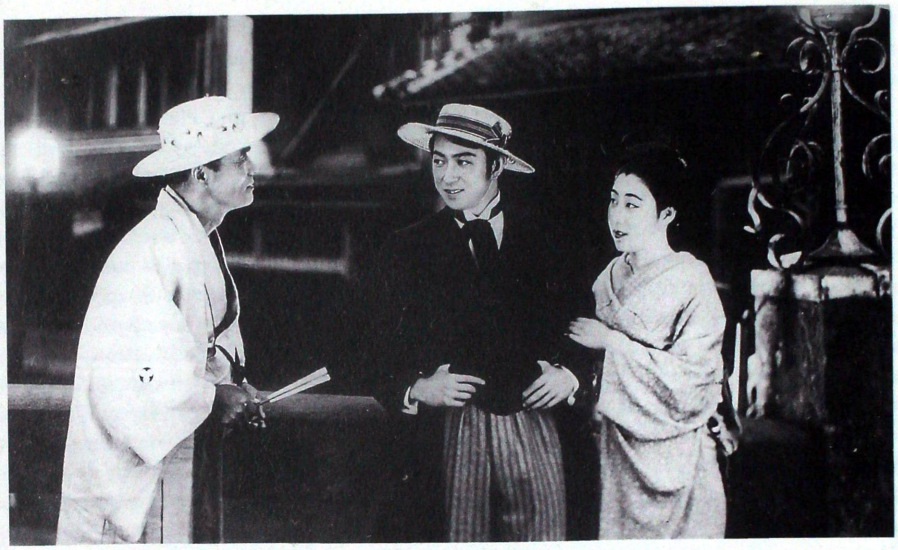
Αντίθετα με άλλους ιάπωνες σκηνοθέτες, τεχνική και φωτογραφία για τον Μιζογκούτσι είναι δευτερεύουσας σημασίας – για κείνον, η τεχνική είναι μόνο ένα «μέσο»· τα πάντα πρέπει να υποτάσσονται στην εσώτερη, βαθιά αλήθεια του θέματος. Όταν όμως το απαιτεί το ίδιο το θέμα, οι κινήσεις της κάμερας προσαρμόζονται και γίνονται περίτεχνες και εκλεπτυσμένες, όπως όταν παρακολουθεί το χορό του θηλυκού δαίμονα στο *Ουγκέτσου*. Όμως, στο τέλος της ίδιας ταινίας, μια ιλιγγιώδης κίνηση της κάμερας παρασύρει το θεατή πολύ ψηλά, πέρα απ' τη συγκεκριμένη ιστορία που έχει παρακολουθήσει· η κίνηση αυτή, εκτός από συμβολική, έχει και φιλοσοφική υπόσταση· δηλαδή, να τον μεταφέρει απ' την ιδιαίτερη περίπτωση σ' ένα οικουμενικό επιμύθιο.

Ύφος και αισθητική

Όταν ο Μιζογκούτσι ρωτήθηκε κάποτε για το «ύφος» των ταινιών του, απάντησε: «Θέλετε να σας μιλήσω για την τέχνη μου; Μα είναι αδύνατον... Ας πούμε ότι ένας άνθρωπος σαν κι εμένα δελεάζεται πάντοτε από το κλίμα της ομορφιάς». Είναι απ' τους κινηματογραφικούς δημιουργούς –όπως ο Friedrich Murnau ή ο Max Ophuls– για τους οποίους η σύλληψη και η απεικόνιση της ομορφιάς είναι απ' τις σημαντικότερες ιδιότητες· ο σκοπός, κατά κάποιον τρόπο, του κινηματογράφου. Η αναζήτηση του συνειδητά ωραίου και το αμείωτο ενδιαφέρον του Μιζογκούτσι για την ιαπωνική αισθητική οδήγησαν τους ιάπωνες κριτικούς να περιγράψουν το ύφος του ως «ζωγραφικό», αν και, για τον ίδιο, αυτό το *κλίμα ομορφιάς* σημαίνει φυσικά (και περιλαμβάνει) πολύ περισσότερα. Ο Μιζογκούτσι πίστευε ότι η ομορφιά είναι θέμα *ατμόσφαιρας* κι ότι πρέπει να *μάθει* κανείς να δημιουργεί αυτή την αίσθηση της ατμόσφαιρας. Ειπώθηκε με δόση υπερβολής ότι ο Μιζογκούτσι

Ο Μιζογκούτσι στο γύρισμα του *Δράματος της πριγκίπισσας*

Ο ξεπεσμός της Οσέν.



Οι σταυρωμένοι εραστές.

αποφάσιζε πρώτα για την ατμόσφαιρα της ταινίας, κι ύστερα προσάρμοζε σ' αυτήν το σενάριο, τους διαλόγους, την ηθοποιία. Αυτό το υπέροχα ιδιόμορφο ύφος, που αναγκάζει το θεατή να βγει από την αίθουσα προβολής «εξουθενωμένος» από την ομορφιά των πλάνων, είναι ουσιαστικά «αντικειμενικό», έχει όμως πολλαπλές απόψεις ή γωνίες προσέγγισης στη θεματική του. Άγριες περιγραφές χάους και απανθρωπιάς που καλύπτονται από ραφινάτη αισθητική, έντονη κοινωνική κριτική, υλισμός και η σχεδόν φανατική προσήλωση στο ρεαλισμό, συντελούν στην προβολή –κι ας φαίνεται παράξενο– της πνευματικής υπερβατικότητας να γίνει επίκληση στο ανεξήγητο, το μυστηριώδες, το φαντασματικό. Η «απόσταση» και η μπρεχτική αποστα-

σιοποίηση μέσω ύφους και δομής ενισχύουν τη συγκινησιακή φόρτιση του θεατή. Τέλος, η έμφαση στο περαστικό, το εφήμερο και το τραγικό ισοσταθμίζεται και απαλύνεται με την επιβεβαίωση της ευγένειας, της αλληλεγγύης και της καρτερίας.

Ο ιδιόμορφος ρεαλισμός του Μιζογκούτσι βασίζεται στην πολύ αυθεντική γνώση της πραγματικότητας, είτε αφορά σε ανθρώπους είτε σε αντικείμενα, ενώ είναι χαρακτηριστικό ότι περνούσε πολλές ώρες –όπως ο Stroheim, άλλωστε, με τον οποίο συγγενεύει σε πολλά σημεία– για να προσδιορίσει την ακριβή υφή και ποιότητα ενός κομματιού του ντεκόρ ή ενός συμπληρωματικού εξαρτήματος. Υπάρχει λιτότητα στην έκφραση των συναισθημάτων, στην προβαλλόμενη βία, στο παίξιμο των ηθοποιών. Ειδικά στον *Επιστάτη Σάνσο* υπάρχει πολλή βία, αλλά πρόκειται για βία φυσιολογική, χωρίς ρητορικές υπερβολές ή δραματική έμφαση. Η τεχνοτροπία αυτή δεν έχει σχέση με εκείνην πολλών άλλων ιαπώνων σκηνοθετών που χειρίζονται παραδοσιακά θέματα, οι οποίοι, παρά τις ελευθεριότητες που παίρνουν σχετικά με τη θεματική, σπάνια καταφέρνουν να ελευθερώσουν τους ηθοποιούς από έναν σχετικό ιερατισμό (απάθεια ή υπερβολή) και τους κάνουν να μοιάζουν μάλλον με μαριονέτες, χωρίς να καταφέρουν να προσδώσουν στην εικόνα τον άμεσο παλμό, τις δονήσεις που χαρακτηρίζουν τη ζωή. Η τάση παγίωσης της ιστορικής ταινίας σε μια σειρά από tableaux vivants δεν υπάρχει στον Μιζογκούτσι, ο οποίος, αρνούμενος το δογματισμό, το ιεροτελεστικό και την απλούστευση, αποφεύγει οριστικά την επιτήδευση, τον κούφιο συναισθηματισμό και την αδικαιολόγητη βία. Δεν υπάρχει συμβολισμός στα πλάνα, ούτε «υπονοούμενες» ιδέες ή αρχές, αλλά η ακατέργαστη και σφαιρική αποδοχή όλης της πραγματικότητας που αποτελεί το θεμέλιο του έργου, με το πολύ προσωπικό «πάντρεμα» της ατμόσφαιρας και της δράσης το οποίο η συγκεκριμένη ατμόσφαιρα μπορεί να δημιουργήσει και να ενσωματώσει. Αρκετά μεγάλο μέρος των αισθητικών επιλογών του Μιζογκούτσι στηρίζεται στο πλάνο-σεκάνς σε συνδυασμό με το βάθος πεδίου, που ο σκηνοθέτης του *Ουγκέτσου μονογκατάρι* χρησιμοποιεί τόσο συχνά όσο και ο Jean Renoir ή ο Orson Welles, σκηνοθέτες ουμανιστές όπως ο ίδιος, η αφετηρία των οποίων είναι η αφθονία και τα πολλαπλά ερεθίσματα που προσφέρει η πραγματικότητα.

Η θέση της γυναίκας

Η ένταση της κοινωνικής κριτικής στον Μιζογκούτσι θα κατέληγε τελικά σ' έναν αμιγή σοσιαλισμό ή σ' ένα είδος αναρχίας; Ο ουμανισμός του έχει υποστεί την επίδραση του χριστιανισμού ή του βουδισμού; Ποια ηθική αναδύεται από το πολυποίκιλο μωσαϊκό των παράξενων, αστείων και τραγικών γεγονότων που σημαδεύουν τη ζωή αυτών των υπάρξεων; Για τους *Σταυρωμένους εραστές* και, συχνά, για τον ίδιο τον αφηγητή, ο amour fou, ο παθιασμένος έρωτας, αλλά και γενικά το πάθος, παραμένουν οι μοναδικές αξίες, που πάντοτε συγκρούονται με το περιβάλλον και, τις περισσότερες φορές, συντρίβονται. Η υπέρτατη αλήθεια, μεταφυσική και άμεση, είναι, π.χ, η απέραντη μοναξιά τής Οχάρου και η αργή πορεία της προς το θάνατο. Στο φιλμικό σύμπαν του Μιζογκούτσι κυριαρχεί η αδυναμία του ατόμου απέναντι στο πεπρωμένο του, και τα πρόσωπα που ενσαρκώνουν αυτή την αδυναμία, είναι πάντοτε γυναίκες. Οι γυναίκες βρίσκονται στο επίκεντρο όλων σχεδόν των ταινιών του: γυναίκες όλων των κοινωνικών τάξεων – γκέισες, πόρνες, αριστοκράτισσες, αυτοκράτειρες, γυναίκες της εργατικής τάξης, ηθοποιοί, απλές κοπέλες... εκείνες που, πέρα απ' την ευαισθησία, έχουν και τη δυνατότητα να κατανοήσουν περισσότερα, που θεωρούν την αγάπη και τον έρωτα εμπειρία πιο σημαντική από τις άλλες, η οποία εξευγενίζει τη ζωή και της δίνει νόημα, έστω κι αν, όπως συμβαίνει συχνά στον Μιζογκούτσι, οδηγεί στο θάνατο.

Οι σχέσεις γυναικών και καλλιτεχνών ήταν απ' τα αγαπητά θέματά του (όπως στο *Ο Ουταμάρο και οι πέντε γυναίκες του* ή το *Το πάθος της ηθοποιού Σουμάκο*), αλλά αυτό που τον απασχόλησε βαθύτερα, ήταν η κοινωνική θέση, οι συνθήκες διαβίωσης της γυναίκας σε μια ιεραρχικά κλειστή κοινωνία. Στις ταινίες του διαθέτει το ιδανικά πρόσφορο πεδίο για ν' αναπτύξει με αμεσότητα την κριτική του στην κοινωνική δομή της Ιαπωνίας και τις προκαταλήψεις της. Με βάση τις ιστορικές ταινίες που εμπνέονται από κλασικούς συγγραφείς όπως οι Ιχάρα Σαϊκάκου και Τσικαμάτσου Μονζαεμόν, θα μπορούσε να καταλήξει κανείς στο συμπέρασμα ότι ο Μιζογκούτσι καταγγέλλει μια κατάσταση που υπήρχε στο φεουδαρχικό παρελθόν. Όμως, ξεκινώντας απ' τις ταινίες που γύρισε πριν απ' τον Πόλεμο, μέχρι και την τελευταία του, ο Μιζογκούτσι δεν έπαψε να περιγράφει και να καταγγέλλει τη γυναικεία

καταπίεση, το αδιέξοδό της και τις γενικά αποτυχημένες προσπάθειές της να επαναστατήσει. Στα τελευταία πλάνα του *Δρόμου της ντροπής*, η νέα γκέισα –ένα κοριτσάκι– αρχίζει δειλά δειλά τη μαθητεία της μέσα σε απόλυτη υποταγή. Η ταινία, κακώς χαρακτηρίστηκε στην Ιαπωνία ότι έκανε παραχωρήσεις στο βωμό τής εμπορικότητας· η αθλιότητα των συνθηκών υπό τις οποίες ζουν οι πόρνες, περιγράφεται αυθεντικά και λιτά, σ' έναν κόσμο άχρωμο, όπου οι λάμπες από νέον έχουν αντικαταστήσει το φως του ήλιου, και η σχεδόν ατονική μουσική του Μαγιουζούμι ακούγεται σαν απόηχος αυτού του περιβάλλοντος του λυκόφωτος.

Είναι κοινή διαπίστωση ότι οι μεγάλες, πολύ ταλαντούχες ηθοποιοί –η Κινούγιο Τανάκα, η Ματσίκο Κίο, η Αγιάκο Ουακάο, η Μιτσίο Κογκούρε– κάτω από την ακριβολόγο και στιβαρή καθοδήγηση του σκηνοθέτη που αξιοποιούσε τις δυνατότητές τους με την ενδόμυχη και τέλεια γνώση της οικείας συμπεριφοράς τους, πραγματοποίησαν τους καλύτερους ρόλους τους.

Όσο για τα ντεκόρ που πλαισιώνουν εκφραστικά τις γυναικείες αυτές τραγωδίες: στο *Ουγκέτσου μονογκατάρι* και στον *Επιστάτη Σάνσο*, το ντεκόρ είναι λυρικό, ποιητικό, και βυθίζεται στο ονειρικό κλίμα, αξιοποιώντας όλες τις γκάμες-αποχρώσεις του μαυρόασπρου· στην *Αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι* (ιστορικό αφήγημα-σχόλιο πάνω στη ματαιότητα της εξουσίας, όπου η θρυλική ομορφιά της μετέπειτα αυτοκράτειρας σε μια ερωτική ιστορία στην Κίνα του 8ου αιώνα έχει ως κατάληξη το θάνατο), τα ντεκόρ έχουν τον πλούτο μιας φαντασμαγορικής όπερας. Η χρήση του χρώματος –για πρώτη φορά στον Μιζογκούτσι– είναι *και* τολμηρή *και* εύστοχη. Σε άλλες ταινίες, ανάλογα με τη θεματολογία, το χρώμα είναι ηθελημένα θαμπό ή χυδαίο. Στους *Σταυρωμένους εραστές* και στη φυγή τους, η αντίθεση μαύρο-άσπρο δίνεται με γοητευτικά αρμονικό τρόπο, ενώ, στο *Δρόμο της ντροπής*, το ντεκόρ είναι χονδροειδές, τετριμμένο και «βάναυσο», ακριβώς για να υπογραμμίσει την τραγικότητα του θέματος.

Η επιτομή του έργου του – Δύο αριστουργήματα

Η αποδοχή της ζωής στο σύνολό της, χωρίς το διαχωρισμό των επιμέρους, περικλείει πάντως και παρεκτροπές ή παρεκκλίσεις, που οδηγούν σταθερά προς το πεπρωμένο-θάνατο. Οι μύθοι είναι αδιάσπαστα συνδεδεμένοι με την εννοιολογική παράμετρο «χρόνος». Περιγράφουν ένα τμήμα της τροχιάς ενός ατόμου στη γήινη περιπέτειά του, συνδυάζοντας την πρώτη έννοια παθητικού της ζωής που καταγράφεται στη φυσική της εξέλιξη, με την πιο πλατιά και βαθιά παθητική έννοια της *διάρκειας*. Ο Μιζογκούτσι αναφέρεται σε ζωές, σε συγκρούσεις, σε μαθητείες, σε οδοιπορικά, σε μοίρες· οι κοινωνικές του πεποιθήσεις και η κριτική που ασκεί δεν έχουν χάσει, αν γίνει η σχετική χρονική μεταφορά, τίποτα από την επικαιρότητά τους. Ο Μιζογκούτσι είναι –και παραμένει– ένας «σύγχρονος» κινηματογραφικός δημιουργός.

Στον *Επιστάτη Σάνσο* (1954) προβάλλει ανάγλυφα η «φαρμακερή» κοινωνική κριτική και μια πολιτική θεώρηση που είναι πιο διεισδυτικές απ' ό,τι στις περισσότερες ιστορικές –ακόμα και σύγχρονες– ταινίες «προοδευτικών» σκηνοθετών. Ασύγκριτης ομορφιάς, *Ο επιστάτης Σάνσο* είναι στο σύνολό του μια τραχιά καταγγελία της μεσαιωνικής φεουδαρχικής κοινωνίας της Ιαπωνίας. Η συγχώνευση φανταστικού και πραγματικού είναι αξεδιάλυτη. Επιπλέον, ο Μιζογκούτσι εξυψώνει ένα μάλλον μελοδραματικό θέμα (ο ξεσηκωμός και αγώνας των σκλάβων για την απελευθέρωσή τους στη φεουδαρχική Ιαπωνία του 11ου αιώνα), παρακάμπτοντας την πιθανή συμβατικότητα στην αφήγηση με τη βαθιά πειστικότητα που περιβάλλει τα διάφορα πρόσωπα. Τελικά, η κάμερα, που αφηγείται με σπάνια γλαφυρότητα, τονίζει μόνο τα ουσιώδη για τη γενική σύνθεση: σ' έναν κόσμο μεγαλείου, ομορφιάς και βίας, την έξαρση των παθών και την έκφραση των ψυχικών τοπίων και συναισθημάτων. Το τοπίο γίνεται η μόνιμη αντανάκλαση των αισθημάτων με εικόνες που συγκαταλέγονται στις πιο παράξενα όμορφες που έχει δώσει ποτέ ο κινηματογράφος – ποίημα ημι-ρεαλιστικό, ημιφανταστικό.

Κοινό και κριτικοί σ' όλο τον κόσμο σαγηνεύονται στην κυριολεξία από το *Ουγκέτσου μονογκατάρι* (1953), που ανακεφαλαιώνει και συνοψίζει όλη την αισθητική του Μιζογκούτσι. Πέρα από αυθεντικό ποίημα, η ταινία είναι κι ένα δείγμα φιλοσοφικού στοχασμού, όπου η ραφιναρισμένη εκφραστική δεινότητα ταυτίζεται με τον πιο αυστηρό κλασικισμό. Μέσα σε ατμόσφαιρα διάφανης ομορφιάς, άνθρωποι πορεύονται και γεγονότα διαδέχονται το ένα το άλλο ανάμεσα

στο βιωμένο παρόν και τα φαντάσματα του υπερρεαλιστικού κόσμου.

Ο χωρικός Τομπέι, διψασμένος για περιπέτειες, θέλει να υψωθεί πάνω απ' την κοινωνική του κατάσταση, ενώ ο Γκεντζούρο, ο κεραμοποιός, κάνει όνειρα για ανείπωτη ευτυχία. Όμως, ο μεν πρώτος καταντάει ένας βίαιος μισθοφόρος, ο δε Γκεντζούρο κυνηγάει την περιπέτεια, αλλά στον φανταστικό κόσμο, όπου μετακινείται χωρίς να το 'χει καταλάβει, αντιμέτωπος με τη γοητευτική εισβολή του. Στο περιβάλλον όπου ζούσε προηγουμένως, η αλήθεια για την ανθρώπινη αξιοπρέπεια και τα θέλγητρα της φύσης βρίσκονταν κάτω απ' τη μόνιμη απειλή επιθέσεων και παρεμβολών.

Τελικά, κι οι δυο τους γίνονται θύματα των φαντασιώσεών τους. Το πεπρωμένο παραμόνευε τον Γκεντζούρο, ο οποίος, θαμπωμένος απ' την ομορφιά τού θηλυκού δαίμονα Ουακάσα, γλιστράει σ' έναν κόσμο που φαινομενικά βρίσκεται έξω από το χρόνο, ενώ γύρω του ο κανονικός χρόνος κυλάει, παρασύροντας ανέκκλητα και τη γήινη ευτυχία. Κανένας σκηνοθέτης δεν μπορεί να ζωντανέψει τέτοιες θαυμαστές στιγμές καλύτερα απ' τον Μιζογκούτσι, όταν οι βασανιστικές σκέψεις της «διάρκειας» και του «χαμένου χρόνου» μοιάζουν να έχουν καταργηθεί. Ο μετέωρος χρόνος απορροφά τους ανθρώπους στο θαυμαστό βασίλειο της Ουακάσα που έχει πεθάνει αιώνες πριν κι έρχεται τώρα να βασανίσει τους ζωντανούς, για να τους παρασύρει στη φριχτή μοναξιά της. Σαν συμπληρωματική αντιστοιχία σ' αυτά που συμβαίνουν, υπάρχει και η ονειρική επίκληση της νόμιμης συζύγου του Γκεντζούρο η οποία έχει πεθάνει στο μεταξύ και την οποία ο κεραμοποιός νομίζει ότι ξαναβρίσκει, όταν επιστρέφει στο σπίτι του. Με το τέλος του εμφυλίου πολέμου, που υπήρχε σαν παραπέτασμα «φόντου» σ' όλες αυτές τις περιπέτειες, και την κατάσταση μιας αβέβαιης ειρήνης, ο Γκεντζούρο, μόνος πια, επιστρέφει στο παλιό επάγγελμά του. Ο τροχός στο εργαστήρι του συμβολίζει το Χρόνο στην πληρότητά του, που υπερβαίνει όλες τις ανθρώπινες υποθέσεις και καταστάσεις –πόλεμος, φιλοδοξία, απληστία, ματαιότητα, πρόσκαιρη ειρήνη– σε μια κυκλική αλληλουχία.

Σε σεκάνς μοναδικές, ο Μιζογκούτσι, χωρίς να χάσει στο ελάχιστο την επαφή με τη συγκεκριμένη πραγματικότητα, χωρίς να καταφύγει ποτέ στα περιώνυμα «ειδικά εφέ» που έχουμε εντελώς πια βαρεθεί, με τη συνεχή συγχώνευση φανταστικού και πραγματικότητας που λούζονται σε μια παράξενη και ονειρική ατμόσφαιρα, αποτυπώνει στην οθόνη όλη τη «φυσική» αλήθεια και τη σχεδόν απτή παρουσία του ονείρου – εμπειρία ανεπανάληπτη, που δεν μπορεί να περιγραφεί με λόγια. Πρόκειται για ένα ποιητικό οδοιπορικό ιμπρεσιονιστικό, διάφανο και αέρινο, ένα φωτεινό, μαγικό και ατέλειωτο όνειρο, όπως ο ίδιος ο κινηματογράφος.

Αν έπρεπε να κάνουμε κάποια σύγκριση, οροθετώντας και τις αναγκαίες «μεταθέσεις», θα λέγαμε ότι το ύφος Μιζογκούτσι είναι τελείως διαφορετικό από του Κουροσάουα, όσο διαφέρει και στον ευρωπαϊκό κινηματογράφο το ύφος του Murnau από εκείνο του Lang.

Καλλιτέχνης μοναχικός *και* μοναδικός, άνθρωπος πολυσύνθετος που έζησε ένα είδος εσώτερης εξορίας, ο Μιζογκούτσι δεν έγινε όσο έπρεπε κατανοητός στην πατρίδα του ενόσω ζούσε, ενώ «ανακαλύφθηκε» απ' τους Δυτικούς όταν ήταν πια αργά. Ορισμένοι συνεργάτες του έλεγαν ότι ήταν ένας σκωπτικός εγωπαθής, αλλά, αργότερα, ομολογούσαν ότι, συνεργαζόμενοι μαζί του, δημιούργησαν ό,τι καλύτερο ο καθένας στον τομέα του. Ήταν ο πιο αμιγής και γνήσιος Ιάπωνας, που δεν επηρεάστηκε από Δυτικούς σκηνοθέτες. Η ιαπωνικότητά του δεν έγκειται στο ότι ήταν ένας αυτάρκης, απομονωμένος ερημίτης, αλλά στο γεγονός ότι συγκρούστηκε μετωπικά με την ιαπωνική πραγματικότητα.

Δημιουργός με σπάνιες αρετές, που δεν επέτρεψε στον εαυτό του να καταναλωθεί και να φθαρεί απ' την ίδια του τη φήμη, ο Μιζογκούτσι, στην αναζήτηση και κατάκτηση της δικής του αλήθειας ταυτίστηκε συνειδητά με την αναζήτηση της αλήθειας των προσώπων που απαθανάτισε στην τόσο αληθινή οθόνη των ονείρων και των οραμάτων του.

Οι σταυρωμένοι εραστές.

Ο μύθος του μεγαλύτερου σκηνοθέτη

του Νίκου Σαββάτη

Ποτέ δε θα ξεχάσω την πρώτη φορά που φόρεσα αληθινό κοστούμι καμπούκι. *Ήταν κάτι σαν ζουρλομανδύας. Ένιωθα πως το κοστούμι μόνο του ζύγιζε δύο φορές το δικό μου βάρος. Φοβόμουνα πως θα 'μουν ανίκανη να κρατήσω το πελέκι εκείνο που απαιτούσε ο χορός, κι ήταν πολύ βαρύτερο από αυτό που χρησιμοποιούν συνήθως στην πρόβα. Μα όταν φόρεσα το κοστούμι, το πελέκι ήταν το μικρότερο πρόβλημα. Το πρόβλημα ήταν πως δεν μπορούσα καθόλου να σταθώ όρθια... Ανακάλυψα τότε ότι ο γιαπωνέζικος χορός δεν είχε σκοπό να επιδείξει τις όμορφες κινήσεις που κάνει κάποιος με τα μέλη του. [...] Ενώ το κοστούμι της μπαλαρίνας, ελαφρότερο κι από 'να φύλλο, επιτρέπει άμετρη ελευθερία κινήσεων στο αδέσμευτο κορμί, στόχος της καλλιτεχνικής πληρότητας στη γιαπωνέζικη παραδοσιακή τέχνη είναι ο θρίαμβος της αισθητικής της σκληρότητας. Η σκληρότητα αυτή, ίσως είναι το θεμέλιο πάνω στο οποίο στηρίζεται ένα είδος ομορφιάς που δίνει την ικανότητα στον ηθοποιό να γίνεται ένα με το φεγγάρι. Πού αλλού σε ολόκληρο τον κόσμο βρέθηκε ανάλογο είδος ηθοποιίας που ν' απαρνιέται τις ενστικτώδεις αλήθειες της σάρκας και ν' απαιτεί πλήρη υπέρβαση της ατομικής υπόστασης του ηθοποιού;*

Σέκι Χιρόκο

(από το Θέατρο στην Ασία, μτφ. Φώντα Κονδύλη, εκδ. Εγνατία).

Αν οι νόμοι της βαρύτητας είναι ανάθεμα για την αβάσταχτη ελαφρότητα του κινηματογράφου, τότε το έργο του Κέντζι Μιζογκούτσι, που χτίζεται κυριολεκτικά πάνω στο βάρος του πλάνου, ήταν εξαρχής καταδικασμένο στην απομόνωση. *Η ζωή της Οχάρου* (1952), το *Ουγκέτσου μονογκατάρι* (1953) και *Ο επιστάτης Σάνσο* (1954), τα τρία αναμφισβήτητα αριστουργήματα που αποκάλυψαν τη μεγαλοφυΐα του στη Δύση, ανήκουν στο βαρύ πυροβολικό της κινηματογραφικής κουλτούρας. Προϊόντα της παγκόσμιας άνθησης του κινηματογράφου «τέχνης», σε μια εποχή όπου κορυφώνεται ο κλασικισμός των μεγάλων δημιουργών, αυτά τα εξωτικά (μελο)δράματα από το φεουδαρχικό παρελθόν της Ιαπωνίας εντυπωσίασαν με τη μαεστρία τής σκηνοθεσίας, «όπου όλα τα πλαστικά, δραματικά και ηχητικά στοιχεία συσχετίζονται για να δημιουργήσουν μια σύνθεση πρωτοφανούς εκλέπτυνσης κι ένα αυτόνομο αισθητικό σύμπαν» (André Bazin).

Σκηνοθετώντας «τον κόσμο της πραγματικότητας σαν την ουσία ενός τραγικού ονείρου» (Parker Tyler), όλες οι ταινίες του Μιζογκούτσι *βαραίνουν* με τον ίδιο τρόπο. Με τη σοβαρότητα του θέματος, αλλά και με την απαιτητική στιλιστική στρατηγική του δημιουργού τους, επιβάλλουν στο θεατή μια πιο παράξενη, μαγική και ριψοκίνδυνη σχέση από την εύκολη ταύτιση με το θέαμα. Κυρίως επειδή πολύ συνειδητά ο Μιζογκούτσι φορτώνει τις φιλμικές φόρμουλες με την απόμακρη και δυσανάγνωστη *ετερότητα* της λογοτεχνικής, θεατρικής και εικαστικής παράδοσης της πατρίδας του, οι Δυτικοί θαυμαστές του έκριναν ότι αντιπροσωπεύει «όλα όσα συνθέτουν την κινηματογραφική μορφή τής Ιαπωνίας» [Donald Richie, *Cinema: A Critical History* (1980)]. Ωστόσο, αυτός ο βαρύς ρόλος –του αντιπροσώπου της παραδοσιακής κουλτούρας– τον οποίο ο δημιουργός έπαιζε με ιδιαίτερη ικανοποίηση (στο Φεστιβάλ Βενετίας, π.χ., κυκλοφορούσε με κιμονό), είχε

ένα τίμημα. Σύμφωνα με την κυρίαρχη κριτική αντίληψη στη χώρα του, ο Μιζογκούτσι ήταν μόνο ένας προσωπικός, αναχρονιστικός και *απομονωμένος* κινηματογραφιστής, που δε δημιούργησε σχολή, ούτε μπόρεσε να συνοψίσει την εντυπωσιακή ποικιλία του ιαπωνικού κινηματογράφου. Ιδιαίτερα στη δεκαετία του '40, σκηνοθετώντας στέρεα, αλλά αδιάφορα, ιστορικά έργα, καταποντίστηκε στην επαγγελματική ρουτίνα που απειλούσε να τον καταπιεί σε όλη του την πορεία – από τις πρώτες του ταινίες μέχρι τον διπλό θρίαμβο του 1936: *Η ελεγεία της Οσάκα* και *Οι αδελφές της Γκιόν*. Όπως σημειώνει ο ιάπωνας κριτικός Ιουασάκι, «χωρίς το θρίαμβο της *Οχάρου* στο Φεστιβάλ Βενετίας τού 1952, ο Μιζογκούτσι δε θα 'ταν τίποτα περισσότερο από μια υποσημείωση στην ιστορία του ιαπωνικού κινηματογράφου».

Ένας σκηνοθέτης αριστουργημάτων

Ανάμεσα στις εκστατικές εντυπώσεις της Δύσης, που συνάντησε τον Μιζογκούτσι στην τελική ωριμότητά του, και την ιαπωνική επιφυλακτικότητα για τη συνεχή εξελικτική διαδικασία του έργου του, η εντυπωσιακή παραγωγή του (85 ταινίες σε 34 χρόνια) εύκολα γεννάει αντιφατικές απόψεις. Άλλωστε, καμιά συνολική αντίληψη για τον Μιζογκούτσι δεν μπορεί να υπάρξει μεταπολεμικά, αφού το μεγαλύτερο μέρος από αυτό το αδιάκοπο δημιουργικό ρεύμα (47 ταινίες πριν από το 1935) έχει χαθεί για πάντα, αφήνοντάς μας μόνο ένα ισχνό δείγμα (4 ολόκληρες ταινίες κι ένα απόσπασμα). Οι ταινίες που σώθηκαν απ' τη δεκαετία του '30, όπου η λογοκρισία του μιλιταριστικού καθεστώτος σκληραίνει τη στάση της, απαγορεύοντας ό,τι είχε να κάνει με το προλεταριάτο, δείχνουν το σκηνοθέτη να πλησιάζει την πρώτη μεγάλη ρεαλιστική τομή, αφού έχει ήδη κυριαρχήσει ως αφηγητής στα σπουδαιότερα είδη τού ιαπωνικού κινηματογράφου: το *τζιντάι-γκέκι* (ταινίες με ιστορικό θέμα), το *γκεντάι-γκέκι* (ταινίες με σύγχρονο θέμα) και το *μέιτζι-μόνο* [ταινίες που αναφέρονται στην περίοδο Μέιτζι (1868-1912)]. Περνώντας από μελοδράματα σε ταινίες κοινωνικού προσανατολισμού που ήταν της μόδας στο τέλος της δεκαετίας του '20 και αντανακλούσαν τις προοδευτικές, ακτιβιστικές ιδέες του, ο Μιζογκούτσι αποχωρεί από την εταιρεία «Νικάτσου» το 1932, μετά από δέκα χρόνια συνεργασία, κι ώς το 1939 αλλάζει πέντε διαδοχικά στούντιο και συνεργάζεται με τέσσερις διευθυντές φωτογραφίας και έξι διαφορετικούς σεναριογράφους. Όμως, παρά τον επαγγελματικό του οπορτουνισμό, τη συνεχή παλινδρόμησή του από το ένα είδος στο άλλο και τη ρευστότητα των συνεργασιών του, καθώς απελευθερώνεται από τα αισθητικά στερεότυπα της «Νικάτσου», με τις ταινίες *Το μαγικό νερό* (1933), *Ο ξεπεσμός της Οσέν* (1934) και *Οι παπαρούνες* (1935), ο Μιζογκούτσι έχει ολοκληρώσει τη σταδιακή του απομάκρυνση από την ψευδαισθητική λειτουργία και τον φονξιοναλισμό του Δυτικού κινηματογράφου. Η 56η ταινία του [*Η ελεγεία της Οσάκα* για την ανεξάρτητη εταιρεία «Νταϊίτσι Έιγκα» (1936)] διαλέγει απ' τις εφημερίδες μια «σιριαλοποιημένη» ιστορία χυδαιότητας και απληστίας από την ηθική διάλυση της σύγχρονης πόλης, και αιφνιδιάζει τους πάντες με τον ανενδοίαστο τοπικισμό της, με τα σεξουαλικά της θέματα, με το ρεαλισμό της απαισιόδοξης ματιάς της στην ανθρώπινη μοίρα και, κυρίως, με τον παράξενο δυναμισμό τής στιλιστικής πρωτοτυπίας της.

Μετά την καλλιτεχνική επιτυχία της *Ελεγείας της Οσάκα*, με τους ίδιους βασικούς συνεργάτες και την ίδια πρωταγωνίστρια (Ισούζου Γιαμάντα) και σε λιγότερο από πέντε μήνες, ο Μιζογκούτσι ολοκληρώνει την «αδελφή» ταινία *Οι αδελφές της Γκιόν*. Εδώ, στρέφεται στον δημοφιλή θεσμό της γκέισας και, μέσα από μια ανησυχητική ιστορία κοινωνικής υποχρέωσης και έρωτα που διαστρέφονται από τη μικροπολιτική τής εκμετάλλευσης, απεικονίζει πώς ένας παραδοσιακός ηδονιστικός κόσμος κατεδαφίζεται από την ψυχρή βία του εκσυγχρονισμού. Αυτό το «παρακμιακό» κατά τη λογοκρισία έργο, που συγκεντρώνει όλα τα σημαντικά θέματα του δημιουργού του, τονίζει την εμπιστοσύνη του στη στιλιστική του δύναμη και βαθαίνει τη συνείδησή του για τη θέση της γυναίκας στην κοινωνία, ανακηρύχθηκε η σημαντικότερη προπολεμική ιαπωνική ταινία. Δυστυχώς, αμέσως μετά, η ανεξάρτητη εταιρεία παραγωγής «Νταϊίτσι Έιγκα» κλείνει, και ο Μιζογκούτσι περνάει μια νέα φάση ανακατατάξεων. Στα τρία *γκεντάι-γκέκι* που γυρίζει για την εταιρεία «Σινκό», ενώ ο εθνικιστικός πυρετός ανεβαίνει και οι θεατές του κινηματογράφου συνωστίζονται στις αίθουσες για να παρακολουθήσουν τα υποχρεωτικά φιλοπολεμικά Επίκαιρα, ο ρεαλιστικός του προσανατολισμός εκφυλίζεται σε χειραγωγημένες μυθοπλασίες. Αναζητώντας μεγα-

λύτερη καλλιτεχνική ελευθερία, προσχωρεί στην εταιρεία «Σότσικου», βυθίζεται ηδονικά στο παρελθόν και στην καταλυτική μαγεία του θεάτρου *καμπούκι* και σκηνοθετεί μια τραγωδία αυτοθυσίας, προσωπικής εκπλήρωσης και υποταγής στην παράδοση και τις οικογενειακές υποχρεώσεις. *Η ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου*, το πρώτο αναμφισβήτητο αριστούργημα του Μιζογκούτσι και, ίσως, το πιο συγκλονιστικό *μέιτζι-μόνο* που έγινε ποτέ, προβάλλεται τον Οκτώβριο του 1939, ενώ, ενόψει του πολέμου, η κυβέρνηση έχει προχωρήσει στον δραστικό έλεγχο της παραγωγής και του περιεχομένου των ταινιών, και η λογοκρισία απαιτεί να ελέγχει προκαταβολικά όλα τα σενάρια. Δεν είναι λοιπόν καθόλου περίεργο που οι επόμενες οκτώ ταινίες αποφεύγουν τα σύγχρονα προβλήματα και μασκαρεύουν τον διφορούμενο προβληματισμό του για την κυρίαρχη ηθική κάτω από μυθοπλασίες τού παρελθόντος.

Μια καριέρα σε ζιγκ ζαγκ

Ο Γιοσικάτα Γιόντα, ο βασικός σεναριογράφος του Μιζογκούτσι από την *Ελεγεία της Οσάκα* και μετά, παρατηρεί ότι οι καλλιτεχνικές μεταμορφώσεις του σκηνοθέτη συγκροτούν μια «καριέρα σε ζιγκ ζαγκ». Αυτή η διατύπωση ισχύει ιδιαίτερα για τη δύσκολη δεκαετία του '40, όπου, παρά τον πόλεμο, την κατάρρευση (όχι μόνο των εθνικιστικών απόψεων, αλλά ολόκληρης της χώρας) και την εγκαθίδρυση ενός καινούργιου μηχανισμού καταστολής της έμπνευσης των κινηματογραφιστών από τις κατοχικές δυνάμεις, ο Μιζογκούτσι καταφέρνει να γυρίσει δεκατρείς ταινίες. Η θεωρία της «ενδεκάχρονης κατρακύλας» που διατύπωσαν οι ιάπωνες κριτικοί αναφορικά με την περίοδο 1941-'52 και που υιοθετήθηκε από τον Richie, παραγνωρίζει ότι στο διάστημα αυτό ο Μιζογκούτσι γυρίζει όχι μόνο τη χειρότερη ταινία του [*Τρεις γενιές Ντανζούρο* (1944)], αλλά και το συνεπέστερο φορμαλιστικό του έργο: το δί-

Η δεσποινίς Όγιου.

πτυχο *Οι 47 ρόνιν / Η εκδίκηση των 47 ρόνιν* (1941-'42). Αυτό το μακρόσυρτο ρέκβιεμ για την ανδροκρατία του 18ου αιώνα, την τάξη των *σαμουράι* που βαδίζει μεγαλόπρεπα προς τον αφανισμό της, κινηματογραφημένο αυστηρά σε μονοπλάνα, με τη συστηματικότητα της ριζοσπαστικής αισθητικής του, απορρίπτει (όπως παρατηρεί ο Noël Burch) τους Δυτικούς κώδικες ολοκληρωτικά – όπως και *Η ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου* και *Το πάθος της ηθοποιού Σουμάκο* του 1947. Την ίδια περίοδο, μετά από σκληρή διαπραγμάτευση με τις αρχές Κατοχής (καχύποπτες απέναντι σε οποιοδήποτε θέμα γύρω από το φεουδαρχικό παρελθόν της Ιαπωνίας), ο Μιζογκούτσι γυρίζει την ταινία *Ο Ουταμάρο και οι πέντε γυναίκες του* (1946), που συναγωνίζεται τις μεγάλες καλλιτεχνικές δημιουργίες της δεκαετίας του '50. Με την παράξενη δραματουργία, τη μαγική ατμόσφαιρα και τον εκλεπτυσμένο ερωτισμό της σκηνοθεσίας, αυτή η αυτοπροσωπογραφία του καλλιτέχνη ως ανίατου ερωτόληπτου *παραβάτη* δείχνει σήμερα ακόμα πιο μοντέρνα και αποκαλυπτική για το βαθύτερο μυστήριο της τέχνης του Μιζογκούτσι.

Η ερωτικοποίηση της γυναίκας από μια κάμερα που καταγράφει με ψυχραιμία τη συντριβή της ανάμεσα στην απολυτότητα του πόθου της και τη σκληρότητα της πατριαρχικής λογικής, είναι ένα σημαντικό κομμάτι αυτού του μυστηρίου. Στην απαίτηση των αμερικανικών αρχών Κατοχής να ενταχθούν οι σκηνοθέτες στη νέα τάξη και να συμβάλουν στην απελευθέρωση και τον εκδημοκρατισμό της Ιαπωνίας, ο Μιζογκούτσι απαντάει με μια σειρά φεμινιστικών ταινιών [*Η νίκη των γυναικών* (1946), *Το πάθος της ηθοποιού Σουμάκο* (1947), *Οι γυναίκες της νύχτας* (1948) και *Ερωτική φλόγα* (1949)], όπου δοκιμάζει τα όρια της χαρακτηρολογίας «της μαχόμενης γυναίκας» και του σύγχρονου μελοδράματος με θέση. Χρησιμοποιεί διάφορες δραματικές συμβάσεις – από το δικαστικό δράμα (*Η νίκη των γυναικών*, όπου μια προοδευτική δικηγόρος παλεύει να επιπλεύσει και ν' ανακαλύψει την αλήθεια μέσα στο απίστευτο ιδεολογικό χάος της μεταπολεμικής καταμέτρησης των ευθυνών) ώς την αντίστιξη του θεάτρου και της ζωής (*Το πάθος της ηθοποιού Σουμάκο*, όπου ο παράνομος έρωτας μιας ηθοποιού και του σκηνοθέτη της, ενώ ανεβάζουν το ιψενικό *Κουκλόσπιτο*, το κατ' εξοχήν έργο της γυναικείας χειραφέτησης, ανατρέπει τη ζωή και των δυο τους και τους οδηγεί στο θάνατο). Ο Μιζογκούτσι, αυξάνοντας την ένταση από ταινία σε ταινία, δίνει στην καθημερινή αγοραπωλησία της πορνείας διαστάσεις χριστιανικού μαρτυρίου (*Οι γυναίκες της νύχτας*), σκηνοθετώντας την τελική έκρηξη βίας –το ξεγύμνωμα και το μαστίγωμα της κεντρικής ηρωίδας, Φουσάκο, από ένα χορό εξαγριωμένων πορνών– με μια ματιά που παράδοξα ενώνει την ανθρωπιστική κατανόηση του Rossellini με την ειρωνική σκληρότητα του Buñuel. Η απρόβλεπτη εισπρακτική επιτυχία της ταινίας ακολουθείται από την άδικη καλλιτεχνική αποτυχία της *Ερωτικής φλόγας*, που κλείνει τη συνεργασία του Μιζογκούτσι με την εταιρεία «Σότσικου». Αυτό το παθιασμένο *μέιτζι-μόνο*, που διηγείται επεισόδια από τη ζωή μιας διάσημης φεμινίστριας του τέλους του 19ου αιώνα και καταλήγει στην απαισιόδοξη άποψη ότι και οι πιο συνεπείς φεμινιστικές στάσεις τινάζονται στον αέρα από τις σεξουαλικές προδοσίες και τη βιαιότητα των ανδρών, τρόμαξε την κριτική και το κοινό με την οξύτητα του τόνου του. «Πρόκειται –θα το πω ωμά– για μια βάρβαρη ταινία» δήλωσε ο δημιουργός σε μια ραδιοφωνική του συνέντευξη, το 1950, απαντώντας στην κατηγορία ότι οι ηθοποιοί παίζουν σαν «άγρια θηρία». «Από αυτή την άποψη, το αποτέλεσμα δεν ήταν ικανοποιητικό. Το ίδιο ισχύει και για τις *Γυναίκες της νύχτας*. Όταν έκανα αυτές τις ταινίες, αναζητούσα απεγνωσμένα μια διέξοδο για την αποπνικτική δυσφορία που είχε συσσωρευτεί μέσα μου στα βαριά χρόνια του πολέμου. Μπορείτε να τις ονομάσετε "το μεταπολεμικό στιλ του Μιζογκούτσι" ή, μάλλον, "η λαθεμένη δεξιοτεχνία ενός γέρου σκηνοθέτη". Για να είμαι απόλυτα ειλικρινής, είχα επηρεαστεί από τις μεταπολεμικές εικόνες του Picasso, κι από πολύ καιρό έψαχνα ένα θέμα με το οποίο θα μπορούσα να παλέψω σώμα με σώμα. Τώρα συνειδητοποιώ ότι τέτοιες ιστορίες δεν πρέπει να κινηματογραφούνται με τέτοια παθιασμένη στάση. Χρειάζεται να κρατήσει κανείς κάποια αυτοκυριαρχία για να κάνει ένα αντικειμενικό και, ταυτόχρονα, συγκινητικό πορτρέτο.»

Πώς καταφέρνει ένας δημιουργός, διχασμένος ανάμεσα στην επιθυμία του να απεικονίζει ψυχρά την πραγματικότητα, και στην ισχυρή αισθητική του έλξη προς τη συγκινησιακή βία, να συμβιβάσει τα ασυμβίβαστα; Οι μεγάλοι θρίαμβοι της δεκαετίας του '50 φωτίζουν αμυδρά αυτό το μυστήριο, καλύπτοντας ελάχιστα

τις αποστάσεις της αποξένωσης που ο δημιουργός βάζει συνειδητά ανάμεσα στον κλασικισμό της σκηνοθεσίας του και το θεατή. Όπως αναφέρει ο παραγωγός Τσούτζι στο βιβλίο του Michel Mesnil *Κέντζι Μιζογκούτσι* (Seghers, 1965), ακόμα και το ιαπωνικό κοινό ένιωθε δυσφορία μπροστά στην ανακυκλωμένη μαγεία των εξώκοσμων κωδίκων του θεάτρου *νο* στο *Ουγκέτσου μονογκατάρι*, το πιο γνωστό και αγαπημένο από τα τελευταία αριστουργήματα του Μιζογκούτσι. Το σίγουρο είναι ότι στις δώδεκα ταινίες του από το 1950 ώς το 1956 (έξι *τζιντάι-γκέκι*, πέντε *γκεντάι-γκέκι* και ένα *μέιτζι-μόνο*), οι ισορροπίες ανάμεσα στον μαγικό ρεαλισμό του παρελθόντος και το σύγχρονο κοινωνικό σχόλιο, ανάμεσα στο Ανατολικό στοχαστικό βλέμμα και την αποσπασματικότητα του Δυτικού κινηματογράφου, ανάμεσα στη θεματολογία της σχεδόν αναπόφευκτης (αυτο)θυσίας των γυναικών και την απεικόνιση της τρομακτικά ιεραρχημένης και θανατερής τάξης των ανδρών, ανάμεσα στον ενιαίο χωροχρόνο των μονοπλάνων και τη ρυθμική στίξη του μοντάζ, μεταβάλλονται. Όλα όσα ο δημιουργός δοκίμασε από το ξεκίνημά του ως αυτοδίδακτος σκηνοθέτης μέχρι την κατάκτηση της μαεστρίας, οι εντάσεις που τρέφουν την τέχνη του, ακόμα και στην προβληματική δεκαετία, διευθετούνται διαφορετικά.

Στην τελική περίοδο, δε θα δούμε τον Μιζογκούτσι, που ήταν πάντα ανοιχτός στους τεχνικούς και καλλιτεχνικούς νεωτερισμούς, να προσεγγίζει συνειδητά κάποια Δυτική σκηνοθετική σχολή, όπως, π.χ., το νεορεαλισμό, που δίνει στη θεματολογία και την αισθητική της ταινίας *Οι γυναίκες της νύχτας* (1948) τη βαρύτητα ενός ντοκουμέντου για την πορνεία μέσα στα ερείπια της μεταπολεμικής Ιαπωνίας. Θα βρούμε, όμως, αφηγήσεις του Maupassant συνυφασμένες με την πυκνή «ιαπωνικότητα» του αφηγηματικού ιστού της *Ζωής της Οχάρου* και του *Ουγκέτσου μονογκατάρι*. Και ενώ στις τελευταίες ταινίες η δραματουργική πλάστιγγα των μεγάλων μυθοπλασιών του παρελθόντος έχει γείρει οριστικά υπέρ των ηρωίδων (που συνήθως ερμηνεύουν οι Κινούγιο Τανάκα και Ματσίκο Κίο), οι τρεις τραγικοί ήρωες –ο Γκεντζούρο (Μασαγιούκι Μόρι) στο *Ουγκέτσου μονογκατάρι*, ο Ζουσίο (Γιοσιάκι Χαναγιάγκι) στον *Επιστάτη Σάνσο* και ο Κιγιομόρι (Ραϊζό Ιτσικάουα) στον *Ιερόσυλο ήρωα* (1955)– με το «σαιξπηρικό» ή «μπρεχτικό» ανάστημά τους αποδεικνύουν ότι ο χαρακτηρισμός «σκηνοθέτης γυναικών» μπορεί να ταιριάζει απόλυτα στον Cukor, αλλά όχι και στον Μιζογκούτσι.

Για να επιβιώσει πουλώντας τα κεραμικά του, ο Γκεντζούρο τυφλώνεται από την απληστία, παρασύρεται στη δίνη του πολέμου, χάνει τη γυναίκα του και συγκρούεται με παντοδύναμες υπερφυσικές δυνάμεις όταν τον ερωτεύεται το φάντασμα μιας παρθένας πριγκίπισσας. Για να ξανακερδίσει την αξιοπρέπεια της ατιμασμένης αριστοκρατικής του οικογένειας, ο Ζουσίο πρέπει ν' ανέβει όλα τα σκαλοπάτια της τρομακτικής αδικίας του ιαπωνικού Μεσαίωνα και να επαναστατήσει μόνος εναντίον της. Για να ξανακερδίσει την αξιοπιστία της φατρίας του και να οδηγήσει τους *σαμουράι* στον προθάλαμο της εξουσίας, ο Κιγιομόρι πρέπει να βρει οδυνηρά την πραγματική του ταυτότητα (είναι νόθος γιος του αυτοκράτορα) και να εξεγερθεί ενάντια στο ιερατικό κατεστημένο. Στο τέλος τής τραγικής διαδρομής τους και στοιχειωμένοι από μια πελώρια απώλεια (της γυναίκας του, ο Γκεντζούρο· του πατέρα, της αδελφής και του αξιώματός του, ο Ζουσίο· του πατριού του τον οποίο εκδικείται, ο Κιγιομόρι), πρέπει να ξαναξεκινήσουν από το μηδέν. Είναι οι ήρωες-πολεμιστές που στις τρεις αυτές ταινίες επιλέγουν να δώσουν σκληρή μάχη με το πεπρωμένο τους, και καταφέρνουν να επιβιώσουν συνειδητοποιώντας ότι το άτομο δεν μπορεί να νικήσει το χάος κι ότι όλες οι επιλογές είναι ασήμαντες. Στο φως της βουδιστικής κοσμοθεωρίας που ο δημιουργός ασπάζεται στη δεκαετία του '50, αυτοί οι τρεις μεγάλοι ήρωες δεν πληρώνουν πια τις παραβάσεις τους με την υπερβολική σκληρότητα της ύψιστης υποταγής στο νόμο (όπως οι 47 ρόνιν με την ευγένεια της ομαδικής αυτοκτονίας τους).

Γυναίκες της ηδονής

Ο μύθος του «σκηνοθέτη των γυναικών» στηρίχτηκε στην προτίμηση του Μιζογκούτσι σ' έναν άλλο πόλεμο. «Το ευκολότερο υλικό για δραματουργία είναι η σύγκρουση ανάμεσα στον άντρα και τη γυναίκα» δήλωσε μετά την επιτυχία της ταινίας *Οι αδελφές της Γκιόν*, όπου όλο το δράμα ξεκινάει από το μίσος τής νεαρής γκέισας Όμοτσα για τους άντρες. «Οι άντρες είναι οι εχθροί μας... οι μισητοί εχθροί... Πρέπει να τους κάνουμε να το πληρώσουν ακριβά!» φωνάζει η

Οι αδελφές της Γκιόν.

κοπέλα στην γκέισα-μεγαλύτερη αδελφή της που κάνει την ανοησία να είναι ερωτευμένη με τον χρεοκοπημένο εραστή της. Σ' όλες τις ρεαλιστικές ταινίες που αναπαριστούν τον πόλεμο των φύλων μέσα στην εκμεταλλευτική αρένα των τεϊοποτείων της ηδονής, οι άντρες αναδίδουν μια ελαφριά ηθική δυσοσμία και, επειδή μισούνται από τις πόρνες, αποκλείονται από οποιαδήποτε ανθρώπινη σχέση μαζί τους. Στη *Γιορτή στην Γκιόν* (1953), η επιθετικότητα της *μάικο* (μαθητευόμενη γκέισα) Έικο (Αγιάκο Ουακάο) μεταβάλλει το ντεμπούτο της στο επάγγελμα σε αλκοολική ιλαροτραγωδία, και τη μεγάλη της συνάντηση με τον πρώτο της σημαντικό πελάτη, σε νύχτα τρόμου. Το μίσος της για τους άντρες είναι απόλυτο, ίσως γιατί (όπως συνέβη και στη μεγαλύτερη αδελφή του ίδιου του Μιζογκούτσι) πουλήθηκε από τον πατέρα της στον οίκο ανοχής, και κάπου κάπου έρχεται να πάρει δανεικά από την γκέισα Μιγιοχάρου (Μιτσίγιο Κογκούρε), τη «δασκάλα» της. Αρνούμενη να παραδώσει το σώμα της, η νεαρή *μάικο* είναι καταδικασμένη να μη βρει ποτέ προστάτη. Μόνο η αυταπάρνηση της Μιγιοχάρου, που αναλαμβάνει να γίνει η προστάτις της με τίμημα τη δική της καριέρα, θα της εξασφαλίσει το μέλλον στη συνοικία της ηδονής.

Η ίδια απεγνωσμένη σχέση των γυναικών που αποκλείει τους άντρες, δημιουργείται στο τέλος της *Κακόφημης γυναίκας* (1954). Εδώ, η ιδιοκτήτρια ενός κρυφού οίκου ανοχής (η Κινούγιο Τανάκα στη δέκατη πέμπτη και τελευταία εμφάνισή της σε ταινία του Μιζογκούτσι) συγκρούεται με την κόρη της επειδή ο γιατρός με τον οποίο είναι ερωτευμένη, την παρατάει για κείνην. Στο τέλος, όμως, η κόρη καταλαβαίνει ότι ο γιατρός την εκμεταλλεύτηκε (αποβλέποντας σε μια χρηματική δωρεά της μητέρας της για το κτίσιμο ενος νοσοκομείου), και τον απορρίπτει. Αφοσιώνεται στη φροντίδα της άρρωστης μητέρας της και, σε μια απρόβλεπτη δραματική ανατροπή, την αντικαθιστά στη διεύθυνση του τεϊοποτείου. Κι επειδή, χάρη στην εξαιρετική θεματική και στιλιστική ενότητά του, το έργο του Μιζογκούτσι είναι ένα πυκνό δίκτυο αναφορών, παραπομπών και παραλλαγών, οι ερωτικές προδοσίες τελειώνουν με τον ίδιο τρόπο και στις ταινίες που διαδραματίζονται έξω από το αμοραλιστικό ενυδρείο τού μπορντέλου: τα τρίγωνα διαλύονται σε μια καινούργια

συμμετρία, με την προσέγγιση των γυναικών και την απομάκρυνση του άντρα. Το τέλος της *Κακόφημης γυναίκας* μάς ξαναφέρνει πίσω στην τελευταία σκηνή τής *Ερωτικής φλόγας*: η φεμινίστρια Έικο εγκαταλείπει τον άπιστο προοδευτικό σύζυγό της που την απατούσε με την υπηρέτριά της, Τσίγιο, και ταξιδεύει με τρένο προς τη γενέτειρά της. Όταν για λίγο την παίρνει ο ύπνος, ξαφνικά, σαν μέσα σε όνειρο και κόντρα σε οποιαδήποτε προσδοκία του θεατή, εμφανίζεται η Τσίγιο, την οποία η Έικο είχε προσλάβει γιατί ήταν θύμα βιασμού, και η οποία έχει επίσης αφήσει το σύζυγο της Έικο. Η Έικο απλώνει το χέρι της και της φτιάχνει το σάλι, κι απ' αυτή την τρυφερή χειρονομία ξεκινάει ο διάλογος που κλείνει την ταινία με τη συνειδητοποίηση της νέας αλληλεγγύης των γυναικών μπροστά στην κοινή τους μοίρα.

Το απαισιόδοξο συμπέρασμα του έργου του Μιζογκούτσι είναι ότι καμιά δύναμη δεν έχει καταφέρει ακόμα να καλυτερέψει αυτή τη σκοτεινή μοίρα. Στο *Δρόμο της ντροπής*, την τελευταία του ταινία και μοναδική του εμπορική επιτυχία στη δεκαετία του '50, επιστρέφει απροσδόκητα από το έγχρωμο στο ασπρόμαυρο και από την ανάταση των βουδιστικών του αριστουργημάτων στη διαμαρτυρία της μαρξιστικής του περιόδου, για να εξισώσει την κοινή μοίρα των γυναικών με την πορνεία. Ενώ η κυβέρνηση προσπαθεί ν' αντιμετωπίσει το πρόβλημα ψηφίζοντας ένα νόμο για το κλείσιμο των οίκων ανοχής και μοιράζοντας αβάσιμες υποσχέσεις επαγγελματικής αποκατάστασης στις γυναίκες, οι πέντε πόρνες που εργάζονται σ' ένα συμπαθητικό και ανθρώπινο μπορντέλο του Τόκιο με τον πολυσήμαντο τίτλο «Χώρα του ονείρου», δεν έχουν καμία ελπίδα έξω απ' αυτό. Όλες οι οικογενειακές τους σχέσεις είναι ολοκληρωτικά διαβρωμένες από την ανυποληψία ενός επαγγέλματος στο κατώφλι της κοινωνικής διαγραφής. Ο άνεργος και φυματικός σύζυγος της Χαναέ, μη αντέχοντας την ταπείνωση, αποπειράται ν' αυτοκτονήσει· ο νεαρός γιος της Γιούμεκο, για να μη χάσει τη δουλειά του, διώχνει βίαια τη μητέρα του, που τρελαίνεται από απελπισία· όταν ο πλούσιος πατέρας της Μίκι εμφανίζεται για να την πάρει απ' το πορνείο και να σώσει την υπόληψη του γιου του, η προκλητική κόρη τού προτείνει τις υπηρεσίες της· η Γιόρε, που κάνει μια αξιοπρεπή έξοδο από το πορνείο για να παντρευτεί, επιστρέφει πολύ σύντομα σ' αυτό το πικρό καταφύγιο από την τυραννία του συζύγου της· μόνο η φιλοχρήματη Γιασουμί έχει καταλάβει το νόημα αυτής της βασικής οικονομίας του σεξ και των ατέλειωτων λογαριασμών: μαδάει ανελέητα έναν ερωτευμένο πελάτη της, εξωθώντας τον στο έγκλημα, κι όταν καταφέρνει να γλιτώσει από τη δολοφονική έκρηξη της οργής του, εγκαταλείπει το πορνείο και, με τα χρήματά του, ανοίγει μαγαζί.

Απογυμνωμένη από ηθικολογία και μελοδραματική ψυχολογία, η καλλιτεχνική διαθήκη του Μιζογκούτσι αποκαλύπτει κυνικά τους νόμους της βαρύτητας που κρατούν τις γυναίκες δέσμιες αυτής της «οικείας», αλλά απάνθρωπης, φυλακής. Αποκεντρώνοντας την αναπαράσταση με το φειδωλό του στιλ, συσσωρεύει τη δραματική ένταση μέσα στον αφιλόξενο για την ονειροπόληση του θεατή σκηνικό χώρο, με ακόμα μεγαλύτερη διαύγεια και σκληρότητα απ' ό,τι στις αντίστοιχες ταινίες του 1936. Σ' ένα από τα πιο εντυπωσιακά σε υλικότητα και αφηγηματική πανσοφία μονοπλάνα του συμπυκνώνει μια ολόκληρη οικογενειακή τραγωδία. Κόβοντας από το αινιγματικό εξωτερικό πλάνο τής Χαναέ που τρέχει στους δρόμους της νύχτας, αιφνιδιάζει το θεατή με το ακόμα πιο αινιγματικό εσωτερικό ενός μισοσκότεινου και σχεδόν άδειου δωματίου, όπου, στο μπροστινό μέρος του κάδρου, δεσπόζουν δυο πόδια πάνω σ' ένα σκαμνί. Καθυστερώντας ακόμα περισσότερο τις πληροφορίες που χρειάζεται ο θεατής (Πού είναι αυτός ο χώρος; Ποιος είναι αυτός ο άνθρωπος;), τονίζει το κακό προαίσθημα που αναδίδει η σκηνή και που επιβεβαιώνεται όταν η Χαναέ ορμάει σαν σίφουνας από την πόρτα στο βάθος, παρατάει το μωρό της στο πάτωμα και ρίχνει τον άντρα της απ' το σκαμνί όπου είχε ανεβεί για να κρεμαστεί. Ο άντρας, συντετριμμένος, σέρνεται κάτω. Η γυναίκα τον παρηγορεί για λίγο. Ύστερα σηκώνει το μωρό της που κλαίει γοερά, και, τινάζοντας στον αέρα τη μελοδραματική σκηνή με περισσότερο μελόδραμα, περιγράφει σ' έναν έντονο μονόλογο ότι η μοναδική της επιλογή είναι να επιβιώσει ως πόρνη, καταλήγοντας στην κραυγή: «Θα συνεχίσω!» Η κάμερα παρακολουθεί τη σκηνή ατάραχη, ανοίγοντας μόνο τον σκηνικό χώρο προς τα δεξιά μ' ένα μικρό πανοραμίκ, για να ξανακαδράρει τη Χαναέ σε τρία τέταρτα για το μονόλογο. Καμία άλλη κίνηση της μηχανής ώς το τέλος της σκηνής – ούτε καν το παρηγορητικό τράβελινγκ μπρος στο πρόσωπο της

Οι παπαρούνες.

πληγωμένης Όμοτσα ενώ αρθρώνει την απεγνωσμένη διαμαρτυρία της που κλείνει τις *Αδελφές της Γκιόν*.

Ο έρωτας του υπερβατικού

Για να καταγράψει την υποταγή της ανθρώπινης ύπαρξης σ' έναν κόσμο αφόρητης καταπίεσης και αγοραίας εκμετάλλευσης, ο παντογνώστης αφηγητής χρησιμοποιεί μια στρατηγική που τελειοποιεί από το 1930 ώς τις τελευταίες του ταινίες. Αποκεντρώνει και «απο-οικειοποιεί» την αναπαράσταση με ελλείψεις και καθυστέρηση των πληροφοριών, ανατρέπει την αιτιότητα των γεγονότων και των καταστάσεων, απορρίπτει τελείως την υποκειμενικότητα και τονίζει την υλικότητα και τη βαρύτητα της λήψης με τη μέθοδο «μία σκηνή, ένα πλάνο», ενώ δεν προσπαθεί καθόλου να απαλύνει τη σκληρότητα των cut. Αυτός ο ελάχιστα συναισθηματικός τρόπος κινηματογράφησης αποκαλύπτει την κοινωνική βία που βαραίνει σε όλες τις σχέσεις, και, ταυτόχρονα, υπογραμμίζει τη στιλιστική του μοναδικότητα κάθε στιγμή, μένοντας ασυγκίνητος μπροστά στον περαστικό έρωτα που βουλιάζει μέσα στην κινούμενη άμμο της καθημερινής μικρότητας και της κοινωνικής υποκρισίας. Αντίθετα, ο μεγάλος, τραγικός «έρωτας της απώλειας» δίνει στο δημιουργό τη δυνατότητα να φτάσει στην απόλυτη καθαρότητα της αφήγησης και στην πιο ηδονική σύνθεση της τέχνης του.

Απογυμνωμένοι από τα ψυχολογικά στερεότυπα και ξεκομμένοι από τη φαντασιωτική απεικόνιση της σεξουαλικότητας, οι έρωτες μέχρι θανάτου του Μιζογκούτσι αναζητούν την αλήθεια του δράματος και την παντοδυναμία του πόθου, ακολουθώντας τις δικές τους νόρμες. Ο Γιόντα μάς δίνει ένα εύγλωττο παράδειγμα της τρομακτικής εμμονής του Μιζογκούτσι σ' αυτές τις νόρμες, την εποχή που απέρριπτε για νιοστή

φορά το σενάριο των *Σταυρωμένων εραστών*, ζητώντας περισσότερη «δραματική ένταση». «Να σου δώσω ένα παράδειγμα» είπε ο σκηνοθέτης στον απελπισμένο σεναριογράφο του. «Η Οσάν και ο Μοχέι κάνουν έρωτα σ' ένα δωμάτιο πανδοχείου, αφού έχουν αποφασίσει ν' αυτοκτονήσουν. Τι βλακεία! Αν πήραν την απόφαση να πεθάνουν, πώς είναι δυνατόν να σκέφτονται να κάνουν έρωτα; Ας πάρουν μια βαρκούλα κι ας ξεμακρύνουν. Αυτό αρκεί για να δείξουμε την ψυχική τους κατάσταση εκείνη τη στιγμή. Τώρα βρίσκονται στη μέση της λίμνης. Ξαφνικά, δε θέλουν πια να πεθάνουν· όχι επειδή φοβούνται το θάνατο, αλλά, αντίθετα απ' ό,τι συμβαίνει στα μελοδράματα, όπου οι ελάχιστες στιγμές που κλέβουμε απ' το θάνατο είναι οι γλυκύτερες της ζωής μας, ο πειρασμός του χαμένου θανάτου δίνει αξία στις μελλοντικές στιγμές της ύπαρξης· είναι πραγματικό "άνοιγμα". Δε γίνεται να πεθάνουμε έτσι, σκέφτονται οι ερωτευμένοι πριν αυτοκτονήσουν. Κι αυτό είναι *πραγματικά* δραματικό.» Στην ταινία, η υπερβατική ποίηση της σκηνής και η λιτότητά της (τρία πλάνα, κι ύστερα το μεγάλο μονοπλάνο με το δραματικό βάρος αυτής της συγκλονιστικής ανατροπής) δείχνουν πώς ο Μιζογκούτσι είχε απόλυτο δίκιο όταν επέμενε να τινάζει στον αέρα το μελόδραμα των τραγικών ερώτων.

Αυτές οι υπέροχες χίμαιρες γεννούν τις καλύτερες ταινίες του δημιουργού και ταξιδεύουν το θεατή σε σφαίρες ανάτασης που ο κινηματογράφος σπάνια προσεγγίζει. Ο έρωτας της Ότοκου για τον Κικουνοσούκε στην *Ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου*, της Σουμάκο για το σκηνοθέτη Χογκέτσου στο *Πάθος της ηθοποιού Σουμάκο*, της Οχάρου για τον *σαμουράι* Κατσονοσούκε στη *Ζωή της Οχάρου*, της Μιγιάγκι για τον Γκεντζούρο στο *Ουγκέτσου μονογκατάρι*, του Μοχέι και της Οσάν στους *Σταυρωμένους εραστές*, του αυτοκράτορα Χσουάν Τσουνγκ για την Γιανγκ Κουέι-Φέι, είναι μαζί θαύμα και όλεθρος, έκσταση και διάλυση, παράβαση και υπέρβαση. Η Ότοκου πεθαίνει από έρωτα, επενδύοντας κυριολεκτικά την ενέργεια της ζωής της για να κάνει τον Κίκου μεγάλο ηθοποιό στο *καμπούκι*, η Κουέι-Φέι πεθαίνει για να μείνει ο αυτοκράτορας στη ζωή και το θρόνο, η Οχάρου αντλεί το κουράγιο για να συνεχίσει μια ζωή μέσα στα σκουπίδια, μόνο απ' την ανάμνηση του *σαμουράι* που πλήρωσε τον έρωτά της με τη ζωή του.

Για να συλλάβει το βαθύ μυστήριο αυτών των ερώτων, ο Μιζογκούτσι, με το αβίαστο βλέμμα του κοιτάζει τις ιστορίες τους να ξεδιπλώνονται σαν τις οριζόντιες ζωγραφιές της παραδοσιακής ιαπωνικής εικονογραφίας, τις τοποθετεί μπροστά στο μαγικό φόντο τού θεάτρου και τις τυλίγει με τους πιο ελεγειακούς ήχους της μουσικής. Με τον τρόπο αυτόν σκηνοθετεί και τον δικό του έρωτα μέχρι θανάτου με την τέχνη· γιατί η βαθύτερη αλήθεια αυτών των ερώτων που δίνουν ζωή μέσα από το θάνατο, είναι αυτό που συνειδητοποιούν ο Μοχέι και η Οσάν στην εκστατική τους πορεία προς τη σταύρωση: οι ψυχές των εραστών μπορούν να ενωθούν μόνο πέρα απ' την πραγματικότητα της ύλης.

Απ' αυτή την άποψη, ο Γκεντζούρο του *Ουγκέτσου μονογκατάρι* είναι ο πιο «τυχερός». Μετά απ' τις περιπλανήσεις του, στο ονειρικό ειδύλλιό του με το φάντασμα της πριγκίπισσας Ουακάσα, *ζει* αυτό το πέρασμα στον άλλο κόσμο και νιώθει την *τραγική παροδικότητα των πραγμάτων*, την αίσθηση του *γιούγκεν* που εκφράζει το θέατρο *νο* και ο Μιζογκούτσι κατάφερε να συλλάβει, ίσως στην πιο μαγική σκηνή ερωτισμού στην ιστορία του κινηματογράφου. Όταν η μαγεία τελειώνει, ο Γκεντζούρο ξαναπερνάει το κατώφλι της πραγματικότητας κι επιστρέφει στο ρημαγμένο του σπιτικό, όπου τον υποδέχεται η γυναίκα του με μεγάλη τρυφερότητα. Όμως, στο ανελέητο φως του επόμενου πρωινού, ο ήρωας ανακαλύπτει τη φριχτή αλήθεια που ο θεατής ξέρει πριν απ' αυτόν: η Μιγιάγκι έχει πεθάνει. Από εδώ και πέρα, όλη η ύπαρξη του Γκεντζούρο στοιχειώνεται από την απουσία της, όπως όλη η ταινία από τη φωνή off της Κινούγιο Τανάκα που φέρνει αυτό το βαρύ «μήνυμα από τον άλλο κόσμο». Λέγοντας στον Γκεντζούρο ότι το πνεύμα της θα μείνει για πάντα πλάι του, η Μιγιάγκι έχει υψωθεί πάνω απ' το επίπεδο της τραγικής ηρωίδας, έχει γίνει «η γυναίκα που μπορεί να συγχωρήσει» τον άντρα της για όλες του τις πλάνες και να τον λυτρώσει από την ενοχή για το θάνατό της (όπως στο τέλος της *Αυτοκράτειρας Γιανγκ Κουέι-Φέι*, όταν η φωνή off της Ματσίκο Κίο συνοδεύει τον αυτοκράτορα στο εκπληκτικής εικαστικότητας πέρασμά του στην αιωνιότητα). Η καθημερινότητα της δουλειάς καταπίνει τον Γκεντζούρο στα τέσσερα τελευταία πλάνα· και η μηχανή, με μια μεγάλη κίνηση γερανού, φεύγει από το γιο του που προσφέρει το ρύζι του στον τάφο της Μιγιάγκι, ανεβαίνει ψηλά και κινη-

ματογραφεί τους αγρότες του χωριού να δουλεύουν τη γη, σ' ένα γαλήνιο γενικό πλάνο. Ανοίγοντας το κινηματογραφικό κάδρο στην ατάραχη ενατένιση της ολότητας με μια λήψη που υποβάλλει περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη τη βουδιστική αίσθηση του *μούγιο*, της μεταλλαξιμότητας που κυριαρχεί σε όλα τα γήινα φαινόμενα, το τέλος της ταινίας παρασύρει το θεατή σε μια υπερβατική εμπειρία.

Αυτή η υπόγεια έκσταση, που κυκλοφορεί ήδη στα 142 πλάνα του αριστουργήματος της μαρξιστικής περιόδου του Μιζογκούτσι *Η ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου* και σκάει σαν κύμα πάνω στο θεατή στις σκηνές της παράστασης του *καμπούκι*, στην πρώτη και στην τελευταία πράξη της ταινίας, είναι η πραγματική υπογραφή του δημιουργού. Στα μεγάλα έργα της ωριμότητας, όπου η στιλιστική αυστηρότητα της γραφής γίνεται πιο ρευστή, η εκστατική κίνηση της ψυχής έρχεται περισσότερο στην επιφάνεια· στη *Ζωή της Οχάρου*, π.χ., την αγαπημένη και πιο τέλεια αφηγηματικά ταινία του δημιουργού, το πελώριο φλασμπάκ που ξεκινάει από την προσευχή της γερασμένης πόρνης σ' έναν βουδιστικό ναό κι ακολουθεί την αργή της πτώση, αποκαλύπτοντας έναν βαθύτερο στοχασμό για την ανθρώπινη μοίρα που υπερβαίνει την κοινωνική κριτική. Όμως η πραγματική εκστατική ταινία αυτού του ολοκληρωτικού δημιουργού είναι το κομψοτέχνημα *Η δεσποινίς Όγιου*, το *μέιτζι-μόνο* του 1951 που οι Δυτικοί κινηματογραφόφιλοι ανακαλύπτουν κάτω από τη σκιά της βραβευμένης *Ζωής της Οχάρου* και αγαπούν αμέσως για τη βαθιά αισθαντικότητα της οιδιπόδειας ψυχολογίας του. Αυτή η τρίφωνη ανοιξιάτικη σονάτα για τη σύγκρουση του πλατωνικού με τον συζυγικό έρωτα (όπου η Οσίζου, η μικρή αδελφή της γοητευτικής και καλλιεργημένης Όγιου, αρνείται να κάνει έρωτα με τον άντρα της, Σινοσούκε, που είναι κρυφά ερωτευμένος με την Όγιου, ωθώντας τον σ' ένα αγνό τρίγωνο με την αδελφή της) καταλήγει στη μοναξιά και τη δυστυχία. Στη διάρκεια ενός μαγικού νυχτερινού ρεσιτάλ μουσικής, το νεογέννητο μωρό της πεθαμένης Οσίζου εμφανίζεται στον ανθισμένο κήπο της Όγιου μαζί μ' ένα γράμμα από τον Σινοσούκε. Όταν η Όγιου διαβάζει τη σπαρακτική επιστολή και μαθαίνει το θάνατο της αδελφής της και την επιθυμία του Σινοσούκε να κρατήσει για πάντα κοντά της αυτό το παιδί όπου ενώνονται οι ψυχές των δύο ανθρώπων που τη λάτρεψαν, η μηχανή, στην πιο απροσδόκητη κίνηση της απώλειας που μπορώ να φανταστώ, κατεβαίνει από το πρόσωπο της Όγιου και γλιστράει παράλληλα πάνω στις χορδές τού *κότο* (του μουσικού οργάνου της), *σε πολύ κοντινό πλάνο*. Αφήνοντας την Όγιου να νανουρίζει το μωρό και να γιορτάζει το θαύμα της εμφάνισής του με τους καλεσμένους της, η ταινία κλείνει με τρία πλάνα όπου ο Σινοσούκε χάνεται μέσα σ' ένα εξώκοσμο τοπίο στις όχθες μιας ακύμαντης λίμνης, ενώ ένα πελώριο, ολόγιομο φεγγάρι μεσουρανεί. Μόνο ο Μιζογκούτσι μπορούσε να σκηνοθετήσει μια τέτοια νύχτα εξαΰλωσης, μεταλλάσσοντας το δράμα του ανεκπλήρωτου πόθου στη μουσική των ψυχών που ενώνονται, γεφυρώνοντας τον κόσμο των ζωντανών και των νεκρών, και στην υπέρβαση των ηθοποιών που *γίνονται ένα με το φεγγάρι*...

Ο κουρασμένος θάνατος

Στην επιτύμβια επιγραφή του Μιζογκούτσι που σκάλισε ο Μ. Ναγκάτα, παλιός του φίλος και πρόεδρος της εταιρείας «Νταϊέι», έγραφε: «Ο μεγαλύτερος σκηνοθέτης του κόσμου».

Οι στενοί του συνεργάτες (κυρίως, ο Γιόντα) επιβεβαιώνουν ότι ο Μιζογκούτσι ήταν, αν όχι ο μεγαλύτερος, τουλάχιστον ο πιο απαιτητικός και εργασιομανής σκηνοθέτης στην ιστορία του κινηματογράφου («Αναμνήσεις από τον Μιζογκούτσι», «Cahiers du Cinéma», Σεπτ. 1978). Η ανταγωνιστικότητά του απέναντι στη δεξιοτεχνία των δημιουργών που θαύμαζε (όπως ο Ford και ο Wyler), ήταν παροιμιώδης. Η ιδεοληπτική του τελειομανία, σε συνδυασμό με το αυταρχικό, εριστικό και –σπάνιο για Ιάπωνα– εκρηκτικό ταμπεραμέντο του, δημιουργούσε αφόρητη πίεση στα γυρίσματα. Δε δίσταζε καθόλου να μετακινήσει, να γκρεμίσει ή να ξαναχτίσει ολόκληρα κτίρια, προκειμένου να πετύχει μια αρμονική σύνθεση των σκηνικών με τους όγκους των βουνών στο βάθος. Οι σκηνογράφοι και οι ενδυματολόγοι ζούσαν με το φόβο της οργής του κι έπρεπε ν' αποδείξουν (πολλές φορές, λέγοντας ψέματα) την ιστορική αυθεντικότητα κάθε κοστουμιού και κάθε στοιχείου του σκηνικού, ακόμα και του πιο μικρού αντικειμένου. Οι αγεφύρωτες διαφωνίες με τους ηθοποιούς λύνονταν με την απομάκρυνση όσων δεν κατάφερναν ν' ανταποκριθούν στις υπεράνθρωπες απαιτήσεις του. Η σκληρότητά του στη συνδιαλλαγή με ό-

λους ανεξαιρέτως τους συνεργάτες του μεγάλωνε από την απροθυμία του ή, ίσως, την αδυναμία του να επικοινωνήσει μαζί τους και να τους εξηγήσει τι ακριβώς τον απωθούσε στη δουλειά τους.

Η ευγένεια, η καθαρότητα, η εξαιρετική στιλιστική ενότητα αυτών των ταινιών της σκληρότητας, της αυτοσυγκράτησης και της παντοδυναμίας του δημιουργού, αποζημίωναν κάπως τους συνοδοιπόρους του στην περιπέτεια της κατασκευής τους – μια διαδικασία, όχι τόσο ευχάριστη όσο νομίζουμε, αλλά επίπονη και τραυματική για όλους, ακόμα και για τον ίδιο. «Μετά από 35 χρόνια δουλειά, δεν έχω ούτε μία ευχάριστη ανάμνηση»: μια από τις διασημότερες δηλώσεις του προς το τέλος της ζωής του. Όμως, η πικρία αυτού του αρνητικού απολογισμού θα πρέπει να ήταν παροδική, αφού, παρ' όλα τα εμπόδια που η ιδιοσυγκρασία, η ιστορία και το πεπρωμένο του έσπειραν στη διαδρομή του, η εντυπωσιακή παραγωγή του Μιζογκούτσι δε σταμάτησε ποτέ. Η προετοιμασία της ταινίας *Οσάκα μονογκατάρι* διακόπηκε βίαια και τελεσίδικα από την αρρώστια και το θάνατο, το καλοκαίρι του 1956. Ενώ έσβηνε στο νοσοκομείο από τη λευχαιμία, εξακολουθούσε να σχεδιάζει την προπαραγωγή. «Μόλις βρήκα την αρχική σκηνή του *Οσάκα μονογκατάρι*... Εδώ κάνει πολλή ζέστη... Δουλεύω με δυσκολία... Έχω στο μυαλό μου ολόκληρη την ταινία πολύ καθαρά, εκτός από κάποιους διαλόγους... Εύχομαι η κατάστασή μου να μη χειροτερέψει...» έγραφε στις προτελευταίες σελίδες του ημερολογίου του, μ' ένα τρεμάμενο χέρι ετοιμοθάνατου. Και στην τελευταία: «Σε λίγο μπαίνουμε στο φθινόπωρο. Ανυπομονώ να ξαναβρεθώ με τους συνεργάτες μου...»

Δεκέμβριος 1999

Το πάθος της ηθοποιού Σουμάκο.

Ήταν ο μεγαλύτερος ιάπωνας σκηνοθέτης...

του Jean-Luc Godard

Ουγκέτσου μονογκατάρι.

Στις 24 Αυγούστου 1956, πέθανε στο Κιότο ο μεγαλύτερος ιάπωνας σκηνοθέτης και ένας από τους μεγαλύτερους σκηνοθέτες στον κόσμο. Όπως μόλις απέδειξε η ρετροσπεκτίβα που του αφιέρωσε η Γαλλική Ταινιοθήκη, ο Κέντζι Μιζογκούτσι ήταν του μεγέθους ενός Murnau ή ενός Rossellini.

[...] Αν η ποίηση εμφανίζεται κάθε δευτερόλεπτο, σε κάθε πλάνο που γυρίζει ο Μιζογκούτσι, είναι, επειδή, όπως και στον Murnau, αποτελεί την ενστικτώδη αντανάκλαση της εφευρετικής ευγένειας του δημιουργού της. Όπως ο δημιουργός της *Αυγής*, έτσι και ο δημιουργός του *Ουγκέτσου μονογκατάρι* ξέρει να περιγράφει μια περιπέτεια που την ίδια στιγμή είναι κοσμογονία.

Οι ηρωίδες του είναι όλες ίδιες, παράξενα όμοιες με την Τες του Thomas Hardy. Πάνω τους πέφτουν οι πιο μεγάλες συμφορές. Κι αν ο Μιζογκούτσι χαρακτηρίζεται από μια ιδιαίτερη αγάπη για τους οίκους ανοχής, [...] αρνείται να κλειστεί μέσα στα ψεύτικα θέλγητρα της γραφικότητας. Όταν αναδημιουργεί την παλιά Ιαπωνία, ξεπερνάει το περίγραμμα της Ιστορίας, για να μας παραδώσει στην ωμή αλήθεια με μια μαεστρία που

όμοιά της συναντάμε μόνο στον *Άγιο Φραγκίσκο της Ασίζης*. Ποτέ δεν έχουμε δει με τα μάτια μας τον Μεσαίωνα με τόσο έντονη ατμόσφαιρα.

Η αποτελεσματικότητα και η σοβαρότητα αποτελούν χαρακτηριστικά των μεγάλων σκηνοθετών. Και ο Κέντζι Μιζογκούτσι δεν εξαιρείται του κανόνα. Όπως σημείωνε ο Philippe Demonsablon, σε μια σχολαστική μελέτη της *Ζωής της Οχάρου*, «η τέχνη του συνίσταται στην αποφυγή κάθε εξωτερικής ικεσίας ως προς το αντικείμενό της, στην αποδοχή των πραγμάτων που παρουσιάζονται όπως είναι, χωρίς η σκέψη να επεμβαίνει παρά μόνο για να σβήσει τα αποτυπώματά της, δίνοντας έτσι χίλιες φορές μεγαλύτερη αποτελεσματικότητα στα πράγματα που υπόκεινται στο θαυμασμό μας». Πρόκειται, λοιπόν, για μια τέχνη ρεαλιστική, όσο ρεαλιστική μπορεί να θεωρηθεί η σκηνοθεσία.

Αυτή η απλότητα δεν παύει να αποτελεί ένα παράδοξο, μια και απαιτεί την απογύμνωσή της κάτω από συσσώρευση ύλης. Τα καδραρίσματα υπόκεινται κατ' αρχήν στους νόμους της κίνησης. Όμως, καμιά μπαρόκ έμφαση, καμιά σκοπιμότητα έξω από εκείνην του αγγίγματος του θεατή από την ίδια την ουσία. Καμιά εικόνα δεν είναι κατά κυριολεξία κωμική, θλιμμένη, φανταστική, ερωτική, και, παρ' όλα αυτά, είναι όλα μαζί τα παραπάνω. Η τέχνη του Μιζογκούτσι είναι η πιο περίπλοκη, γιατί είναι η πιο απλή. Υπάρχουν λίγα κόλπα τής κινηματογραφικής μηχανής, λίγα τράβελινγκ, αλλά να, ξαφνικά, όταν ξεπηδούν στη διάρκεια ενός πλάνου, έχουν μια εκθαμβωτική ομορφιά [...].

Το *Ουγκέτσου μονογκατάρι* χειροκροτήθηκε την εποχή μου στο Φεστιβάλ της Βενετίας. Αποτελεί το αριστούργημα του Κέντζι Μιζογκούτσι, που τον τοποθετεί στο ίδιο ύψος με τον Griffith, τον Αϊζενστάιν και τον Renoir.

[...] Ό,τι αποτελούσε τη δύναμη και την ομορφιά των *Σταυρωμένων εραστών*, την άγρια φρεσκάδα τής *Μοίρας της κυρίας Γιούκι*, τη γεμάτη ευτυχία κατεργαριά του *Δρόμου της ντροπής*, την τρυφερότητα της *Ελεγείας της Οσάκα*, βρίσκεται εδώ πολλαπλασιασμένο κατά χίλιες φορές. Είναι μιάμιση ώρα προβολής που μοιάζει να διαρκεί μια αιωνιότητα. Η λεπτότητα της σκηνοθεσίας έχει φτάσει στον ανώτατο βαθμό της. Ο Μιζογκούτσι είναι ίσως ο μοναδικός σκηνοθέτης στον κόσμο που τολμάει να χρησιμοποιήσει συστηματικά αντίστοιχα πλάνα (champ-contrechamp) 180°. Όμως, αυτό που στο έργο κάποιου άλλου θα ήταν επιτήδευση, στον Μιζογκούτσι δεν είναι παρά μια φυσική κίνηση, που προέρχεται κυρίως απ' το ντεκόρ και από το χώρο που καταλαμβάνουν οι ηθοποιοί.

Ας παραθέσουμε δύο παραδείγματα τεχνικής δεξιότητας, που είναι το αποκορύφωμα της τέχνης. Ο Γκεντζούρο κολυμπάει με τη μοιραία μάγισσα, στα δίχτυα της οποίας έχει πιαστεί. Η κάμερα αφήνει τη λιμνούλα με τους βράχους όπου παίζουν οι δυο τους, και κάνει πανοραμίκ στο μήκος του πλημμυρισμένου νερού που φτιάχνει ένα ρυάκι χαμένο μέσα στα χωράφια. Εκείνη τη στιγμή, ένα πολύ σύντομο φοντί ανσενέ πάνω στα αυλάκια, κι ενώ όλο και καινούργια αυλάκια εμφανίζονται, η κίνηση της μηχανής συνεχίζεται με την ίδια αρμονική ορμή, ξανανεβαίνει και αποκαλύπτει με πανοραμίκ μια τεράστια πεδιάδα, έπειτα έναν κήπο στον οποίο ξαναβρίσκουμε τους ερωτευμένους μας, μερικούς μήνες αργότερα, να μαγειρεύουν. Μόνο οι μετρ του κινηματογράφου μπορούν να αξιοποιήσουν έτσι ένα ρακόρ, ώστε να προκαλέσουν ένα αίσθημα που, εδώ, ταυτίζεται με την πολύ «προυστική» απόλαυση της μέρας.

Άλλο παράδειγμα: Ο Γκεντζούρο, αφού σκοτώνει τη μάγισσα, επιστρέφει στο σπίτι του. Δεν ξέρει ότι η Μιγιάγκι, η γυναίκα του, είναι νεκρή, μετά το βιασμό της από τους ληστές. Μπαίνει στο σπίτι του, διασχίζει όλα τα δωμάτια. Η κάμερα τον ακολουθεί με πανοραμίκ. Περνάει από το ένα δωμάτιο στο άλλο, ενώ η κάμερα τον ακολουθεί πάντα. Ξαναβγαίνει, η κάμερα τον χάνει, επιστρέφει στο δωμάτιο, και η κάμερα καδράρει τη Μιγιάγκι, με σάρκα και οστά, τη στιγμή που ο Γκεντζούρο ξαναμπαίνει και τη βλέπει, νομίζοντας, μαζί μ' εμάς, τους θεατές, ότι έκανε λάθος κι ότι η γλυκιά του σύζυγος ζει ακόμα.

Η τέχνη του Κέντζι Μιζογκούτσι έγκειται στο ότι αποδεικνύει την ίδια στιγμή πως «η αληθινή ζωή είναι αλλού» αλλά και εδώ, μέσα στην παράξενη και αστραφτερή της ομορφιά.

«Arts», τχ. 656, Φεβρουάριος 1958.
Μετάφραση: Μάριος Μωυσίδης
(Από το βιβλίο *Ζαν-Λικ Γκοντάρ: Κείμενα και συνεντεύξεις*,
Αιγόκερως, Αθήνα 1988).

Η γιορτή στην Γκιόν.

Η αντανάκλαση της επιθυμίας

του Jean Douchet

Οι περισσότερες από τις ταινίες του Μιζογκούτσι που έχουν διασωθεί, περίπου τριάντα, έχουν γυριστεί μεταπολεμικά. Στις τελευταίες βουβές και τις πρώτες ομιλούσες ταινίες του διαπιστώνουμε ότι ο Μιζογκούτσι έχει ήδη κατακτήσει την ιδιαίτερη γραφή του, την οποία θα επεξεργαστεί στη συνέχεια, και πραγματεύεται ήδη τα βασικά θέματα στα οποία θα επανέλθει αναλυτικά στο μέλλον. Ο Μιζογκούτσι δεν ανήκει στους σκηνοθέτες που βελτιώνονται στη διάρκεια της καριέρας τους. Η ιδιοφυΐα του ήταν εμφανής εξαρχής, τόσο στο καδράρισμα όσο και στο στήσιμο των σκηνών. Το κύριο χαρακτηριστικό του Μιζογκούτσι, όμως, είναι ότι επιδιώκει με πάθος ένα ρεαλισμό που να συνδέεται –ή, μάλλον, *επανα*συνδέεται– με το μελόδραμα, το οποίο τείνει να παρασύρει το ρεαλισμό του προς ένα νατουραλισμό πίσω ή πέρα απ' την πραγματικότητα. Στο συγκεκριμένο αυτό σημείο γίνεται εμφανής η συμβολή του Γιόντα (του μόνιμου σεναριογράφου του Μιζογκούτσι) το 1936: με τον Γιόντα, τα περιστατικά ή οι διάσπαρτες αντιλήψεις περί ρεαλισμού υποχωρούν, κι ο ρεαλισμός παίρνει το πάνω χέρι στις ταινίες του Μιζογκούτσι. Από το 1936 και μετά, ο Μιζογκούτσι θα επεξεργαστεί ένα κοινωνικό υλικό το οποίο έχει ήδη καταγράψει, αντιμετωπίζοντάς το όμως με υπερβολικό ρομαντισμό. Παρατηρεί τη θέση της γυναίκας, η οποία, κατά τη γνώμη του, απεικονίζει τέλεια τη θεμελιώδη αδικία της κοινωνίας. Δύο ταινίες, η *Ελεγεία της Οσάκα* και *Οι αδελφές της Γκιόν*, είναι, από την άποψη αυτή, εξαιρετικές. Η πολιτική κατάσταση και η άνοδος στην εξουσία των στρατοκρατών διαταράσσουν την εξέλιξη του έργου του. Στην *Ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου*, ο Μιζογκούτσι καταφεύγει στον κόσμο του θεάτρου και υποβαθμίζει, εμφανώς, τη σημασία της γυναίκας. Όμως, τέσσερις ταινίες που γύρισε μεταξύ του 1938 και του 1941 έχουν χαθεί, κι έτσι δεν έχουμε σαφή εικόνα για την πορεία του, προτού αναγκαστεί να γυρίσει τις ταινίες-ύμνους στον άνδρα. Είναι προφανές ότι ο Μιζογκούτσι ανέχεται με μεγάλη δυσκολία τον εγκωμιασμό του ανδρικού μύθου, την εξύμνηση των *σαμουράι* που επιβάλλει η φασιστική δικτατορία των στρατιωτικών. Αυτός είναι και ο λόγος που καταφεύγει στην τέχνη για την τέχνη. Οι ωραιότερες –εικαστικά– ταινίες του Μιζογκούτσι είναι αυτές που γύρισε στη διάρκεια του πολέμου, αν και αυτή η φορμαλιστική ομορφιά στο έργο του εμπεριέχει πάντοτε (συνεπάγεται, θα μπορούσαμε να πούμε) την ιδέα του θανάτου. Με τον καταναγκαστικό αυτόν αισθητισμό, που έχει επηρεάσει, όπως φαίνεται, τον Κουροσάουα, ο Μιζογκούτσι εκδηλώνει την αντίθεσή του στην ιδεολογία των στρατοκρατών· συν το γεγονός ότι δεν μπορεί να αποχωριστεί τις γυναίκες, και σοφίζεται μύρια όσα τεχνάσματα προκειμένου να βάλει έστω και μία γυναίκα στις ταινίες με *σαμουράι* εκεί, δηλαδή, όπου οι γυναίκες είναι συνήθως προγραμμένες.

Κάποτε τελειώνει ο πόλεμος. Το 1946, ο Μιζογκούτσι γυρίζει τη *Νίκη των γυναικών*, μια ταινία-μανιφέστο, που μπορεί να ικανοποιήσει και τους πιο ακραίους φεμινιστές. Η ταινία δεν είναι σπουδαία, το δε ενδιαφέρον της εντοπίζεται στην αίσθηση του επείγοντος που δημιουργεί στο θεατή: ο Μιζογκούτσι αισθάνεται την ανάγκη να διαμαρτυρηθεί για την αδικία τού κόσμου, καταγγέλλοντας την αδικία που υφίστανται οι γυναίκες. Αγωνίζεται, με τον τρόπο αυτόν, ενάντια στην εξύψωση του αρσενικού που είχε επιβάλει το στρατιωτικό καθεστώς. Τον ίδιο χρόνο, μέσα στις πολιτικές συνθήκες που διαμορφώνει η αμερικανική κατοχή, ο Μιζογκούτσι γυρίζει τον *Ουταμάρο και τις πέντε γυναίκες του*. Ο Μιζογκούτσι τοποθετεί χρονικά τη δράση ενάμιση αιώνα νωρίτερα, για να εκμυστηρευτεί όλα τα πρόσφατα αισθήματά του. Θυμόμαστε την

Ο Jean Douchet, ως κριτικός κινηματογράφου («Cahiers du Cinéma», «Arts»), συμμετείχε ενεργά στο κίνημα της nouvelle vague. Πρωτοξεκίνησε να γράφει στη δεκαετία του '50, και δημοσίευσε σημαντικές μονογραφίες για τον Hitchcock και τον Μιζογκούτσι. Στη Fémis και στη Cinémathèque Française διδάσκει Ιστορία και Αισθητική τού Κινηματογράφου.

εξής σκηνή απ' το σενάριο του Γιόντα: η πολιτική εξουσία ενοχλείται με τις ζωγραφισμένες γυναίκες τού Ουταμάρο και τον καταδικάζει να παραμείνει επί ένα μήνα με τα χέρια δεμένα πισθάγκωνα. Ο Ουταμάρο εκτίει την ποινή του, κι αμέσως μόλις ελευθερώνεται, αρπάζει ένα φύλλο χαρτί κι ένα κάρβουνο, και πιάνει να σχεδιάζει πυρετωδώς, μανιωδώς, μια γυναίκα. Έχουμε να κάνουμε με μια ελάχιστα συγκαλυμμένη προσωπογραφία του Μιζογκούτσι, ο οποίος θέλει επειγόντως να διατυμπανίσει την προσωπική του αντίσταση, παρέχοντας στη γυναίκα την αμέριστη υποστήριξή του.

Το πάθος της ηθοποιού Σουμάκο πραγματεύεται τη χειραφέτηση μιας γυναίκας στα τέλη του 19ου αιώνα· μιας ηθοποιού που πρόκειται να υποδυθεί την Κάρμεν – και γνωρίζουμε πολύ καλά τις ανατρεπτικές ιδέες που συμβολίζει η ηρωίδα αυτή ανά την υφήλιο, σχετικά με την απελευθερωμένη γυναίκα που εκφράζει το δικαίωμά της στην επιθυμία, γεγονός αδιανόητο και ταμπού έως τότε. Μπορεί η γιαπωνέζα Κάρμεν να μας φαίνεται διασκεδαστική, αλλά ο Μιζογκούτσι ήξερε ότι η ιαπωνική κοινωνία, ακόμα και εν έτει 1947, θα σκανδαλιζόταν σφόδρα με την ηρωίδα του. Στις *Γυναίκες της νύχτας*, είναι ολοφάνερο ότι ο Μιζογκούτσι έχει συγκλονιστεί από το νεορεαλισμό, καθώς δεν κάνει καμιά προσπάθεια να συγκαλύψει τις αναφορές του στον Rossellini. Θέμα της ταινίας του είναι πλέον οι πόρνες, οι οποίες διαβιούν σε φρικτές συνθήκες. Και μπορεί ο Μιζογκούτσι, όταν παρουσιάζει τις πόρνες και περιγράφει τον κόσμο τους, να μη θέλει να κάνει μιαν απροκάλυπτα στρατευμένη ταινία (η λογοκρισία εξακολουθεί να είναι ιδιαιτέρως αισθητή), θέλει όμως σίγουρα να κάνει μια ταινία αγάπης. Ωστόσο, η επιθυμητή ισορροπία δεν επιτυγχάνεται. Ο Μιζογκούτσι, πάντα χειριζόταν με κάποια δυσκολία τη μελοδραματική δύναμη των καταστάσεων. Όταν θέλει να διατηρήσει μεν το μελοδραματικό στοιχείο, ώστε να εκμεταλλευτεί τη συγκινησιακή του επιρροή, αλλά σε περιορισμένη κλίμακα, και δεν τα καταφέρνει, όταν ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός με τους οποίους επενδύει το μελόδραμα ξεφεύγουν απ' τον έλεγχό του, τότε βρίσκεται έξω απ' τα νερά του. Μόνο μετά το 1950 καταφέρνει να υπερνικήσει τελικά αυτή τη δυσκολία και να μας χαρίσει μια σειρά αψεγάδιαστα αριστουργήματα, στα οποία η ρεαλιστική αναπαράσταση και ο συγκινησιακός χαρακτήρας του μελοδράματος εξισορροπούνται τέλεια. Παράλληλα, εξακολουθώντας ν' αξιοποιεί τις δυνατότητες υπερβολής που του προσφέρει το μελόδραμα, τολμάει μερικές φορές να προσεγγίζει ακραίες καταστάσεις, που θυμίζουν Abel Gance ή King Vidor και που είναι ασφαλώς καλύτερα τεκμηριωμένες από τις αντίστοιχες του John Ford. Ας πάρουμε για παράδειγμα τη *Μοίρα της κυρίας Γιούκι*, το πρώτο από τα αριστουργήματά του: η ιδέα μιας γυναίκας που ποθεί τον άντρα της σεξουαλικά, ενώ τον περιφρονεί απερίγραπτα, δημιουργεί μια εξαιρετικά παράφορη κατάσταση, τις συνέπειες της οποίας εκμεταλλεύεται πλήρως ο Μιζογκούτσι – κυρίως και κατ' αρχάς, στο κοινωνικό πεδίο. Το καταπληκτικό με τον Μιζογκούτσι είναι ότι, απ' τη στιγμή που καταφέρνει να κυριαρχήσει στις καταστάσεις που παρουσιάζει (τις οποίες αρνείται να επινοήσει ο ίδιος, αναθέτοντας το έργο αυτό στους σεναριογράφους του), δυναμιτίζει κυριολεκτικά όλες τις υποκρισίες της κοινωνίας. Κι έτσι επικοινωνεί με το θεατή: όχι μέσα από την πάλη (εξ άλλου, αυτός είναι ο λόγος που δεν υπήρξε ποτέ του στρατευμένος αγωνιστής, κάτι για το οποίο τον μέμφονταν οι «αριστεροί»), αλλά μέσα από την ένταση, την αλήθεια της εικόνας, που αναγκάζει το θεατή να δει πώς λειτουργεί ο κόσμος. Χωρίς αυτές τις παράφορες και μελοδραματικές καταστάσεις, ο Μιζογκούτσι δε θα επιτύγχανε το στόχο του, κάτι που είχε καταφέρει για πρώτη φορά στις δύο ταινίες του του 1936. Θα χρειαστεί να περιμένει ώς το 1950, όταν ο άνεμος του φιλελευθερισμού θ' αρχίσει να πνέει στα πολιτικά πράγματα, για να επανέλθει στις αναζητήσεις του και να ξαναβρεί το ρυθμό του. Από τη χρονική αυτή στιγμή και μετά, το μόνο που θα τον απασχολεί, θα είναι αυτή καθαυτή η έκφραση των καταστάσεων. Είναι γνωστό το περίφημο παράδειγμα του θανάτου της Γιανγκ Κουέι-Φέι, μιας σκηνής με την οποία ασχολήθηκε επί τρεις ολόκληρες μέρες για να μπορέσει να την ολοκληρώσει: τέσσερα βλακώδη πλάνα, ένα φουστάνι σέρνεται καταγής, δυο σκουλαρίκια πέφτουν χάμω, κάποια πασούμια κείτονται στο πάτωμα – τίποτα που δε θα επινοούσε ο τελευταίος σκηνοθέτης διαφημιστικού ή βιντεοκλίπ. Και ξαφνικά, τα πλάνα αυτά φορτίζονται με υπέρμετρη συγκινησιακή ένταση και παραφορά, αποκαλύπτοντας την εξέγερση που υποφώσκει, την εξαίσια ανιδιοτέλεια της ερωτευμένης γυναίκας απέναντι στην άθλια και ιδιοτε-

Το πάθος της ηθοποιού Σουμάκο.

λή μικρότητα του κυρίου και αφέντη της. Ο Μιζογκούτσι μάς παρασύρει μέσα στον ίδιο τον πυρήνα της ιδέας και της συναισθηματικής έντασης. Η σκέψη, με υπέρτατη αφαιρετική δύναμη, μεταμορφώνει τα τέσσερα αυτά πλάνα. Κατά τη γνώμη μου, η ιδιοφυΐα του Μιζογκούτσι έγκειται σ' αυτό ακριβώς: στο ότι πάντα οδηγεί τις καταστάσεις στα άκρα. Στο *Δρόμο της ντροπής*, παρακολουθούμε μια συσσώρευση εξωφρενικών μελοδραματικών καταστάσεων. Κι όμως, η ταινία λειτουργεί σαν το πιο αυθεντικό «ζωντανό» ρεπορτάζ που έχουμε παρακολουθήσει ποτέ. Ο Μιζογκούτσι έλεγε ότι, με την ταινία αυτή, άρχισε σιγά σιγά να κατανοεί πόσα πράγματα μπορεί να του προσφέρει ο κινηματογράφος, και μ' αυτό ακριβώς το πνεύμα πρέπει να προσεγγίζουμε τη δουλειά του: ο Μιζογκούτσι δεν έχει την παραμικρή πρόθεση να καταργήσει το μελόδραμα· αντιθέτως, θέλει να το ενισχύσει, προκειμένου να φέρει στο φως την αλήθεια. Αυτή είναι η διαφορά του με τον Gance ή τον Vidor: ενώ αυτοί παρουσιάζουν τη συγκίνηση για τη συγκίνηση, την επιτείνουν εκτός χρόνου και την αποσυνδέουν απ' την πραγματικότητα, ο Μιζογκούτσι χρησιμοποιεί τη συγκίνηση για να *αποκαλύψει* την πραγματικότητα.

Στην τελευταία του περίοδο, ο Μιζογκούτσι δουλεύει, όπως φαίνεται, με «κύκλους» ταινιών. Οι τρεις πρώτες ταινίες της δεκαετίας του '50 –*Η μοίρα της κυρίας Γιούκι*, *Η δεσποινίς Όγιου* και *Η Κυρά του Μουσασίνο*– συνθέτουν μια τριλογία σχετικά με τη θέση της γυναίκας στη σύγχρονη εποχή, καθώς περιγράφουν περιστατικά από τη ζωή κάποιων γυναικών αστικής –ως επί το πλείστον– καταγωγής και μυθιστορηματικής ευαισθησίας, ενώ δεν παραλείπουν να παρουσιάσουν και τους άντρες που ερωτεύονται αυτές τις απρόσιτες και ευμετάβλητες γυναίκες. Οι ταινίες αυτές, όντως λειτουργούν η μία σε σχέση με την άλλη, και πρέπει να τις βλέπουμε τη μία μετά την άλλη. Ακολουθούν τρεις ταινίες για την παλιά εποχή –*Η ζωή της Οχάρου*, *Ουγκέτσου μονογκατάρι* και *Ο επιστάτης Σάνσο*–, τις οποίες επίσης πρέπει να βλέπουμε με τη σειρά, όπως άλλωστε και τη συναρπαστική τριλογία που απαρτίζουν *Η γιορτή στην Γκιόν*, *Η κακόφημη γυναίκα* και *Ο δρόμος της ντροπής*. *Η γιορτή στην Γκιόν* αναφέρεται στην ψευδή και εξιδανικευμένη εικόνα τής γκέισας, η οποία ενσαρκώνει –υποτίθεται– το ιδεώδες της Γιαπωνέζας, ενώ, στην πραγματικότητα, δεν είναι παρά μια πόρνη πολυτελείας. *Η κακόφημη γυναίκα* αφορά τις γκέισες δευτέρας διαλογής, τις πόρνες του Κιότο, που παριστάνουν τις γκέισες στους τσιγκούνηδες πελάτες. Η τελευταία ταινία αναφέρεται στις πουτάνες του Τόκιο, την έσχατη βαθμίδα της γυναικείας

Ο Μιζογκούτσι στα γυρίσματα

εκμετάλλευσης. Στους *Σταυρωμένους εραστές*, την *Αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι* και τον *Ιερόσυλο ήρωα*, αποδεικνύεται ότι ο κοινωνικός ρόλος ο οποίος αποδίδεται σε όποια γυναίκα ακολουθεί την πραγματική της φύση και τον οποίο η γυναίκα διεκδικεί, είναι ένα ψέμα. *Οι σταυρωμένοι εραστές* διεκδικούν το δικαίωμά τους στην επιθυμία. *Η αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι* υποτάσσει πλήρως την επιθυμία της στην επιθυμία του άντρα. Στον *Ιερόσυλο ήρωα*, ο ρόλος της παλλακίδας είναι προτιμότερος από το ρόλο της συζύγου-μητέρας. Ο Μιζογκούτσι δε γυρίζει απλώς τη μία ταινία μετά την άλλη, αλλά έχει κατά νου μια μυστική ιδέα που διασχίζει τη μία ταινία μετά την άλλη, όπως διαπιστώνουμε από τους περίπλοκους δεσμούς ανάμεσα σ' αυτές τις τέσσερις τριλογίες.

Ο Μιζογκούτσι ανήκει στους σκηνοθέτες της επιθυμίας, η οποία στις ταινίες του είναι πάντα παράφορη. Ο κινηματογράφος του και, κατά συνέπεια, ο τρόπος με τον οποίο κινηματογραφεί, υποτάσσονται επίσης στον κυρίαρχο νόμο της επιθυμίας. Το βασικό στοιχείο στον Μιζογκούτσι είναι το μάτι της κάμερας· στα γυρίσματα, η οπτική γωνία της κάμερας ταυτίζεται με την οπτική γωνία του θεατή. Η μία ευθεία της γωνίας είναι ο άξονας της επιθυμίας και της επιθετικότητάς της· συνεπώς, ο άξονας της δράσης. Η άλλη ευθεία είναι ο άξονας της άμυνας απέναντι στην επιθυμία, ο άξονας της εσωστρέφειας· συνεπώς, του στοχασμού. Το άνοιγμα της οπτικής γωνίας γίνεται στην οθόνη το άνοιγμα πάνω στο οποίο οικοδομείται η σκηνοθεσία. Πολύ συχνά, το άνοιγμα αυτό κλείνει τη γωνία που άνοιξε η κάμερα, έτσι ώστε, αν θέλαμε να σχεδιάσουμε το συνδυασμό τους, να καταφεύγαμε στο ρόμβο. Στη γωνία που εμφανίζεται στην οθόνη, ο ένας άξονας (αυτός της επιθετικότητας της επιθυμίας) ανήκει στο αρσενικό· ο άλλος προορίζεται για τη γυναίκα, που προσπαθεί να προστατευτεί από την επίθεση. Εί-

ναι η γραμμή άμυνας. Ο Μιζογκούτσι παίζει το παιχνίδι των αντανακλάσεων, τις οποίες, άλλωστε, κινηματογραφεί με ιδιαίτερη σφοδρότητα στη *Γιορτή στην Γκιόν*. Ο άντρας κοιτάζει με ένταση μέσα στον καθρέφτη τη γυναίκα που ποθεί, κι εκείνη κάνει μια επιτόπου στροφή ενενήντα μοιρών για να ξεφύγει από το βλέμμα του. Είναι προφανές ότι η γυναίκα αποτελεί το κεντρικό αντικείμενο της επιθυμίας και, ως τέτοιο, πρέπει να υπακούει στους νόμους του αρσενικού, που έχει φτιάξει τον κόσμο στα μέτρα του και για τη δική του απόλαυση. Δεδομένου ότι δεν πρόκειται για άμεση σχέση, αλλά για σχέση αντανάκλασης, είναι προφανές ότι ο άντρας δεν κοιτάζει την ίδια τη γυναίκα, αλλά την *επιθυμία* που αισθάνεται γι' αυτήν. Αυτός είναι και ο λόγος που, στον Μιζογκούτσι, έχει ιδιαίτερη σημασία η επεξεργασία όλων των στοιχείων της θηλυκότητας· ειδικότερα, ο τρόπος με τον οποίο το πρόσωπο μιας γυναίκας χάνεται μόλις την ποθήσει ένας άντρας, και βλέπουμε μόνο την άκρη ενός κιμονό, μια χειρονομία, μια στάση του σώματος – με δυο λόγια, ένα φετιχιστικό είδωλο της ανδρικής επιθυμίας. Η γυναίκα δεν υπάρχει πλέον αυτόνομα· δεν είναι παρά ένα μέσον αναπαράστασης και επίτασης της ανδρικής επιθυμίας, εμπόρευμα, αντικείμενο που μπορεί να χρησιμοποιηθεί κατά βούληση. Το ίδιο συμβαίνει και στον πολιτικό και στον οικονομικό τομέα: παντού, το αρσενικό περιορίζει και υποτάσσει τα πάντα στην επιθυμία του. Έτσι, όμως, δημιουργείται μια αντίφαση, μάρτυρας, αλλά και φορέας της οποίας είναι η γυναίκα. Η γυναίκα προκαλεί την ταραχή του άντρα· επειδή, όμως, λόγω της συνεχώς μεταβαλλόμενης επιθυμίας, δεν μπορεί να είναι ο εαυτός της, είναι μονίμως φευγαλέα, μεταβλητή, ασύλληπτη και, άρα, ακόμα πιο επιθυμητή. Είναι εξαιρετικά ενδιαφέρουσα η διαπίστωση ότι *Η δεσποινίς Όγιου*, την οποία εγώ θεωρώ το *Vertigo* του Μιζογκούτσι, στην τελευταία σκηνή του σεληνόφωτος, η οποία παραπέμπει τόσο ανοιχτά στην *Αυγή* του Murnau, ώστε δικαίως ν' αμφιβάλλει κανείς ως προς το ότι ο Μιζογκούτσι δεν την είχε κατά νου, λέει ακριβώς αυτό το πράγμα: ότι τις γυναίκες *δεν* τις αγαπάμε. Είναι τέτοια η ταραχή που μας προκαλεί το φύλο τους, και σε τέτοιο σημείο αδυνατούμε να δεχτούμε ότι είναι πραγματικό, ώστε αναγκαζόμαστε να το προσεγγίζουμε ως πραγματικότητα μέσα σ' έναν σχεδόν ασύνειδο ίλιγγο. *Η δεσποινίς Όγιου* είναι εξόχως διαφωτιστική σε σχέση με την επιθυμία στον Μιζογκούτσι. Η αναπαράσταση αυτή της γυναίκας ως επιθυμίας θέτει ρητώς το ερώτημα του τι ακριβώς επιθυμεί πραγματικά ένας άντρας σε μια γυναίκα. *Η δεσποινίς Όγιου* εκφράζει την αφομοίωση (αν μπορούμε να το πούμε έτσι) του αρσενικού από το θηλυκό· η οποία, όμως, παρουσιάζεται το ίδιο ξεκάθαρα στην *Κυρία Γιούκι* και στην *Κυρά του Μουσασίνο*, μια ταινία, η οποία, εκτός των άλλων, αναπαριστά και το τέλος μιας εποχής και την αυγή μιας άλλης, της σύγχρονης, με τις εξοχές του Τόκιο να μετατρέπονται σιγά σιγά σε προάστια.

Είναι κάπως άστοχο, όταν αναφερόμαστε στον Μιζογκούτσι, να κάνουμε λόγο για νεωτερικότητα, δεδομένου ότι ανήκει στους μεγάλους κλασικούς. Είναι σαν να μιλούσαμε για νεωτερικότητα προκειμένου περί του Chaplin ή του Renoir. Ως σύγχρονοι μεγάλοι κλασικοί, είναι όλοι τους –εξ ορισμού– φορείς νεωτερικότητας· όπως κι ο Dreyer. Η νεωτερικότητα ενός σκηνοθέτη όπως ο Μιζογκούτσι έγκειται στο ότι αναδεικνύει αδιαλείπτως την αλήθεια της πραγματικότητας, παίζοντας κυριολεκτικά με τις ποικίλες διαστάσεις της: την καθαυτό πραγματική, τη συμβολική και τη φανταστική. Όλες του οι ταινίες βασίζονται στα τρία αυτά στοιχεία και εκθέτουν τη μεταξύ τους αντίφαση. Οι ήρωές του προσπαθούν να καταφύγουν στο φανταστικό και, καταφεύγοντας στο φανταστικό (μ' άλλα λόγια, στο όνειρο και την ομορφιά), χάνουν το παιχνίδι σε σχέση με την πραγματικότητα του κόσμου. Η πραγματικότητα αυτή είναι η πραγματικότητα του χρήματος, και το χρήμα είναι μια ψεύτικη αξία. Η αυθεντική, εσωτερική αξία θυσιάζεται και εξευτελίζεται παντελώς. Ο Μιζογκούτσι διαπιστώνει απλώς ότι, εν ονόματι της πραγματικότητας, μια ψευδής πραγματικότητα υπερισχύει της αληθινής. Αυτή είναι η πολιτική, η στρατευμένη διάσταση του κινηματογράφου του. Σ' αυτό το σημείο η σκέψη του συναντάται με ορισμένες πτυχές της νεωτερικότητας· ειδικότερα, με ό,τι αφορά στην τέχνη τής *έλλειψης*, στα στοιχεία που πρέπει να διατηρηθούν σ' ένα πλάνο, και σ' εκείνα που πρέπει να εξοβελιστούν. (Είναι γνωστός ο θαυμασμός που έτρεφε ο Μιζογκούτσι για τον Lubitsch.) Για παράδειγμα, χωρίζει πάντα το ένα πλάνο από το άλλο με σαφή κοψίματα, τα οποία διαχωρίζουν χωρίς να δημιουργούν ρήξη· ενώ, αντιθέτως, το μοντάζ του Όζου στηρίζεται στην οπτική εντύπωση που δημιουργούν οι ρήξεις. Τις περισσότερες

φορές, ωστόσο, οι ρήξεις στον Μιζογκούτσι είναι πολύ πιο εντυπωσιακές από τις ρήξεις του Όζου. Ως προς αυτό, ο Μιζογκούτσι κινείται στο ίδιο μήκος κύματος με τον Fritz Lang· και ο ένας και ο άλλος, δηλαδή, δείχνουν την επιθυμία ως προβολή, οπότε κάθε νέο πλάνο διαταράσσει και επιτείνει αυτή την προβολή. Η διαφορά τους είναι ότι ο Μιζογκούτσι δεν είναι δέσμιος των εμμονών που χαρακτηρίζουν τον κινηματογράφο του Lang, ενώ επίσης δεν ανατρέχει εξίσου συστηματικά με εκείνον στη λογική της αιτιότητας. Ο Μιζογκούτσι διατηρεί την αιτιακή αναγκαιότητα της προβολής. Επειδή δουλεύει πάνω στους δύο άξονες –τον επιθετικό της δράσης και τον συλλογιστικό του στοχασμού–, ο θεατής έχει πλήρη εικόνα: αφ' ενός παρίσταται στο γεγονός και αφ' ετέρου βιώνει τα αισθήματα των ηρώων σε σχέση με το γεγονός-πλήγμα. Σ' όλη αυτή τη δουλειά, προβάλλεται μονίμως μια σκέψη, η οποία υπερβαίνει κατά πολύ την απλή δράση ή τον απλό στοχασμό. Είμαστε κυριολεκτικά στο κέντρο του ματιού της κάμερας, απ' όπου ξεκινά η οπτική γωνία, και είναι τέτοια η θέση μας, ώστε η αλλαγή των πλάνων να μας δημιουργεί την εντύπωση της *συνέχειας* (ακόμα και στο αφηγηματικό επίπεδο), ενώ οι ρήξεις είναι αναρίθμητες. Σε καμία ταινία του Μιζογκούτσι δεν πρόκειται να βρούμε ένα, έστω, πλάνο που να συνδέεται –υπό την έννοια που έχει το ρακόρ στη θεωρία του μοντάζ– με κάποιο άλλο. Μερικές φορές, ο Μιζογκούτσι είναι εκπληκτικά τολμηρός. Θυμίζουμε μια τέτοια «ακροβασία» του, στο *Ουγκέτσου μονογκατάρι*: ο αγγειοπλάστης επιστρέφει στο σπίτι του, πιστεύοντας ότι θα βρει εκεί τη γυναίκα του, και ξαφνικά διαπιστώνουμε ότι η γυναίκα του δεν είναι εκεί, ότι δε θα γυρίσει ποτέ πια στο σπίτι. Ο σκηνοθέτης δουλεύει αποκλειστικά πάνω στο χώρο και μετατρέπει έναν πραγματικό χώρο σε νοητικό, παίζοντας απλώς και μόνον με τα κοψίματα. Ο Μιζογκούτσι δεν προβάλλει τη νεωτερικότητά του για να τη δούμε και να τη θαυμάσουμε, κάτι που μπορούμε μερικές φορές να προσάψουμε στον Όζου. Στον Μιζογκούτσι, η έλλειψη κυριαρχεί, αν και τίποτα δε δείχνει προσποιητό. Ο Μιζογκούτσι κινηματογραφεί την καθαρή ιδέα της δράσης· ποτέ το πράγμα καθαυτό· πάντα την *ιδέα* του πράγματος. Έτσι καταφέρνει να εξουδετερώσει τον κίνδυνο του υπερβολικού μελοδραματισμού στις καταστάσεις που παρουσιάζει, πράγμα ολοφάνερο στο *Δρόμο της ντροπής*. Η επιδίωξη του ρεαλισμού επικαλύπτει την ακραία κατάσταση που βιώνει η κάθε γυναίκα. Ο καταγισμός των καταστροφών προς το τέλος της ταινίας μοιάζει να υπακούει στον συνήθη κανόνα των τηλεοπτικών σειρών· και δη, των αστυνομικών. Ο Μιζογκούτσι είναι ο μόνος σκηνοθέτης που έχει παρουσιάσει τη σεξουαλική συμπεριφορά των ηρώων του με συγκεκριμένες, κλινικές σχεδόν λεπτομέρειες: στο *Δρόμο της ντροπής*, μαθαίνουμε πώς κάνει η κάθε γυναίκα έρωτα και ποια είναι η σχέση της με το σεξ. Ούτε ο Renoir δεν είναι τόσο αναλυτικός. Νεωτερικός μπορεί να θεωρηθεί και ο τρόπος με τον οποίο ο Μιζογκούτσι χειρίζεται το χρόνο: σε επίπεδο *ποιότητας*· πιο συγκεκριμένα, επιμηκύνοντας τη διάρκεια του πλάνου, προκειμένου να γίνει αισθητή η ποιοτική ένταση της βιωμένης συγκίνησης, ενώ, παράλληλα, το πλάνο διαρκεί τόσο, ώστε να προσιδιάζει στον πραγματικό χρόνο. Έτσι, βαθμιαία, δευτερόλεπτο το δευτερόλεπτο, η διάρκεια του πλάνου γίνεται ποσοτική.

Ο Μιζογκούτσι είναι σκηνοθέτης της σκληρότητας, όπως ο Renoir. Μόνιμη επιδίωξη και των δύο είναι η ανάδειξη της αλήθειας, μέσα από τον πολυσύνθετο ιστό της πραγματικότητας, που είναι φτιαγμένος από ψευδαισθήσεις, ψέματα και οδυνηρές συνειδητοποιήσεις. Και οι δύο προσπαθούν, ο καθένας με τον τρόπο του, να φέρουν στο φως αυτές τις στιγμές της αλήθειας, οι οποίες, αναγκαστικά, είναι στιγμές σπαραγμού. Και οι δύο θέλουν να κατανοήσουν την πραγματικότητα χωρίς προκατασκευασμένες ιδέες· θέλουν να δουν τα πράγματα όπως είναι, χωρίς καμία απολύτως ψευδαίσθηση. Ο Μιζογκούτσι υπήρξε ο ίδιος φτωχός. Ξέρει τι σημαίνει να σε εκμεταλλεύονται. Υποστηρίζει αυτούς που πέφτουν θύματα εκμετάλλευσης. Κάνει πολιτικό κινηματογράφο, αλλά αρνείται να κάνει μαχόμενο κινηματογράφο. Στον *Επιστάτη Σάνσο*, διατυπώνει την ιδέα ότι δεν μπορούμε να αλλάξουμε επαναστατικά τον κόσμο· το μόνο που μπορούμε να κάνουμε, είναι να βάλουμε ένα χεράκι στην εξέλιξή του. Κατά τον Μιζογκούτσι, αυτός είναι ο ρόλος και η αποστολή τού καλλιτέχνη. Αυτή είναι η μεγάλη του διαφορά με τον Brecht, ο οποίος πιστεύει στη στρατευμένη δύναμη της αναπαράστασης. Ο Μιζογκούτσι ξέρει ότι αυτή η αντίληψη είναι άλλη μια ψευδαίσθηση κι ότι το μόνο σημαντικό πράγμα είναι η ελάχιστη δυνατή συνειδητοποίηση, κατά το παράδειγμα του Ζουσίο στον *Επιστά-*

τη Σάνσο, ο οποίος κάνει μιαν ανώφελη πολιτική πράξη, γιατί ξέρει ότι με την πράξη του αυτή, όσο μικρή κι αν είναι, θα συμβάλει, έστω και ελάχιστα, στην εξέλιξη του κόσμου. Σιγά σιγά, ο Μιζογκούτσι προσεγγίζει τις σημαντικές πολιτικές επιλογές του κινηματογράφου του 20ού αιώνα· ειδικότερα, τις επιλογές του σοβιετικού κινηματογράφου. Σαν τον Αϊζενστάιν, ο Μιζογκούτσι απορρίπτει το happy end. Είναι πολύ σημαντικό, κατά τη γνώμη του, η μοίρα των ηρώων στην οθόνη να επισφραγίζεται από τη συμφορά, έτσι ώστε η ευαισθησία του κοινού να εξεγείρεται κατά της κακοτυχίας τους – μια αντίληψη βαθύτατα απαισιόδοξη, όσον αφορά στη δυνατότητα βελτίωσης του ανθρώπου, αλλά και βαθύτατα αισιόδοξη συνάμα, αφού μια σταγόνα νερό στη θάλασσα μπορεί, αν αύριο ρίξουμε άλλη μία, ν' αλλάξει την παγκόσμια ιστορία.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 463, Ιανουάριος 1993.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

Ο επιστάτης Σάνσο.

Ουγκέτσου μονογκατάρι.

Βία και πλευρικότητα

του Pascal Bonitzer

Στη Βενετία, ο σεναριογράφος όλων των αριστουργημάτων του Μιζογκούτσι, Γιόντα, και ο γνωστός κριτικός Σατό ανέλαβαν ν' αποδείξουν πως το έργο του ιάπωνα σκηνοθέτη αποτελεί μέρος της κλασικής ιαπωνικής δραματικής παράδοσης. Ο πρώτος τόνισε ιδιαίτερα τα τελείως κωδικοποιημένα είδη στα οποία δούλεψε και διακρίθηκε ο Μιζογκούτσι: είναι γνωστό πως ενδιαφέρθηκε περισσότερο για τα *γκεντάι-γκέκι* (σύγχρονες ιστορίες) παρά για τα *τζιντάι-γκέκι* (ιστορικές διηγήσεις), τουλάχιστον από στατιστικής απόψεως. Επιπλέον, διευκρίνισε κάτι που στον «δυτικό κόσμο» δεν είναι γνωστό· ότι, δηλαδή, από την εποχή κιόλας του βωβού, το *γκεντάι* διακρινόταν σε δύο είδη: α) αυτό που, κατά τον Γιόντα, περιγράφει τη σύγχρονη ζωή και βασίζεται κυρίως στη χρήση του μοντάζ και των σύντομων πλάνων, και β) το *νικάτσου*· δηλαδή, το κοινωνικό δράμα, το οποίο (αν δεν κάνω λάθος), έχει ως πηγή έμπνευσης το λαϊκό θέατρο που ονομάζεται *σίνπα*. Ο Μιζογκούτσι ενδιαφέρθηκε κυρίως για το δεύτερο είδος του *γκεντάι* και την τεχνική που του ταιριάζει περισσότερο: το περίφημο one scene-one cut.[1]

Ο Σατό, από την πλευρά του, θέλησε να υπογραμμίσει ότι ο ήρωας του Μιζογκούτσι αντιστοιχεί σ' ένα πολύ συγκεκριμένο πρότυπο της ιαπωνικής παράδοσης. Ενώ, λοιπόν, κατά τη γνώμη του, υπάρχει ένας και μοναδικός Δυτικός –και δη αμερικανός– *ήρωας* (πάντοτε αρρενωπός, μάχεται τους εχθρούς του και κατακτά τις γυναίκες), οι Ιάπωνες διακρίνουν και πάλι δύο εντελώς διαφορετικά και αντίθετα μεταξύ τους είδη ηρώων: α) τον *τατσιχάκου* (κατά λέξη: όρθιος ρόλος), το αρχέτυπο του *σαμουράι*, του πολεμιστή, που ο έρωτας δεν μπαίνει ποτέ στη ζωή του (ήρωες τέτοιου τύπου βρίσκουμε στις ταινίες του Κουροσάουα, κατά κανόνα ενσαρκωμένους από τον Τοσίρο Μιφούνε), και β) τον *νιμάιμε* (δεύτερος ρόλος), κεντρικό χαρακτήρα αισθηματικών ιστοριών, κλασικά ωραίο, λεπτεπίλεπτο, αμοραλιστή, σχεδόν θηλυπρεπή (Σατό έφη). Ο χαρακτήρας του είναι *τουτσουγκόρο κάτσι* («τον φυσάς και πέφτει»). Ο *νιμάιμε* είναι ο χαρακτηριστικός ήρωας του θεάτρου *σίνπα*, όπως, άλλωστε, και το θέμα της γυναικείας αυτοθυσίας (το έχει πραγματευτεί και ο μυθιστοριογράφος Ιζούμι).

Φυσικά, αυτές οι διευκρινίσεις πόρρω απέχουν από του να στερούνται ενδιαφέροντος. Ωστόσο, μου φαίνονται λιγότερο διαφωτιστικές σε σχέση με το περιεχόμενο του «μιζογκουτσικού» έργου απ' ό,τι κάποιες λεπτομέρειες από τη ζωή του στις οποίες γίνεται συχνά αναφορά, ακόμα και από ανθρώπους σαν τον Σατό ή τον Γιόντα: τη μαχαιριά στην πλάτη (1925) από μια ζηλότυπη γυναίκα· τη θυσία της αδελφής του, πραγματικής ηρωίδας του Ιζούμι, που εγκαταλείφθηκε στα δεκατέσσερά της από τον πατέρα της και πουλήθηκε σ' ένα σπίτι με γκέισες· την τρέλα της γυναίκας του (1941), που είχε προσβληθεί από σύφιλη· τη δηλωμένη προτίμησή του στις γκέισες...

Ίσως να υπήρξε κι ο ίδιος *νιμάιμε* πριν γίνει «Ουταμάρο» και ξεφύγει από τις κάπως υπερβολικά αυστηρές ταξινομήσεις της ιαπωνικής παράδοσης – κι αυτό, γιατί ο Ουταμάρο δε μοιάζει σε κανέναν από τους δυο τύπους που περιέγραψε ο Ταντάο Σατό· αντίθετα, πέρασε στην άλλη πλευρά, σε μια κατάσταση απογυναίκωσης που δεν έχει καμία σχέση με τη θηλυπρέπεια. Και πάλι, όμως, η ουσία δεν είναι εκεί· η ουσία βρίσκεται ακριβώς στο γεγονός ότι είναι ο Ουταμάρο, ο καλλιτέχνης που μπόρεσε να ζωγραφίσει την απόλυτη γύμνια του γυναικείου σώματος, με την πιο ευρεία έννοια της λέξης «σώμα». (Το παράδοξο είναι ότι ο Σατό αναφέρθηκε κυρίως στο πώς παρουσιάζεται ο ήρωας, ενώ ο Μιζογκούτσι –με εξαίρεση τις ταινίες που αναγκάστηκε να κάνει κατά τη διάρκεια του πολέμου, τις κατά παραγγελία ταινίες που έκανε στο ξεκίνημά του, καθώς και στον *Ιερόσυλο ήρωα*– είχε ως κύριο θέμα του τις γυναίκες.) Η ουσία είναι ότι ο Μιζογκούτσι υπήρξε ένας κινηματογραφιστής που κατόρθωσε να συνταιριάξει το ρεαλισμό του είδους *νικάτσου* και την τεχνική

Ο Pascal Bonitzer είναι μελετητής του κινηματογράφου, σεναριογράφος και σκηνοθέτης. Άρθρα του έχουν δημοσιευτεί κυρίως στα περιοδικά «Cahiers du Cinéma» και «Trafic».

1. Αγγλικά στο κείμενο: πλάνο-σεκάνς. (Σ.τ.Μ.)

του one scene-one cut με απαράμιλλη δραματική και πλαστική τελειότητα· ένας καλλιτέχνης που, όπως όλοι οι μεγάλοι «δάσκαλοι» της ιαπωνικής, αλλά και της Δυτικής, τέχνης και λογοτεχνίας, ξεπερνά με την αξία του τα εθνικά πλαίσια και γίνεται οικουμενικός.

Η φρίκη είναι εκτός πεδίου

Ας κάνουμε την ανόητη υπόθεση πως τα αγαπημένο είδος του Μιζογκούτσι είναι το μελό. Ας δεχθούμε, επίσης, ότι η τέχνη του είναι γραμμική.

Αν ο Μιζογκούτσι επέλεξε τον *Ουταμάρο* για να κάνει την αυτοπροσωπογραφία του μέσω του χαρακτήρα ενός λαϊκού ξυλογράφου απ' την Οσάκα, είναι γιατί κύρια στοιχεία της τέχνης του είναι, ακριβώς, το σχέδιο και η γραμμή. Αν σκηνοθεσία, όπως έλεγε ο Hitchcock, είναι να διευθύνεις όχι τόσο τους ηθοποιούς όσο τους θεατές, τότε η διεύθυνση των θεατών μπορεί να επιτευχθεί μέσω του μοντάζ ή μέσω των κινήσεων μέσα στο πλάνο. Ο Μιζογκούτσι προτιμούσε πάντα το δεύτερο: κινήσεις σωμάτων μέσα στο κάδρο, μετατόπιση του κάδρου μέσω των κινήσεων της κάμερας, κινήσεις σχεδόν πάντα πλευρικές, στον οριζόντιο άξονα των ιαπωνικών σπιτιών και ενός τοπίου επίπεδου, αγροτικού, λιμνώδους ή θαλασσινού, αν δεν πρόκειται για πλάνα τραβηγμένα σε πόλεις. Στον Μιζογκούτσι, λοιπόν (όπως το επισημαίνει και ο Ταντάο Σατό), έχουμε μια γραμμική χρήση της κάμερας που θυμίζει τις γραμμές τις οποίες χαράζει το πινέλο ή το καλέμι. Ποια μορφή, άραγε, χαράζει η κάμερά του;

Δεν μπορούμε ν' απαντήσουμε στην παραπάνω ερώτηση χωρίς ν' αναφερθούμε στην ταυτόχρονα κλασική και εξαιρετικά πρωτότυπη χρήση του «εκτός πεδίου» εκ μέρους του Μιζογκούτσι. Σημαντικό στοιχείο της σκηνοθεσίας, αλλά και των σεναρίων του, είναι η βία, κι ακόμα περισσότερο η σκληρότητα. Αν υπάρχει ένας «σκηνοθέτης της σκληρότητας», τότε σίγουρα αυτός είναι ο Μιζογκούτσι. Για να γίνω κατανοητός, αρκεί να θυμίσω τη σκηνή του σημαδέματος των σκλάβων με πυρωμένο σίδερο, στον *Επιστάτη Σάνσο*. Ποτέ κανένας κινηματογραφιστής δεν κατάφερε να αποδώσει με τέτοια ευθύτητα, αλλά και τέτοια οικονομία, την απόλυτη φρίκη της σαδιστικής σκληρότητας, όπως ο Μιζογκούτσι στη σκηνή όπου μια γυναίκα, ακινητοποιημένη στο έδαφος, σημαδεύεται δυο φορές στο μέτωπο με πυρωμένο σίδερο από τον επιστάτη Σάνσο. Δε βλέπουμε, βέβαια, το σίδερο ν' αγγίζει τη σάρκα – δεν ταιριάζει αυτό στον Μιζογκούτσι. Η φρίκη είναι εκτός πεδίου. Αυτό που βλέπουμε, όμως, είναι το *αποτέλεσμα* της πράξης· όχι εκ των υστέρων, πάνω στο μέτωπο της σημαδεμένης γυναίκας, αλλά εκ των προτέρων, στο μέτωπο μιας *άλλης* γυναίκας, που έχει σημαδευτεί για τον ίδιο λόγο: μια ουλή διπλή, εξογκωμένη και αποτρόπαιη, πάνω σ' ένα μέτωπο σαν χέρσα γη. Την ίδια τεχνική (κάπως πιο απλουστευμένη) ακολούθησε και ο Ταρκόφσκι στον *Αντρέι Ρουμπλιόφ*, στη σκηνή όπου χύνουν καυτό λάδι στο λαιμό του ιερέα. Ωστόσο, στον *Επιστάτη Σάνσο*, ο Μιζογκούτσι δεν αρκείται στο να υποβάλει τη φρίκη μέσα απ' το «εκτός κάδρου» ουρλιαχτό. Η κάμερα καδράρει ψυχρά το ψυχρό πρόσωπο του δήμιου, τη στιγμή που αυτός ακουμπά το πυρωμένο σίδερο στο μέτωπο της γυναίκας, κάτι που εμείς απλώς το συνάγουμε, βλέποντας τη σχεδόν ανεπαίσθητη κίνηση του ώμου του. Κάτι τέτοια (το απεχθές θάρρος, η δεξιοτεχνία, η σκληρότητα που του έχει γίνει πια συνήθεια) γοητεύουν τον Μιζογκούτσι. Άλλο ένα (εξαιρετικό) παράδειγμα είναι η σκηνή του αποκεφαλισμού του Τοσίρο Μιφούνε στη *Ζωή της Οχάρου*.

Έτσι, με αυτή την τεχνική του «εκτός πεδίου», η κάμερα περιγράφει μια κίνηση που προσεγγίζει τη φρίκη, αλλά δεν την αγγίζει, καταφέρνοντας να συντηρήσει την ένταση, αλλά να μην την αφήσει να εκλυθεί. Ο ερωτικός χαρακτήρας αυτής της *επιφυλακτικής* κίνησης είναι εμφανέστατος και δε θα επιμείνω. Θέλω μόνο να προσθέσω πως όλα τα παραπάνω ισχύουν φυσικά και για τις ερωτικές σκηνές, μόνο που, στην περίπτωση αυτή, δεν πρόκειται πια για φρίκη και σκληρότητα, αλλά για τη χυδαιότητα της σεξουαλικής πράξης.

Ο έρωτας σαν έγκλημα

Ωστόσο, στις ταινίες του Μιζογκούτσι, η διάσταση της φρίκης ή/και της σκληρότητας δεν είναι ποτέ εντελώς απούσα από αυτήν του ερωτισμού. Το γεγονός ότι η κάμερα κάνει τις ίδιες κινήσεις, είτε βρίσκεται στα πρόθυρα ενός μαρτυρίου είτε μιας σεξουαλικής πράξης, οφείλεται στο ότι, στο έργο του Μιζογκούτσι, η ερωτική πράξη είναι εξίσου σκληρή. Η χυδαιότητα είναι ένα είδος βίας, και η βία, ένα είδος χυδαιότητας.

Έχει ειπωθεί πως ο Hitchcock κινηματογραφούσε ένα φόνο σαν να 'ταν ερωτική πράξη – και το αντίστροφο. Πράγματι, τα έργα του χαρακτηρίζονται από μια

ποιητική σταθερά αναστροφής και μεταστροφής, που ισχύει τόσο για το φόνο όσο και για τον έρωτα. Ως προς αυτό, ο Μιζογκούτσι είναι πολύ πιο μονόπλευρος: στα δικά του έργα είναι *πάντα* ο έρωτας που κινηματογραφείται σαν να 'ταν βία, φόνος, έγκλημα – ποτέ το αντίστροφο. Η σεξουαλική πράξη συνεπάγεται τραυματισμό, κάποιες φορές ακόμα και ακρωτηριασμό, και, υπ' αυτή την έννοια, θα μπορούσαμε να πούμε πως η άποψη του Μιζογκούτσι είναι θηλυκή.

Ας πάρουμε τρία παραδείγματα. Στη *Μοίρα της κυρίας Γιούκι*, η νεαρή αφηγήτρια φέρνει στην κυρία Γιούκι το τσάι της. Είναι χαμογελαστή και πολύ χαρούμενη καθώς ανοίγει το παραβάν. Τη στιγμή ακριβώς που το ανοίγει, τη βλέπουμε να μαρμαρώνει από τον τρόμο, κι αμέσως μετά ν' αποστρέφει το βλέμμα, μην ξέροντας τι να κάνει. Ένα τριχωτό χέρι εμφανίζεται στο πλάνο και μια ανδρική φωνή ζητάει το τσάι. Ως φαίνεται, η κυρία Γιούκι και ο άντρας της (ο κτηνώδης αυτός άντρας που της είναι απεχθής, αλλά και, παράλληλα, την εξουσιάζει σεξουαλικά) κάνουν έρωτα. Το ζευγάρι παραμένει εκτός κάδρου, κι αυτό κάνει την «απρεπή» πράξη τους να τονίζεται ακόμα περισσότερο. Η κάμερα μένει πάνω στο πρόσωπο της αναστατωμένης κοπέλας (σε αντίθεση με την αποτρόπαιη απάθεια στο πρόσωπο του δήμιου, στη σεκάνς που περιγράψαμε παραπάνω).

Στις *Γυναίκες της νύχτας* (ταινία του 1948 με θέμα την πορνεία), ένας φοιτητής φέρνει στο δωμάτιό του μια πολύ νεαρή κοπέλα. Εκεί, την αναγκάζει να πιει μπίρα, κι αυτή η σκηνή του εξαναγκασμού είναι γυρισμένη σαν να επρόκειτο για σκηνή βιασμού (το αγόρι βάζει το ποτήρι στα χείλη της κοπέλας, και το κρατάει εκεί ωσότου εκείνη πιει). Ύστερα, η κοπέλα ξαπλώνει στο πάτωμα, και η πράξη ολοκληρώνεται πίσω από ένα κιβώτιο – και πάλι εκτός κάδρου. Και αυτή η σκηνή είναι γυρισμένη με την κάμερα ν' ακολουθεί τις κινήσεις των προσώπων, κυριολεκτικά «σχεδιάζοντας» την επαφή τους.

Στη *Γιορτή στην Γκιόν* (1953), η διαδικασία διαφέρει λίγο, μια και χρησιμοποιείται η τεχνική του παράλληλου μοντάζ. Πρόκειται για δύο γκέισες, την Έικο, την πιο νέα (κατά πάσαν πιθανότητα παρθένα), και τη Μιγιοχάρου, λίγο μεγαλύτερη, των οποίων οι τύχες διασταυρώνονται. Γίνονται ταυτόχρονα το αντικείμενο του πόθου δύο επιχειρηματιών: του Κανζάκι και του Κουσούντα. Στη σκηνή-κλειδί της ταινίας, τα τέσσερα αυτά πρόσωπα συναντιούνται σ' ένα διαμέρισμα στο Τόκιο. Ο Κουσούντα εξηγεί στη Μιγιοχάρου πως πρέπει να κάνει έρωτα με τον Κανζάκι στο διπλανό δωμάτιο, ενώ η αθώα Έικο έρχεται να δείξει με περηφάνεια στο «αφεντικό» της τα στολίδια της και την καινούργια της κόμμωση. Αυτός, προς μεγάλη της έκπληξη, ορμάει καταπάνω της, θέλοντας να τη φιλήσει. Εκείνη παλεύει να ξεφύγει, φωνάζοντάς του πως θα της χαλάσει το χτένισμα. Στο διπλανό δωμάτιο, η Μιγιοχάρου, που στο μεταξύ έχει ενδώσει, ακούει ξαφνικά την Έικο να φωνάζει τ' όνομά της. Τρέχει και βλέπει τον Κουσούντα να σφαδάζει στο πάτωμα, βγάζοντας άναρθρες κραυγές και πιάνοντας το στόμα του. Η Μιγιοχάρου συνειδητοποιεί έντρομη πως ο Κουσούντα αιμορραγεί. Η Έικο βρίσκεται λίγο πιο πέρα, καθισμένη στο πάτωμα, ολοφάνερα σοκαρισμένη· μια γραμμή αίμα κυλάει στο πρόσωπό της, από το χείλι ώς το πιγούνι.

Θέλω να τονίσω εδώ, με την ευκαιρία, ότι, αν και το έργο του Μιζογκούτσι βρίθει βίαιων σκηνών, σπάνια βλέπουμε έστω και ίχνος αίματος. Αυτή η απαλή πινελιά πάνω στο καθαρό πρόσωπο της Έικο (Αγιάκο Ουακάο), καθώς και οι χαρακιές απ' το μαστίγωμα πάνω στο σώμα της Τανάκα, στην τελική σκηνή της ταινίας *Γυναίκες της νύχτας*, είναι (απ' όσο γνωρίζω) οι μόνες εξαιρέσεις. Επιπλέον, ο Μιζογκούτσι δεν κινηματογραφεί σχεδόν ποτέ φόνους. Όταν υπάρχει στο σενάριο τέτοια σκηνή (όπως, π.χ., στον *Ουταμάρο*), δε δείχνει ποτέ την πράξη. Έτσι, η Τανάκα δεν απλώνει το χέρι για να μαχαιρώσει τον άπιστο εραστή της· κολλά επάνω του με τρόπο παράξενο, τα δύο κιμονό μπερδεύονται, κι εμείς πιο πολύ μαντεύουμε τη χειρονομία παρά τη βλέπουμε, όταν, ξαφνικά, ο νεαρός άντρας σωριάζεται χάμω. Ο δεύτερος φόνος, αυτός της εταίρας με το τατουάζ, δε δείχνεται ούτε καν ελλειπτικά.

Μια σκηνή, μια πληγή

Θα μπορούσε να μεταφραστεί κι έτσι το one scene-one cut.[2] Σε τι εξυπηρετεί, όμως; Όχι βέβαια σ' αυτό που απασχολούσε έντονα τον Bazin, το βάθος πεδίου, την απρόσκοπτη θέαση. Κάθε σκηνή φέρει το τραύμα της, τη βία της. Όμως, αυτή η βία είναι πάντα, αν όχι αόρατη, τουλάχιστον «υπο-αόρατη»: δεν τοποθετείται στο χώρο, αλλά στο χρόνο. Η σωματική επαφή στα

2. cut σημαίνει και πλήγμα, τομή, χάραγμα, σκίσιμο... (Σ.τ.Μ.)

Ο επιστάτης Σάνσο.

έργα του Μιζογκούτσι είναι πολύ ιδιαίτερη: οι ήρωές του δεν πέφτουν ο ένας πάνω στον άλλον· αντίθετα, σμίγουν και αποχωρίζονται, ξανασμίγουν και ξαναφεύγουν, κι επειδή όλα αυτά συμβαίνουν πίσω απ' τα συρόμενα παραπετάσματα των γιαπωνέζικων σπιτιών, μοιάζουν να στροβιλίζονται γύρω απ' αυτή την αόρατη ή υπο-αόρατη βία που ασκούν ο ένας στον άλλον. «Ο Μιζογκούτσι δεν κινηματογραφεί τη δράση, αλλά την *ιδέα* της δράσης» γράφει ο Jean Douchet. Η σκηνή κάνει το γύρο της πράξης, και πάνω σ' αυτόν το γύρο πέφτει το cut, το «εκτός πεδίου», η έλλειψη.

Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η κάμερα του Μιζογκούτσι, σε αντίθεση με αυτήν του Hitchcock ή του Welles, δε βυθίζεται σχεδόν ποτέ στο χώρο, αλλά τον «σαρώνει» πλευρικά, παράλληλα, ή διαγράφοντας μια διαγώνιο, ένα ανοιχτό V, όπως σημειώνει ο Douchet. Δε θυμάμαι κανένα «οπτικό» τράβελινγκ σε ταινία του Μιζογκούτσι. Ακόμα κι όταν κινηματογραφεί τον πόνο μέχρι τρέλας (*Ο δρόμος της ντροπής*), η κάμερά του δεν ακολουθεί ποτέ τον άξονα του βλέμματος, της υποκειμενικότητας – διαγράφει το χώρο, τον σχεδιάζει· δεν τον διατρυπά. Αυτήν ακριβώς τη διάτρηση, τη διείσδυση, θέλει ν' απομακρύνει η σκηνοθεσία με το να την εξορίζει εκτός πεδίου. Ο κινηματογράφος του Μιζογκούτσι είναι θεμελιωμένος –θεματικά και μορφικά– πάνω στη φρίκη του πατέρα· ενός πατέρα που είναι μονίμως χυδαίος, αδύναμος, βίαιος, άξεστος και, ανάλογα με την περίπτωση, αξιοκαταφρόνητος ή τρομακτικός· πάντοτε όμως απεχθής και, στην καλύτερη των περιπτώσεων, νεκρός (*Ο ιερόσυλος ήρωας*). Η φρίκη του πατέρα και η φρίκη της διάτρησης, της διακόρευσης, ταυτίζονται.

Καμιά σκηνή δεν αποδίδει καλύτερα αυτό το κράμα τρόμου, φρίκης και χυδαιότητας που χαρακτηρίζει τον πατέρα, απ' όσο η σκηνή στο *Ουγκέτσου μονογκατάρι* όπου η περικεφαλαία του πατέρα της εταίρας-φάντασμα αρχίζει να τραγουδά. Η περικεφαλαία σχηματίζει μισό πρόσωπο, μ' ένα βεβιασμένο χαμόγελο σαν μορφασμό (ακριβώς τον ίδιο μορφασμό του «καλού» πατέρα στον *Ιερόσυλο ήρωα*). Η φωνή, την αρρενωπότητα και το αρσενικό τίμπρο της οποίας εκθειάζει η κοπέλα-φάντασμα, σχεδόν *φαίνεται* να βγαίνει από την τρύπα αυτού του δερμάτινου ή μεταλλικού στόματος, και διατρυπά το χώρο – μπάσα, με τρομαχτικές μετατροπίες. Η κάμερα, με μια πλευρική κίνηση, περνά από την εταίρα και τον ήρωα σε ένα γκρο πλάνο τής περικεφαλαίας. «Ιστορία τρόμου, ναι, αλλά και το ανθρώπινο πρόσωπο είναι μια ιστορία τρόμου.»[3]

Αυτή η τέχνη της πλευρικότητας, της άρνησης της διατομής, σε σχέση με τη φρίκη του πατέρα και τη γυναικεία προκατάληψη, κορυφώνεται σ' αυτή την πραγ-

ματική ταινία-«πορτρέτο του καλλιτέχνη» που είναι *Ο Ουταμάρο και οι πέντε γυναίκες του*.

Στην αρχή της ταινίας, ένας νεαρός ζωγράφος τής καλής κοινωνίας, που αισθάνεται προσβεβλημένος από τη δήλωση του Ουταμάρο σχετικά με την απόλυτη κυριαρχία του στην τέχνη της στάμπας, τον καλεί σε μονομαχία. Ο δάσκαλος του απαντά (όχι χωρίς ειρωνεία) πως το να μονομαχεί ένας καλλιτέχνης με ξίφος, είναι δειλία και πως, αν επιμένει να μονομαχήσουν, ας δεχθεί να το κάνουν με τα πινέλα τους. Ακολουθεί μια «μονομαχία» αμυδρά εμπνευσμένη, κατά τη γνώμη μου, από το *Άγνωστο αριστούργημα* του Balzac, κατά τη διάρκεια της οποίας ο Ουταμάρο αποδεικνύει πως *αυτός* είναι ο δάσκαλος, απλώς με το να προσθέσει μιαν απλή πινελιά στο έργο του αντιπάλου του (ο οποίος, στη συνέχεια, γίνεται ο πιστότερος μαθητής του). Ώς το τέλος τής ταινίας, η συμπεριφορά του Ουταμάρο διατηρεί τον παράδοξο έως και διεστραμμένο χαρακτήρα της: δεν παύει να παραβιάζει το νόμο, τον κανόνα, τη νόρμα (όλα αυτά που θέλουν τον άνθρωπο να αγωνίζεται ή ν' αγαπά ευθέως και με ειλικρίνεια), μόνο και μόνο για να ικανοποιεί το μοναδικό και βίαιο πάθος του: να γδύνει τις γυναίκες και να τις αποτυπώνει στις στάμπες του. [...]

Έχει άραγε ο Ουταμάρο ερωτικές σχέσεις με τις γυναίκες που ζωγραφίζει; Ίσως, αν και η ταινία δεν το αφήνει να εννοηθεί ανοιχτά, με εξαίρεση τη σχέση του με την εταίρα Οκίτα (Τανάκα), τη μελλοντική δολοφόνο.

Η Οκίτα τον κατηγορεί ότι δεν αγαπά καμιά γυναίκα κι ότι τις κατακτά όλες για να τους πάρει την ψυχή (την ψυχή που βρίσκεται μέσα στο σώμα τους). Ο καλλιτέχνης, λοιπόν, χρειάζεται αυτή την απόσταση από το σεξ και την αγάπη για να ξαναβρεί την καλλιτεχνική του δύναμη. Κι αν ο πόθος του δεν εκφράζεται μετωπικά, είναι γιατί έτσι αποφεύγει τη φρίκη του προσώπου και τη σύντομη βία της πράξης. Ο Ουταμάρο ζωγραφίζει πλάτη ένα μοντέλο του, κάτι που εξυπηρετεί *και* τη συστολή του μοντέλου *και* τον πόθο του καλλιτέχνη. Το δέσιμο στο δεύτερο μέρος ισοδυναμεί με σεξουαλική παράδοση άνευ όρων. Και κατά τη διάρκεια αυτής ακριβώς της τιμωρίας, αυτής ακριβώς της αναγκαστικής στειρότητας, η Οκίτα, παρασυρμένη από τη ζήλια, μαχαιρώνει το ζευγάρι, σαν να μην είχε παρά δύο μόνο επιλογές: ή να πλαγιοκοπήσει (τέχνη) ή να διεμβολίσει (φόνος). Η εντύπωση αυτή ενισχύεται από τον παράξενο τελικό διάλογο ανάμεσα στη δολοφόνο και τον Ουταμάρο που είναι δεμένος με χειροπέδες. Του λέει πως αυτό που την έσπρωξε να κάνει ό,τι έκανε, είναι η ίδια δύναμη που σπρώχνει κι εκείνον προς τη ζωγραφική, πως θα τιμωρηθεί όπως τιμωρήθηκε κι αυτός για τα έργα του, και πως, έτσι, γίνεται κατά κάποιο τρόπο ισότιμή του. Στη συνέχεια, αποσύρεται σ' ένα τελικό «εκτός πεδίου», ακολουθώντας τη μοίρα της, ενώ ο ταραγμένος καλλιτέχνης σηκώνεται μεμιάς, απλώνει τα αλυσοδεμένα χέρια του και φωνάζει: «Θέλω να ζωγραφίσω! Πόσο θέλω να ζωγραφίσω!» Ακολουθεί το πλάνο τής απελευθέρωσής του, και η λέξη ΤΕΛΟΣ πέφτει πάνω σε μια πραγματική βροχή από στάμπες του Ουταμάρο.

Είναι αρκετά εμφανές ότι, στη σκηνή αυτή, ο Γιόντα, ίσως υπό την άμεση καθοδήγηση του Μιζογκούτσι, γράφει το διάλογο που μπορεί και να μην έγινε ποτέ ανάμεσα στο σκηνοθέτη και τη γυναίκα που τον είχε μαχαιρώσει στα νιάτα του.

Στον *Ουταμάρο*, αυτός που μαχαιρώνεται, είναι ένας τυπικότατος *νιμάιμε*, θηλυπρεπής και, ίσως, με κάποιες ομοφυλοφιλικές τάσεις, ο οποίος, όμως, ελκύει τις γυναίκες και τις αγαπά όλες. Μια από τις ερμηνείες αυτού του μεγαλειώδους διαλόγου ανάμεσα στη δολοφόνο και τον καλλιτέχνη θα μπορούσε να είναι η εξής: Μαχαιρώνοντας τον εξευγενισμένο *νιμάιμε*, η παθιασμένη γυναίκα απελευθερώνει τον ιδιοφυή καλλιτέχνη, ξαλαφρώνοντάς τον απ' την αμαρτία μιας ζωής χωρίς έρωτα και πάθος. Ο γυναικείος φόνος (η απόπειρα, η πράξη καθαυτή, η μεταφορά της) δεν είναι της ίδιας φύσης με τη χυδαία πατριαρχική βία, μιας και η τελευταία είναι αδικαιολόγητη και, επομένως, πρέπει

3. Deleuze-Guattari, *Mille plateaux* (Ed. de Minuit, σειρά Critiques, σελ. 206). Το κεφάλαιο απ' όπου δανειστήκαμε αυτή τη φράση, μιλά για το πρόσωπο και, κυρίως, για το κινηματογραφικό γκρο πλάνο και τη σχέση του με μια «αφηρημένη μηχανή προσωποποίησης». (Φυσικά, ο D. και ο G. απαξιούν να μιλήσουν για τον «πατέρα» και για οτιδήποτε θυμίζει οιδιπόδειες δομές.) [...] Ίσως είναι ενδιαφέρον να σημειώσουμε εδώ πως, στο *Ουγκέτσου μονογκατάρι*, το πρόσωπο-τρόμος εκτίθεται ως τέτοιο στη μάσκα του πολεμιστή-φάντασμα, χάρη σ' ένα φωτιστικό τέχνασμα (τοποθετημένη μπροστά σ' έναν λευκό και φωτεινό τοίχο, η σκούρα μάσκα μοιάζει να είναι ένα πρόσωπο σε αρνητικό, με μαύρα μάγουλα και μια μαύρη τρύπα για στόμα, που κάνει εμφανές το φασματικό κενό του προσώπου αυτού και δίνει μια περίεργη πυκνότητα στη φωνή που βγαίνει από το τίποτα, απ' τη λευκή τρύπα του στόματος.

Η ζωή της Οκάρου.

να αποτρέπεται. Αντίθετα, η πράξη της γυναίκας αποτελεί φυσική και απεγνωσμένη αντίδραση ενάντια στο δυνάστη. Ο κινηματογράφος του Μιζογκούτσι καδράρει στην ίδια διήγηση και από την ίδια απόσταση (χωρίς, βέβαια, να κρύβει το ποιον υποστηρίζει) την πατριαρχική, καπιταλιστική κεφαλαιοκρατική βία, και τον αντίποδά της, τη γυναικεία αντι-βία, κυρίως την προερχόμενη από τις προλετάριες του έρωτα, τις γκέισες.[4]

Υπάρχει μία ακόμα παράμετρος που ο Μιζογκούτσι δεν εισήγαγε στο έργο του παρά αρκετά αργά και περιθωριακά: Αν ο πατέρας ενσαρκώνει τη σκληρότητα του κατεστημένου, και οι κοπέλες τις μητέρες-θύματά του, τότε ποιος ενσαρκώνει το ρόλο του γιου; Ο πονηρός και ψυχρός καλλιτέχνης ή, μήπως, οι αξιοθρήνητοι *νιμάιμε* που παρουσιάζονται με ιδιαίτερα καυστικό τρόπο στις *Παπαρούνες* του 1935; Η άλλη όψη είναι αυτή του *Ιερόσυλου ήρωα*, του επαναστατημένου γιου. Εδώ συναντάμε ξανά το κλασικό πρότυπο του *τατσιχάκου*· δηλαδή, του «όρθιου ανθρώπου». Στον *Ιερόσυλο ήρωα*, καθώς και στον *Επιστάτη Σάνσο*, ένας νέος άντρας, στην προσπάθειά του να επανακτήσει την ευγενή του καταγωγή, ορθώνει το ανάστημά του ενάντια στη χυδαιότητα και τη βία του κατεστημένου –την ισχύ των ιερέων, το θεσμό της δουλείας– και, με μιαν απροσδόκητη πράξη θάρρους, καταφέρνει να ανατρέψει στην κυριολεξία τα πράγματα.

Ο ηρωισμός αυτών των *τζιντάι-γκέκι* (όπως, άλλωστε, και εκείνος των *Σταυρωμένων εραστών*) είναι ένας ηρωισμός της παράβασης. Ο ήρωας του Μιζογκούτσι έχει κάτι από τον Προμηθέα: δεν είναι πολεμιστής, ούτε «σκληρός»· είναι ένας παραβάτης με «διστακτικό θάρρος», όπως έλεγε ο Joyce. Πρόκειται και πάλι για ένα χτύπημα, όπως το χτύπημα του βέλους του *Ήρωα* πάνω στους καθρέφτες των ιερών αμαξών. Αυτή όμως η τολμηρή πράξη είναι μοναδική και, σε αντίθεση με την αιώνια, σαδιστική επανάληψη της θεσμοθετημένης σκληρότητας, αδύνατον να επαναληφθεί: με το που φεύγει το βέλος και τρέπει σε φυγή τους ιερείς-πολεμιστές, ο ιερόσυλος ήρωας, έκπληκτος απ' την ίδια του την τόλμη, χάνει την ισορροπία του και σωριάζεται στο χώμα, προκαλώντας *πάντοτε* (κι έχω δει την ταινία πέντε ή έξι φορές) το γέλιο.

Ένα τετράγωνο εντάσεων

Το πυρωμένο σίδερο της πατριαρχικής τάξης, η μαχαιριά της ταπεινωμένης γυναίκας, η λοξή πινελιά τού καλλιτέχνη, το βέλος του επαναστατημένου γιου: τα τέσσερα αυτά στοιχεία σηματοδοτούν το πλαίσιο μέσα στο οποίο κινείται και εξελίσσεται η τέχνη του Μιζογκούτσι. Αν λοιπόν δεχτούμε ότι η αισθητική του είναι στενά συνδεδεμένη με μια κοινωνική ηθική (εδώ ταιριάζει η περίφημη φράση: «Η ηθική είναι υπόθεση του τράβελινγκ»), οι προκαθορισμένες ερωτικές συμπεριφορές δεν είναι λιγότερο έντονες.

Ο Μιζογκούτσι δεν έκανε ποτέ σχεδόν ταινίες καθαρά ερωτικές ή με ερωτικό θέμα. Παρ' όλα αυτά, ο ερωτισμός παίζει σχεδόν πάντοτε σημαντικότατο ρόλο στις ταινίες του, και λίγες ερωτικές σκηνές έχουν την αξία και τη δύναμη της τελικής σκηνής των *Σταυρωμένων εραστών*, όπου η Οσάν, δεμένη πλάτη με πλάτη με τον Μοχέι, σφίγγει το χέρι του εραστή της, έχοντας ζωγραφισμένη στο πρόσωπό της μια έκφραση εκστατικής ευτυχίας. Υπάρχει βέβαια μία ερωτική ταινία, η μοναδική διασκευή διηγήματος του Τανιζάκι που έκανε ο Μιζογκούτσι· πρόκειται για την ταινία *Η δεσποινίς Όγιου* (1951). Είναι, αν όχι το *απόλυτο* αριστούργημά του, μια από τις πιο τέλειες και δυνατές ταινίες του. Η ιστορία χαρακτηρίζεται από μια ωραία απλότητα: ένας νεαρός άντρας, γόνος καλής οικογένειας, για κακή του τύχη ερωτεύεται τη μεγαλύτερη αδελφή της γυναίκας που πρόκειται να παντρευτεί, την Όγιου. Η μέλλουσα γυναίκα του, Οσίζου, το συνειδητοποιεί και, την ημέρα του γάμου, ικετεύει τον άντρα να την αφήσει να είναι γυναίκα του μόνο τύποις και να «κάνει ευτυχισμένη» την Όγιου. Η ικεσία αυτή, ένδειξη μιας απελπισμένης και συγκλονιστικής ειλικρίνειας, λειτουργεί τελικά αναστολτικά για τον άντρα, κάνοντας αδύνατη την πραγματοποίηση της επιθυμίας του. Στη συνέχεια, όμως, ακολουθεί ένα ερωτικό τρίγωνο, χωρίς η Όγιου (η Τανάκα και πάλι) να γνωρίζει τη μυστική «συμφωνία» των δύο συζύγων και το τι συμβαίνει (ή, μάλλον, *δεν* συμβαίνει) ανάμεσά τους· ένα ερωτικό τρίγωνο, όπου τίποτα δε δηλώνεται, τίποτα δεν πραγματώνεται (έως τη στιγμή της ομολογίας της Οσίζου και της ρήξης), παρά μονάχα με τρόπο υποκριτικό, διαστρεβλωμένο, σχεδόν γελοίο, αλλά τόσο φορτισμένο ερωτικά, που σκανδαλίζει.

Στις ταινίες του Μιζογκούτσι δε βλέπουμε συχνά (κι αυτό πρέπει να το τονίσουμε) έναν άντρα ν' αγαπά. Η παρέκκλιση στον έρωτα μας οδηγεί σ' έναν έρωτα της παρέκκλισης. Εδώ, ο πόθος δηλώνεται και πραγματώνεται με πλάγιο τρόπο, σχεδόν κατά λάθος. Η ταινία συνοδεύεται από ένα θαυμάσιο τραγούδι, το ρεφρέν του οποίου, στην υποτιτλισμένη αγγλική βερσιόν, λέει: «Our love was wrong...» Τελικά, τι ήταν ο έρωτάς μας; «Κακός»; «Λάθος»; «Ψεύτικος»; Καμία από τις παραπάνω λέξεις δεν αποδίδει τη λεπτή έννοια της αγγλικής λέξης «wrong»· μιας λέξης αμετάφραστης, με μια περίεργη πλαστικότητα και με πολλαπλές κινηματογραφικές αναφορές. Θυμίζουμε εδώ τη διάσημη φράση «God was wrong!» στο *Πίσω από τον καθρέφτη* του Nicholas Ray και το *The Wrong Man* του Hitchcock...[5] Η λέξη είναι το σημείο της παρέκκλισης, του λάθους ή του εγκλήματος.

Το μεγάλο ζήτημα, εντέλει, δεν είναι ο έρωτας, αλλά ο πόθος. Όταν ο Μιζογκούτσι πραγματεύεται το θέμα του έρωτα χωρίς να αναφέρεται στον πόθο (κάτι που, βέβαια, δεν το συνηθίζει), τότε μας δίνει ένα έργο μικρής αξίας, όπως το *Πάθος της ηθοποιού Σουμάκο* (1947), με μια εξευρωπαϊσμένη Τανάκα και μια πλοκή στατική που δεν προκαλεί καμία ένταση. Εκείνο όμως που κάνει τον έρωτα να είναι wrong, είναι ο πόθος· μ' άλλα λόγια, wrong είναι αυτό ακριβώς που εισάγει τον πόθο στον έρωτα. Είναι αίτημα της μυθοπλασίας, του σεναρίου. Είναι η λέξη της παρέκκλισης, της πλευρικότητας, οι οποίες, τουλάχιστον στο έργο του Μιζογκούτσι, δεν αποτελούν μόνο φόρμα, αλλά και περιεχόμενο.

Wrong, λοιπόν, η παρέκκλιση από τη right βία (right, με τη διττή έννοια του σωστού και του ευθέος), συνιστά το σημείο συνάρθρωσης του σεναριακού περιεχομένου και της σκηνοθετικής φόρμας (το παράλληλο ή διαγώνιο τράβελινγκ): κορυφαίο επίτευγμα ενός απαράμιλλου σκηνοθέτη.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 619, Ιανουάριος 1981.
Μετάφραση: Ινώ Ρόζου.

---

4. Στη *Γιορτή στην Γκιόν*, όταν η Μιγιοχάρου δηλώνει ότι δε θέλει να κάνει έρωτα μ' έναν άντρα που δεν αγαπά, παίρνει απ' την προαγωγό της την εξής απάντηση: «Η αγάπη είναι λέξη για πλούσιους. Δεν ακούγεται καλά όταν βγαίνει απ' τα δικά σου χείλη». Δε θ' αναπτύξω εδώ τον σημαντικότατο ρόλο που παίζει το χρήμα στα έργα των Γκιόντα και Μιζογκούτσι.

5. Παίχτηκε στην Ελλάδα με τον τίτλο *13 εγκλήματα ζητούν ένοχο*. (Σ.τ.Μ.)

Η ζωή της Οχάρου.

Κέντζι Μιζογκούτσι: το πάθος της ταύτισης

του Dudley Andrew

Σ' όλες τις περιόδους της δημιουργίας του και σ' όλα τα κινηματογραφικά είδη με τα οποία ασχολήθηκε, ο Μιζογκούτσι ενδιαφερόταν πάνω απ' όλα και με πάθος για τις γυναίκες, οι οποίες συμβολίζουν την καλλιτεχνική χάρη και την κοινωνική εξέγερση, και βρίσκονται κυριολεκτικά στο επίκεντρο όλων των ταινιών του, προβάλλοντας τις αξίες της μάταιης εξέγερσης και της τραγικής υποταγής, τις οποίες συμμεριζόταν και ο ίδιος. Κινηματογραφούσε τις γυναίκες ανελέητα, με τα μάτια ορθάνοιχτα, ώς τη στιγμή που αυτές ανταποκρίνονταν μ' ένα κατηγορητικό βλέμμα, όπως στο τέλος των *Αδελφών της Γκιόν* (1936) ή της *Ελεγείας της Οσάκα* (1936). Όμως, κινηματογράφησε και τα πάθη τους, με τις κινήσεις του φακού του να δείχνουν πως συνέπασχε ειλικρινά.

Πώς γίνεται και ο Μιζογκούτσι συνδυάζει στα έργα του την κοινωνική εξέγερση με μια στωική μεταφυσική; Όταν η Οκίτα, στον επίλογο της ταινίας *Ο Ουταμάρο και οι πέντε γυναίκες του* (1946), αφού σκοτώσει τον εραστή της και την ερωμένη του, ετοιμάζεται να βάλει τέλος στην τυραννισμένη της ζωή, λέει στον Ουταμάρο ότι εφάρμοσε στη ζωή της τις αρχές που αυτός υπηρετεί με την τέχνη του· μ' άλλα λόγια, αρνήθηκε οποιονδήποτε συμβιβασμό και ολοκλήρωνε πάντα τα έργα της, χωρίς να υπολογίζει τις συνέπειες. Οι γυναίκες εξεγέρθηκαν ενάντια στα συστήματα των απαγορεύσεων, των ανταλλαγών και της ιεραρχίας που είχαν θεσπίσει οι άνδρες, η εγγενής τυφλότητα των οποίων βρίσκεται σε πλήρη συμφωνία με τον ευτελή εγωκεντρισμό των φιλοδοξιών τους, γιατί μόνο οι γυναίκες καταλάβαιναν απόλυτα το σύστημα αυτό κι είχαν συνείδηση της ματαιότητάς του. Κι αν οι γυναίκες μπορούν να μας διδάξουν κάτι, αυτό δεν μπορεί παρά να είναι ο ουσιωδώς καλλιτεχνικός τρόπος με τον οποίο όλες τους, ασχέτως προσωπικότητας και ιστορικού πλαισίου, κατανοούν τον παραλογισμό του συγκεκριμένου τρόπου ζωής. Όταν κατηγορούν τον κόσμο, δεν εγκαλούν μόνον όσους ευθύνονται για τη δική τους μοίρα – κάθε άλλο· βλέπουν πέρα από το σύστημα, πέρα από τους θεατές, και αντιλαμβάνονται τη δομή ενός απρόσωπου κόσμου. Η εξέγερσή τους τις οδηγεί σ' ένα είδος στωικού διαλογισμού, τον οποίο ο Μιζογκούτσι υποστηρίζει με φανατισμό στις τελευταίες του ταινίες. Μπορεί κάποιοι ανδρικοί χαρακτήρες του Μιζογκούτσι να διαθέτουν ανάλογα χαρακτηριστικά [ας θυμηθούμε τον «ιερόσυλο ήρωα» της πατριάς των Τάιρα ή τον εντελώς παθητικό καλλιτέχνη του *Ουγκέτσου μονογκατάρι* (1953)], όμως μόνο οι γυναικείοι χαρακτήρες του αποτελούν τη συνισταμένη αυτών των παρορμήσεων – και μάλιστα, σε βαθμό που υπερβαίνει την έκφραση. Ως εικονοκλάστης καλλιτέχνης, ο Μιζογκούτσι αντλεί την έμπνευσή του από τις ιστορίες που διηγείται, κι από τις ηθοποιούς που ενσαρκώνουν αυτές τις ιστορίες για χάρη του. Έχουμε την αίσθηση πως και η τελευταία ηρωίδα στις ταινίες του είχε γι' αυτόν μεγαλύτερη σημασία από τη μεταρρύθμιση ή την τέχνη. Ακόμα και το βάδισμά τους καταδεικνύει μια κατανόηση που δεν αντισταθμίζεται ούτε κι από μια ολόκληρη ζωή αφιερωμένη στην τέχνη. Το βάδισμα των γυναικών, τα διεισδυτικά ή φευγαλέα βλέμματά τους, οι αφανίσεις τους: η εμμονή του Μιζογκούτσι.

Η διχασμένη φύση των γυναικών του Μιζογκούτσι και η ευμετάβολη στάση του απέναντί τους (τις αναπαριστά ρεαλιστικά όταν θέλει να ταυτιστεί μαζί τους, αργότερα) απαιτούν μια ιδιαίτερη αντιμετώπιση από την πλευρά του θεατή. Ταυτόχρονα, του προσφέρουν μια σπάνια δυνατότητα και μια σπάνια ευχαρίστηση: να κινηθεί, να αιωρηθεί μέσα σ' ένα χωροχρονικό σύμπαν. Πρόκειται για ένα μεταίχμιο στα όρια της *ταύτισης* και της *ερμηνείας* – σ' αυτό το σύμπαν θέλω να κινηθώ, για το θέμα αυτό να γράψω.

Μελετώντας τους ποικίλους τρόπους με τους οποί-

Ο Dudley Andrew είναι καθηγητής Επικοινωνίας και Θεατρικών Τεχνών, και Διευθυντής του Ινστιτούτου για τον Κινηματογράφο και τον Πολιτισμό στο Πανεπιστήμιο της Iowa. Έχει γράψει πολλά βιβλία για τον κινηματογράφο, ιδιαίτερα για τον ιαπωνικό, και, κυρίως για τον Κέντζι Μιζογκούτσι.

ους λειτουργεί η συμμετοχή εντός και διαμέσου των ταινιών του Μιζογκούτσι, αφ' ενός μεν προσεγγίζουμε μερικές απ' τις σημαντικότερες και ωραιότερες ταινίες όλων των εποχών, αφ' ετέρου δε διευρύνουμε το πλαίσιο μέσα στο οποίο πρέπει να εξετάζονται τα γενικότερα θέματα της ταύτισης και της κειμενικότητας. Σε πρόσφατες μελέτες σχετικά με τη μυθοπλασία και τον κινηματογράφο στη Δύση (για να πάμε κατευθείαν στο ζητούμενο), η ταύτιση αναλύεται ως αποτέλεσμα της προσπάθειας του κειμένου να παραγάγει την ψευδαίσθηση της παρουσίας ή της πλησμονής, με μοναδικό όπλο το κενό των διαφοροποιητικών σημείων. Βεβαίως, η επιχειρηματολογία των μελετητών που αγωνίζονται κατά της ψευδαίσθησης και των ιδεολογικών της επιπτώσεων, οφείλει τα μέγιστα στον Derrida. Έτσι, καταλήγουμε να υποστηρίζουμε μια παράδοση του μοντερνισμού: τον Lautréamont αντί του Zola, τον Μαγιακόφσκι αντί του Γκόρκι, τον Βερτόφ αντί του Vidor, τον Όσιμα αντί του Κουροσάουα. Ο μοντερνισμός γίνεται συνώνυμο του αυθαίρετου παιγνίου των σημείων ενός κειμένου καθώς δομούν το νόημά του. Ο θεατής/αναγνώστης έρχεται σ' επαφή μ' ένα τέτοιο κείμενο διαμέσου της ανάγνωσης, με όλη τη σημασία τής λέξης (της «δεύτερης γραφής», για να μιλήσουμε με όρους του Barthes), η οποία βρίσκεται στον αντίποδα της παθητικής δουλείας που συνεπάγεται η ταύτιση.

Με τον Μιζογκούτσι, η σφοδρή αυτή αντιπαράθεση αποκτά νέα διάσταση: οι ταινίες του δεν προσφέρουν στο θεατή μια ψευδαίσθηση στην οποία θα συμμετέχει κι ο ίδιος· απλώς, εκθέτουν μιαν αντίδραση σε μια προγενέστερη ψευδαίσθηση. Εξετάζοντας το έργο τού Μιζογκούτσι υπ' αυτό το πρίσμα (δηλαδή, σαν μια ρητά κειμενική εμπειρία), διαπιστώνουμε ότι αντιπαλεύει επιτυχώς την ψευδαίσθηση και την ταύτιση. Όμως η ανάγνωση του Μιζογκούτσι δεν είναι ποτέ αυθαίρετη, με τον τρόπο του μοντερνισμού.

Σχηματίζουμε μια εικόνα γι' αυτή την ενδιάμεση θέση του Μιζογκούτσι από το παράδοξο αμάλγαμα των αισθημάτων που προκαλούν οι ταινίες του, στις οποίες παρακολουθούμε, ως θεατές, πράγματα μακρινά, απόντα, εφήμερα. Τα τελευταία πλάνα του *Ουγκέτσου μονογκατάρι*, του *Επιστάτη Σάνσο* (1954), της *Ζωής της Οχάρου* (1952) και της *Αυτοκράτειρας Γιανγκ Κουέι-Φέι* (1955) συνθέτουν αυτή την «πλησμονή του κενού»· μ' άλλα λόγια, εκφράζουν τον κόσμο του Μιζογκούτσι ή, μάλλον, τον τρόπο που ο Μιζογκούτσι αντιλαμβάνεται τον κόσμο. Ο Μιζογκούτσι, δηλαδή, δε μας μεταφέρει σ' ένα δήθεν ουσιώδες επέκεινα· η μοναδική ουσία που μας δίνει, είναι η απόκρισή του σ' ένα κείμενο που στροβιλίζεται μπροστά του. Στον Μιζογκούτσι (και, κατά τον Barthes, γενικώς στην Ιαπωνία), δεν τίθεται θέμα μετάδοσης μιας καθαρής πραγματικότητας, ούτε μιας ανεξάρτητης *φύσης* με την οποία πρέπει ν' αναμετρηθεί ηρωικά και την οποία μπορεί να χρησιμοποιήσει και να μοιραστεί μαζί μας. Δε μένει, λοιπόν, παρά η καθαρότητα της ανάγνωσης ενός κειμένου που αναφέρεται στην πραγματικότητα· δηλαδή, η δημιουργική αντίδραση σ' ένα κείμενο. Κάθε ανάγνωση προκαλεί μιαν αντίδραση, η οποία, με τη σειρά της, μπορεί να αναγνωστεί σαν κείμενο. Έτσι στροβιλίζεται το αέναο κείμενο του πολιτισμού.

Η τελευταία κίνηση της κάμερας σε κάθε ταινία τού Μιζογκούτσι υπερβαίνει το δράμα που την προκάλεσε. Δεν έχουμε να κάνουμε με την αυθαίρετη υπέρβαση της καθιερωμένης ρητορικής, ούτε μ' έναν ειρωνικό σχολιασμό της δράσης· παρακολουθούμε, καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, μια διαφορετική, παράλληλη δράση: ο σκηνοθέτης διαβάζει τη μοίρα των ηρώων του, συμπάσχοντας μ' αυτούς. Η ταύτιση, με τη στενή σημασία του όρου, λειτουργεί διαμεσολαβητικά ανάμεσα στα διάφορα επίπεδα του κειμένου· κυρίως, ανάμεσα σε διαφορετικά κείμενα. Σ' ένα πρώτο επίπεδο, ο ήρωας δημιουργείται όταν ο ηθοποιός ταυτίζεται με το ρόλο ή με τις καταστάσεις που περιγράφονται στο σενάριο. Ο Μιζογκούτσι ανάγκαζε τις ηθοποιούς του, επί πολλούς μήνες πριν το γύρισμα, να φοράνε κοστούμια εποχής, να επισκέπτονται τα μουσεία και ν' ακούν μουσική της υπό αναπαράσταση περιόδου.

Η ρητή άρνηση του Μιζογκούτσι να τεμαχίσει τη σκηνή σε πλάνα, οφείλεται, μπορούμε να πούμε, στο σεβασμό του για τον ηθοποιό που προσπαθεί να ταυτιστεί με το ρόλο. Θα μπορούσαμε δηλαδή να υποθέσουμε ότι αποκλειστική αποστολή της κάμερας και του επίμοχθου έργου της ήταν να καταγράφει και να διευρύνει την ερμηνεία των ηθοποιών του· στον Μιζογκούτσι, όμως, οι πιο περίτεχνες κινήσεις της κάμερας είναι όσες έχουν ως αφετηρία την κίνηση ενός ηθοποιού και συνεχίζονται έως ότου δημιουργήσουν μια νέα, διαφορετική, αυθύπαρκτη σύνθεση. Έτσι, παρ' όλο που στο καδράρισμα κυριαρχούν τα πρόσωπα, τα

οποία φέρνουν πάντα εις πέρας την αποστολή τους και καθοδηγούν τις κινήσεις της κάμερας, το κοινό, πολύ γρήγορα, ταυτίζεται με την κάμερα, που λειτουργεί σχεδόν ανεξάρτητα. Εξίσου ανεξάρτητα λειτουργούν και οι στιλιζαρισμένες συνθέσεις που συναντάμε σε πολλές σκηνές ταινιών του Μιζογκούτσι, καθώς και τις μεγάλες «ελλείψεις» μέσα στη δράση. Ο θεατής, για να 'χει μια συνολική εικόνα όλων αυτών, πρέπει να διαβάσει πώς αποκρίνεται η κάμερα στην ηθοποιό, η οποία, με τη σειρά της, αποκρίνεται σε μια συγκεκριμένη κατάσταση. Ωστόσο, δεν μπορούμε να σταματήσουμε εδώ την ανάλυση, γιατί η πρωταρχική κατάσταση με την οποία η ηθοποιός μπορεί να ταυτίζεται, είναι κι αυτή μια κειμενική απάντηση (υπό μορφήν θρύλου, Ιστορίας, έπους) σε μια υποθετική πραγματικότητα τόσο απομακρυσμένη, ώστε να βρίσκεται κυριολεκτικά εκτός εικόνας.

Η ζωή της Οχάρου είναι το καλύτερο παράδειγμα διαστρωμάτωσης στις ταινίες του Μιζογκούτσι και της ταύτισης που συνδέει τα διάφορα στρώματα μεταξύ τους. Η κάμερα παρατηρεί την Κινούγιο Τανάκα να ερμηνεύει το ρόλο της Οχάρου, σε μια ταινία βασισμένη σ' ένα κλασικό ιαπωνικό έργο, το *Κοσούκου ιτσιντάι όνα* του Ιχάρα Σαϊκάκου. Αυτό το σατιρικό και πικαρέσκο αφήγημα του ΙΖ΄ αιώνα διηγείται τις αδυναμίες μιας εύκολης γυναίκας, η οποία εξαχρειώνεται ηθικά όλο και περισσότερο, προς μεγάλη απόλαυση του θεατή. Η Τανάκα, διαβάζοντας αυτή την ιστορία στο πλαίσιο της μεταπολεμικής Ιαπωνίας, της προσέδωσε, διά της χάριτος της κοινωνικής καταβαράθρωσης, μια τραγική διάσταση – μιας χάριτος, που θα της επιτρέψει τελικά να δραπετεύσει από την κοινωνία ολόκληρη, καταλήγοντας μια ανώνυμη ζητιάνα μοναχή.

Σ' αυτού του είδους την ερμηνεία δε χρησιμοποιούνται οι παραδεδομένες τεχνικές του κινηματογράφου, αφού η ίδια η ηρωίδα, η Οχάρου, αντιλαμβάνεται τη ζωή της σαν μια σειρά ρόλων τους οποίους καλείται να υποδυθεί. Η ταινία δομείται πάνω σε φλασμπάκ και υπογραμμίζει την «ανάκληση» αυτή των καταστάσεων, χάρη στην οποία το συναίσθημα αναβλύζει από τη μνήμη κι αναδύεται ξανά στην επιφάνεια. Στην εναρκτήρια σεκάνς, η ηρωίδα μπαίνει σ' ένα ναό για να θαυμάσει τα αγάλματα κάποιων ένδοξων *σαμουράι*. Παρατηρώντας ένα από τα αγάλματα, διακρίνει στο πέτρινο πρόσωπο του *σαμουράι* τα χαρακτηριστικά του Τοσίρο Μιφούνε, του μνηστήρα της, ο οποίος σκοτώθηκε για την αγάπη της. Η σκηνοθεσία υπογραμμίζει (με το μοναδικό γκρο πλάνο της ταινίας) τη σημασία αυτής της στιγμής, η οποία λειτουργεί σαν εφαλτήριο για την υπόλοιπη ταινία. Μπορεί η Οχάρου να μην ταυτίζεται με τον Μιφούνε, σίγουρα όμως ταυτίζεται με όλο το παρελθόν στο οποίο εκείνος έπαιξε καταλυτικό ρόλο· ή, μάλλον, αυτή η παραίσθησή της, αφ' ενός λειτουργεί σαν έναυσμα για ν' αρχίσει να ξετυλίγεται η ταινία της ζωής της, και αφ' ετέρου τής προκαλεί μιαν αντίδραση. Με μια χειρονομία που καταγράφεται στις πιο πυκνές σε σημασία και πιο χαρίεσσες στην ιστορία του κινηματογράφου, η Οχάρου υψώνει θλιμμένα το κεφάλι, κι αργά αργά βγάζει το μαντίλι απ' τα μαλλιά της. Ο κυματισμός της μεταξένιας κόμης είναι η απόκρισή της στην ανάγνωση της εικόνας που είναι απέναντί της. Αποτελεί το αρχέτυπο όλων των πτώσεών της που θ' ακολουθήσουν στη διάρκεια της ταινίας, αλλά και των ποικίλων καθοδικών κινήσεων της κάμερας, με τις οποίες ο Μιζογκούτσι δηλώνει ότι συμπάσχει στις διάφορες δοκιμασίες της (μετά το διωγμό της απ' το σπίτι, μετά την καρατόμηση του Μιφούνε, μετά την απόπειρα αυτοκτονίας της, μετά από κάθε σημαντικό συμβάν της ταινίας). Μάλιστα, θα μπορούσαμε να πούμε ότι, όπως ακριβώς οι αντιδράσεις της Οχάρου είναι πιο σημαντικές απ' τα γεγονότα που τις προκαλούν, έτσι και οι αντιδράσεις του Μιζογκούτσι απέναντι στην Οχάρου μεταβάλλουν την ιστορία της. Αυτή η ιστορία ξεκινάει με την απόμακρη εικόνα ενός κήπου, μπροστά σ' ένα μέγαρο: στο βάθος, περνάει η Οχάρου με τη μικρή της ακολουθία. Στο τέλος, η Οχάρου περνάει και πάλι από μπροστά μας, αυτή τη φορά μόνη της, κατευθυνόμενη προς τα αριστερά, ενώ η κάμερα, ακίνητη, είναι προσηλωμένη στον ελεγειακό ναό, στο βάθος. Η Οχάρου μπήκε στο οπτικό πεδίο του Μιζογκούτσι, το διέσχισε και έφυγε. Τη χρησιμοποιήσαμε σαν πρόσχημα για τη δική μας κίνηση, όπως η Τανάκα χρησιμοποίησε, ως ηθοποιός, το μυθιστόρημα του Σαϊκάκου σαν πρόσχημα για την ερμηνεία της. Έτσι λειτουργεί η διαλεκτική της ταύτισης και της ερμηνείας.

Η ζωή της Οχάρου είναι ίσως η πιο σκληρή και πιο σύνθετη ταινία του Μιζογκούτσι, αλλά, σε επίπεδο ταύτισης, συγκρινόμενη με πολλά από τα τελευταία του αριστουργήματα, είναι πολύ πιο απλή. Καταγράφει με σαφήνεια το παράδοξο της *απόστασης* και της

Ο ζωγράφος Καϊνόσο, ο Μιζογκούτσι και ο Μασαγιούκι Μόρι στο πλατό του *Ουγκέτσου μονογκατάρι*.

συμμετοχής, που προσδιορίζουν την εμπειρία μας απ' τη θέαση των ταινιών του. Η απόσταση προκύπτει όχι μόνο από τη θέση της κάμερας, αλλά και από την απόφαση του Μιζογκούτσι ν' αφήσει τα γεγονότα να διαγράψουν τον κύκλο τους, και να τα διαχωρίσει με σαφή ιντερμέδια· η συμμετοχή, απ' τον ιδιαίτερο τρόπο με τον οποίο ο Μιζογκούτσι χειρίζεται το χρόνο, δίνοντας μεγάλη βαρύτητα σε ορισμένες όψεις του γεγονότος και περιμένοντας την έκρηξη της δράσης, θαρρείς και η κάμερα είναι ένα φυσερό που, φυσώντας τις στάχτες της μυθοπλασίας, θα την αναζωπυρώσει. Κάθε σκηνή έχει τη δική της δραματική δομή και οδεύει προς τη δική της φλογερή κατάληξη. Η κάμερα κλείνει δεξιοτεχνικά πολλές ανάλογες σκηνές, εκφράζοντας τη συμμετοχή που όχι μόνο απαιτεί αυτό το επίμονο και αδιάλειπτο βλέμμα, αλλά και, ταυτόχρονα, δημιουργεί.

Στον *Επιστάτη Σάνσο*, τα ζητήματα του ταυτίζεσθαι και του συμπάσχειν σε σχέση με το ίδιο το κείμενο, πραγματικά αναδεικνύονται. Αντί η κάμερα και εμείς να σχετιστούμε με έναν μόνο ήρωα, παρακολουθούμε μια ολόκληρη οικογένεια, τα μέλη της οποίας σχετίζονται με δεσμούς συμπαθείας. Στην εναρκτήρια σεκάνς, η μητέρα κι ο γιος διηγούνται ο ένας στον άλλον τις αναμνήσεις τους από την τραγική εξορία του πατέρα. Η μητέρα θυμίζει στο γιο τις τελευταίες στιγμές που έζησαν όλοι μαζί, όταν ο πατέρας τού έδωσε ένα οικογενειακό φυλαχτό, με το εξής ιερό κείμενο χαραγμένο πάνω: «Να συμπονάς όλους τους ανθρώπους». Ένα φοντί ανσενέ μάς οδηγεί όχι στη μητέρα, αλλά στο γιο, που φοράει αυτό το φυλαχτό και μιλάει για τον πατέρα του. Στην τελική σκηνή της ταινίας, η μητέρα και ο γιος συναντιούνται και πάλι, επαναλαμβάνοντας το κείμενο του πατέρα. Στη διαδρομή, καθώς η ταινία οδεύει

προς τη συγκεκριμένη κατάληξή της, παρακολουθούμε διάφορες ανταλλαγές, τις οποίες, λόγω της πολυπλοκότητάς τους, δεν μπορούμε να αναλύσουμε στο παρόν. Ωστόσο, το σημαντικό είναι ότι όλες αυτές οι ανταλλαγές παρουσιάζονται σαν μεταβίβαση κειμένου. Ο θρήνος της μητέρας στο νησί Σάντο φτάνει στην κόρη μέσω μιας σκλάβας. Η ανάμνηση της κραυγής της μητέρας («Άντζου! Ζουσίο!») επανέρχεται ως ψίθυρος, όταν τα παιδιά κλαδεύουν. Η κάμερα του Μιζογκούτσι επιμένει στην κειμενοποίηση της συγκεκριμένης σκηνής, εφόσον δεν την παρουσιάζει ως δράση, αλλά ως ανάμνηση νοήματος. Έτσι, αυτή η σκηνή γίνεται θεατρική: οι ηθοποιοί τη διαβάζουν, και η ζωή τους μεταβάλλεται αναλόγως με το νόημά της.

Ο επιστάτης Σάνσο είναι μια ταινία για την ανάδυση της ηθικής σε συνθήκες φυσικής βαρβαρότητας. Είναι επίσης μια ταινία για τη σημασία που έχουν τα κείμενα σ' έναν κόσμο α-γράμματο και, συνεπώς, μη αναγνώσιμο. Όταν ο Ζουσίο καταλάβει τι σημαίνουν τα λόγια ενός τραγουδιού, μιας δραματικής επωδού, ή τα λόγια του πατέρα του, εγκαταλείπει αυτή την άνευ νοήματος δραστηριότητα στο στρατόπεδο των σκλάβων – μια δραστηριότητα, ανάξια οιασδήποτε μνήμης. Το ζευγάρι στην ακτή, αγκαλιασμένο μες στη μοναξιά και το σκοτάδι, γίνεται, επαναλαμβάνοντας ένα κείμενο, φορέας του πολιτισμού, δίπλα σ' έναν ψαρά που μαζεύει τα φύκια· έναν άνθρωπο που δεν *ξέρει* να θυμάται.

Ο Μιζογκούτσι, στην ταινία αυτή, παίρνει θέση πιο άμεσα και πιο ανοιχτά απ' ό,τι στη *Ζωή της Οχάρου*. Συνδέει ενεργά τις σκηνές με τις αναμνήσεις. Γίνεται ο ίδιος καταγραφέας και συγγραφέας των αναμνήσεων της οικογένειας. Η ίδια η ταινία συνεισφέρει στη διάδοση του κειμένου του πατέρα. Οι τίτλοι πέφτουν πάνω σε δυο παλιές και ιερές εικόνες που παρουσιάζουν τα σημερινά χνάρια της γέννησης του νοήματος. Η σκλάβα από το Σάντο τραγουδάει το θρήνο της μητέρας, τυλίγοντας το νήμα που γνέθει στη ρόκα. Η ταινία ξετυλίγεται υφαίνοντας το ίδιο θρηνητικό άσμα, το οποίο δεν μεταφέρεται άμεσα στο θεατή, αλλά διαμέσου των αμέτρητων αφηγημάτων που διηγούνται την ιστορία του Σάνσο, με καλύτερο όλων το λαϊκό μυθιστόρημα του Μόρι, στο οποίο είναι φανερό ότι έχει βασιστεί η ταινία.

Αν οι ταινίες του Μιζογκούτσι δημιουργούν την παράδοξη εντύπωση του κενού στο τέλος τους, είναι επειδή ο σκηνοθέτης τοποθετεί το μύθο του σ' ένα χρόνο αδιαφοροποίητο και μη δραματοποιημένο. Ο ψαράς των φυκιών υπάρχει σε φυσική κατάσταση, ενώ ο μύθος, δραματικός και συνεχής, εγκαθιδρύει το χρόνο του πολιτισμού, την πρόοδο και την ελπίδα στο μέλλον. Όταν ταυτιζόμαστε με την κάμερα του Μιζογκούτσι που υφαίνει τις ταινίες του, δεν ταυτιζόμαστε με την επιτυχία του πολιτισμού και του μύθου, αλλά με την προσπάθεια της κειμενικότητας σ' έναν κόσμο που, κατά τα άλλα, παραμένει μη αναγνώσιμος. Το ζήτημα δεν είναι να αντιπαραθέσουμε την τραγωδία στην κωμωδία, εφόσον και οι δύο δεν είναι παρά πολιτιστικές κατασκευές. Στον *Επιστάτη Σάνσο* παρακολουθούμε μια ιδιαιτέρως εύγλωττη και χαρακτηριστική χειρονομία· ένα χαστούκι, θα λέγαμε, στην αδιαφορία στην οποία προσπαθεί να απαντήσει. Για άλλη μια φορά, η ταύτιση είναι το κλειδί της ταινίας και της εμπειρίας μας· όμως, είναι μια λόγια ταύτιση, η οποία αποδέχεται τη συμπάθεια προς το υποκείμενο, αλλά αρνείται την παραμυθία της πλησμονής ή της παρουσίας. Οφείλουμε να ταυτιστούμε με τη διαφορά ενός κειμένου μέσα στο αδιαφοροποίητο κενό του κόσμου.

Υπάρχει μια σημαντικότατη σκηνή στην *Αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι* (1955), πραγματική αλληγορία της τεχνοτροπίας που εξετάζουμε. Είναι η σκηνή στην οποία η Γιοκίχι συναντάει για πρώτη φορά τον αυτοκράτορα. Ο αυτοκράτορας δε δείχνει κανένα απολύτως ενδιαφέρον προς το πρόσωπό της όταν του σερβίρει το τσάι· συνθέτει ένα μελαγχολικό ποίημα για τη φύση. Αργότερα, θα θελήσει να παντρευτεί τη Γιοκίχι επειδή του απήγγειλε το ποίημά του· άρα, να μοιραστεί τη διάθεση και την αίσθηση που του το ενέπνευσαν. Όλη η ταινία είναι ένα πολυδιάστατο παιχνίδι πάνω στην έννοια της ταυτότητας, του αντιγράφου και του πρωτοτύπου, αφού η Γιοκίχι αναδεικνύεται λόγω της ομοιότητάς της με μια (διακοσμητική) προσωπογραφία της πρώτης γυναίκας του αυτοκράτορα και καταλήγει να γίνει η ίδια αυτοκράτειρα και να απαθανατιστεί σ' ένα άγαλμα που ζωντανεύει στο τέλος της ταινίας.

Έτσι, ο Μιζογκούτσι εμπνέεται από τον αρχαίο θρύλο, απλώς και μόνο για να τον υπερβεί. Η συμπάσχουσα ανάγνωση της τραγωδίας του αυτοκράτορα και της Γιοκίχι, αλλά και της περιόδου Τανγκ στην οποία ζουν, αποτελεί το πρόσχημα για το αίσθημα που δημιουργεί η προσωπική κίνηση του Μιζογκούτσι, με

τη δική της δυναμική. Στην εκτέλεση της Γιοκίχι, ο Μιζογκούτσι ξεκινάει μ' ένα γκρο πλάνο στα σανδάλια της κι ανεβαίνει κατά μήκος του φορέματός της ώς την αγχόνη. Τα κοσμήματα που πέφτουν στη ρόδινη φάσα του φορέματός της, λειτουργούν σαν μια ιδιαιτέρως επιτηδευμένη μετωνυμία του θανάτου της, καθώς συνδέεται, με φοντί ανσενέ, με την εικόνα του αυτοκράτορα που τη θρηνεί τραγουδώντας ένα μακρόσυρτο, γλυκό τραγούδι. Ένα άλλο φοντί συνδέει το θρήνο του με την εμβόλιμη σκηνή όπου, πολλά χρόνια αργότερα, το πνεύμα της αυτοκράτειρας αγκαλιάζει το πνεύμα τού ετοιμοθάνατου αυτοκράτορα και βγαίνει από το ανοιχτό παράθυρο, ακολουθώντας την αύρα και το πέταγμα της κάμερας.

Η αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι είναι αναμφισβήτητα ένα έργο γυρισμένο κατά παραγγελία, βασισμένο σε μια συναισθηματικά φορτισμένη ιστορία, και στόχος των παραγωγών της ταινίας θα πρέπει να ήταν το κοινό που είχε ενθουσιαστεί με τις *Πύλες της κολάσεως* (Τεϊνοσουκέ Κινουγκάσα, 1954). Ο Μιζογκούτσι, ωστόσο, επεξεργάστηκε το θέμα με τη δική του μέθοδο, κι έτσι η ταινία κατάφερε να κινηθεί αυτόνομα στα πλαίσια της πιο εξαίσιας ταύτισης. Όπως ο αυτοκράτορας ανταλλάσσει τις χαρές και την εξουσία του βασιλείου του με το πορτρέτο της νεκρής του γυναίκας, το οποίο μπορεί και ξυπνά μέσα του κάποια συγκίνηση, έτσι και η ταινία ανταλλάσσει το μελοδραματισμό του θέματος με τη στάση του Μιζογκούτσι απέναντι σ' αυτό το θέμα. Επιθυμούμε την *εικόνα* της Ιστορίας· όχι την ίδια την Ιστορία.

Πάντως, είναι ένα ζήτημα κατά πόσο δικαιούμαστε να ονομάζουμε «ταύτιση» τη διαδικασία κατά την οποία ένας καλλιτέχνης παρουσιάζει την εικόνα ενός προγενέστερου κειμένου, ιδίως όταν μελαγχολικά υπογραμμίζεται η απόσταση που χωρίζει την εικόνα από το κείμενο αναφοράς, όπως στο τέλος όλων των ταινιών στις οποίες αναφερθήκαμε. Η συμπάσχουσα συμμετοχή κάποιου που παρακολουθεί ως παρατηρητής μια σκηνή, εντάσσεται οργανικά στη γενικότερη ιαπωνική αισθητική, και δεν μπορούμε να την κατατάξουμε ούτε στην κατηγορία των ψευδαισθήσεων ούτε της παθητικής ταύτισης.

Ας θυμηθούμε τις τεράστιες, οριζόντιες ζωγραφισμένες επιφάνειες της φεουδαρχικής περιόδου. Σπανίως αναπαριστούν κάποια φυσική ομορφιά χωρίς την παρουσία κάποιου ορατού θεατή, ο οποίος ρεμβάζει ή αντιδρά στο θέαμα. Ένα ορεινό τοπίο το καλοκαίρι μπορεί να εκφράζει τη «μεγαλοπρέπεια» ή τη «γαλήνη» ή οποιοδήποτε άλλο κωδικοποιημένο συναίσθημα μπορεί να εκφράσει η ιαπωνική τέχνη, αλλά πάντα διαμέσου ενός παρατηρητή, ο οποίος συγκινείται απ' τη συγκεκριμένη εμπειρία.

Τα *χάι-κου* χαρακτηρίζονται από τις ίδιες συμβάσεις που κυριαρχούν στη συγκεκριμένη ακολουθία της αυστηρής φόρμας τους. Οι δύο πρώτοι στίχοι παρουσιάζουν μια σκηνή ή μια πράξη, ενώ ο τρίτος εισάγει ξαφνικά μια ιδιαίτερη αντίληψή της, ένα ανθρώπινο βλέμμα ή ένα αίσθημα:

Μελισσιού βόμβος
Ακούγεται στη νύχτα
Κι εγώ 'μαι ξύπνιος.

Καλό θα 'ταν, αν θέλουμε να προσεγγίσουμε τα ενδιαφέροντα του Μιζογκούτσι και του κινηματογράφου, να ξεκινήσουμε από τις διαφορετικές αισθητικές που εκφράζονται στο θέατρο *νο*, το *καμπούκι*, το *μπουνράκου* και το *σίνπα*. Οι ταινίες του Μιζογκούτσι περιλαμβάνουν πολλά παραδείγματα όλων αυτών των θεατρικών ειδών, και καταλαβαίνουμε ότι, ως θεατής, τα παρακολουθούσε με πάθος σε όλη του τη ζωή. Είναι μακρύς ο κατάλογος των ολοκληρωμένων θεατρικών διασκευών και, κυρίως, των αποσπασματικών θεατρικών παραστάσεων που ο Μιζογκούτσι έχει ενσωματώσει στις ταινίες του.

Πράγματι, ο Μιζογκούτσι αναφέρεται ευθέως σ' αυτά τα θεατρικά είδη. Το σημαντικότερο, όμως, και πρέπει να το υπογραμμίσουμε, είναι ότι τα είδη αυτά αποτελούν κατά κάποιο τρόπο ένα πρότυπο διαμεσολάβησης στην καλλιτεχνική εμπειρία που ο Μιζογκούτσι το εφάρμοσε στη δική του, πολύπλοκη αφηγηματική πρακτική. Πάντως, τον απόλυτο διαχωρισμό μεταξύ δράσης και αφήγησης τον έχει αναφίβολα δανειστεί από το παραδοσιακό θέατρο. Σε όλα τά είδη παραδοσιακού θεάτρου, η αφήγηση τραγουδιέται στα παρασκήνια, με συνοδεία ενόργανης μουσικής, η οποία συμπληρώνει τη σκηνή με ηχητικά που αναπαράγουν τον ήχο ενός φαινομένου (τον ήχο της βροχής ή της μάχης)· όμως, μπορεί κάλλιστα ν' αποκρίνεται στα δρώμενα ή να στοχάζεται πάνω σ' αυτά. Στο *μπουνράκου*,

η φυσική παρουσία του μαριονετίστα επισφραγίζει τη διαμεσολάβηση ανάμεσα στη θεατρική ερμηνεία και την ιστορία που αναπαριστάται. Εκτός απ' αυτές τις αφηγηματικές πλευρές, η δραματουργία, η σκηνογραφία και η υποκριτική των ηθοποιών στο θέατρο *καμπούκι* επιτείνουν περαιτέρω κάποιες στιγμές έντασης. Ο πρώτος ο οποίος διέγνωσε τις δυνατότητες που μπορούν να προσφέρουν στον κινηματογράφο αυτές οι τεχνικές, ήταν ο Αϊζενστάιν, ελάχιστοι όμως ήταν οι σκηνοθέτες που τόλμησαν να τις χρησιμοποιήσουν. Με τον δικό του τρόπο, ο Μιζογκούτσι τόλμησε και τις χρησιμοποίησε· θα μπορούσαμε, λοιπόν, να θεωρήσουμε το έργο του ως μια σειρά ερμηνειών στο πλαίσιο του κινηματογράφου, συμπεριλαμβανομένης της ερμηνείας της κάμεράς του, η οποία, αυτόνομη σχεδόν, αποκρίνεται στους ηθοποιούς, και της ερμηνείας διαμέσου της μουσικής, που συμμετέχει στο δράμα, αντιδρώντας παθητικά στις συνέπειές του.

Είναι λοιπόν προφανές ότι αυτή η αισθητική μάς οδηγεί κατευθείαν στο *μπένσι*, την πολύτιμη συμβολή της Ιαπωνίας στη νεαρή τέχνη του κινηματογράφου. Πιο παλιά, το ιαπωνικό κοινό πήγαινε να δει όχι μόνο την ταινία, αλλά και την επαγγελματική απάντηση σ' αυτή την ταινία, ένα στοχασμό που εξαρτιόταν τόσο από την αναπαριστώμενη στην οθόνη ιστορία όσο και από το ρεπερτόριο και την ευαισθησία του *μπένσι*. Η προτίμηση των Ιαπώνων για τα χωριστά κείμενα που παρουσιάζονται από κοινού, συνδεδεμένα με μια κοινή διάθεση και σκέψη, βρήκε τον ιδανικό εκφραστή της στο πρόσωπο του Μιζογκούτσι. Ο Μιζογκούτσι αντιμετώπιζε τον κάθε συνεργάτη του ως δημιουργό ενός ολοκληρωμένου κειμένου, το οποίο ο ίδιος έπρεπε να το μεταφέρει στην προσωπική του τέχνη και στο δικό του ύφος. Έτσι εξηγείται η παγερή σιωπή με την οποία εκδήλωνε τη δυσαρέσκειά του όταν ο σεναριογράφος τού παρουσίαζε μια πρώτη εκδοχή του σεναρίου ή ο σκηνογράφος τις μακέτες του ντεκόρ, ή όταν μια ηθοποιός έπαιζε πρόχειρα μια σκηνή. Κι όσο κι αν δεν ήθελε να επιβάλλει τις επιθυμίες του σε χώρους που δεν ανήκαν στην αρμοδιότητά του, υποχρέωνε τους πάντες να κάνουν συνεχώς πρόβες και να δουλεύουν συνεχώς τα «κείμενά» τους, ώσπου να ξεπεράσουν τον ίδιο τους τον εαυτό και να του παραδώσουν ένα έργο εξαιρετικής έντασης και εκφραστικότητας, για να μπορέσει να ταυτιστεί μαζί του και ν' αρχίσει τη διαδικασία της ερμηνείας. Εξ ου και το παράδοξο: ενώ ο Μιζογκούτσι υπήρξε ένας ιδιαιτέρως απαιτητικός σκηνοθέτης, φόβος και τρόμος για τους συνεργάτες του, την ίδια στιγμή τούς έδινε την ευχέρεια να δημιουργήσουν ένα αποδεκτό έργο τέχνης – ο καθένας στον τομέα του.

Σ' αυτή τη δημοκρατική αντίληψη του καλλιτέχνη ως τεχνίτη στήριξε ο Μιζογκούτσι τον πιο προσωπικό και εμπεριστατωμένο στοχασμό του για την αποστολή του καλλιτέχνη: το πορτρέτο του Ουταμάρο, του σπουδαιότερου χαράκτη *ουκίγιο-ε* του ΙΗ' αιώνα. Είναι φανερό ότι ο Μιζογκούτσι θαυμάζει τον τρόπο με τον οποίο, στις *ουκίγιο-ε*, η μαζική παραγωγή συνδυάζεται με τη λεπτοτεχνία. Ο Ουταμάρο είναι ένας λαϊκός ήρωας, αλλά κι ένας ιδιοφυής καλλιτέχνης, που συναγωνίζεται επάξια τους σημαντικότερους ιάπωνες ζωγράφους και χαράκτες. Υπηρετεί την τέχνη με μια μανία που μπορεί να συγκριθεί μόνο με το πάθος για ζωή των μοντέλων του (οι ωραίες παλλακίδες) που βιώνουν την απόλυτη ένταση. Συμμετέχει στην ιστορία και στο γεγονός εν θερμώ, αλλά διατηρεί μια μελετημένη απόσταση. Τα έργα του απαθανατίζουν την ιστορία που επιδιώκουν να εκφράσουν, απαθανατίζουν τα πάθη που είναι τόσο δυνατά και τόσο εξαίσια, ώστε η εξαφάνισή τους να είναι ταυτόχρονα αναπόφευκτη και αδιανόητη. Στο τέλος της ταινίας, ο Ουταμάρο, δέσμιος, κραυγάζει: «Θέλω να ζωγραφίσω! Πόσο θέλω να ζωγραφίσω!» Η επιθυμία του δεν αργεί να εκπληρωθεί, και οι τίτλοι του τέλους πέφτουν πάνω σ' ένα χείμαρρο από στάμπες, που αντικαθιστούν η μία την άλλη. Απώτερος στόχος του καλλιτέχνη, γι' άλλη μια φορά, είναι μάλλον η πραγμάτωση της προσωπικής του έκφρασης παρά η διαιώνιση μιας συγκεκριμένης μορφής τέχνης. Η εποχή του μαζικού καλλιτεχνικού προϊόντος, της λιθογραφίας, της αγγειοπλαστικής και του κινηματογράφου τέμνει στο συγκεκριμένο σημείο την ιδέα Ζεν ότι όλες οι μορφές τέχνης είναι μάταιες, αλλά ότι η πραγμάτωσή τους, ειδικότερα μέσω της επανάληψης και της πειθαρχίας, είναι ο δρόμος που οδηγεί στην ενόραση.

Ο ιάπωνας κριτικός Ταντάο Σατό κατέδειξε πόσο στενά συνδέεται με τις ιαπωνικές παραδοσιακές τέχνες αυτή η Ζεν αντίληψη του Μιζογκούτσι· μια αντίληψη, που αποκρυσταλλώνεται στη χαρακτηριστική ιαπωνική πρακτική της «μεταβλητής αντίληψης». Οι ταινίες

Η αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι.

του Μιζογκούτσι, σε αντίθεση με τους κλασικούς τού Δυτικού κινηματογράφου, δεν παρουσιάζουν μια ρητή κατάφαση, ούτε ένα άρτια οικοδομημένο δράμα ή μια σαφώς καθορισμένη διαδρομή. Μας προσφέρουν μάλλον τη δυνατότητα ν' αγγίξουμε το απόγειο του νοήματος, έτσι ώστε, στη συνέχεια, να επιδοθούμε σε κάποιαν άλλη αναζήτηση – κάτι που ισχύει απόλυτα για τα συναισθήματα που εκφράζονται με τα περίφημα πλάνα με γερανό, τα οποία δημιουργούν, στην κατάλληλη χρονική στιγμή του δράματος, μια τέλεια εκφραστική σύνθεση, παραμένουν για όσο χρονικό διάστημα χρειάζεται, κι ύστερα σβήνουν.

Η ίδια η φιλοσοφία Ζεν την οποία εκφράζει η συγκεκριμένη τεχνική της κάμερας, και η ιδιαίτερη υφή των ταινιών του Μιζογκούτσι που περιγράφουμε με τη βοήθειά της, δε μας ενδιαφέρουν τόσο όσο η λειτουργία των ταινιών αυτών, ως σημαντική μορφή ταύτισης, η οποία αποτελεί πραγματική πρόκληση· γιατί οι κινήσεις της κάμερας θρυμματίζουν έναν απαραβίαστο χώρο, ο οποίος εξαφανίζεται, αποτελώντας απλώς το έναυσμα για μια νέα κίνηση εκ μέρους μας ή εκ μέρους του σκηνοθέτη. Μόνο η πράξη τού κινείσθαι είναι διαρκής· ούτε η ίδια η κίνηση ούτε (πολλώ μάλλον) το νόημά της. Κατά τον ίδιο τρόπο, στις ταινίες τού Μιζογκούτσι ταυτιζόμαστε με την πράξη του αναγιγνώσκειν τα κείμενα και όχι με κάποια δεδομένη ανάγνωση, ούτε με την ψευδαίσθηση του νοήματος που μονίμως προσπαθεί να δημιουργήσει η ανάγνωση. Η ανάγνωση απαιτεί πάντα μια ιδιαίτερη μορφή ταύτισης. Στον Μιζογκούτσι, πρέπει να καταβάλουμε πολύ μεγάλη προσπάθεια προκειμένου να φτάσουμε στην απαραίτητη για την ανάγνωση καθαρότητα. Οφείλουμε να σεβόμαστε το πρόσχημα, αλλά ωθώντας το στα άκρα, ώσπου ν' αποκτήσει το ίδιο τη μέγιστη εκφραστικότη-

τα. Μόνο τότε ο πειθαρχημένος σκηνοθέτης μπορεί να του απαντήσει με μια κομψότητα που είναι εντελώς ξεχωριστή απ' το πρόσχημα, αλλά και, ταυτόχρονα, συμπληρωματική της εκφραστικότητάς του.

Ο απρόσωπος και αδιάφορος τρόπος της ταύτισης στον Μιζογκούτσι μπορεί να μας οδηγήσει στην αμφισβήτηση της ίδιας της έννοιας της ταύτισης. Αν εξακολουθούμε να ορίζουμε την ταύτιση ως ψευδαίσθηση, τότε θα πρέπει να την ορίζουμε πλέον σε σχέση με την *αληθινή* ψευδαίσθηση· δηλαδή, με τον κόσμο υπό την οπτική γωνία του Μιζογκούτσι. Καταδεικνύοντας την κειμενικότητα, δε δραπετεύουμε απ' το κείμενο της ζωής. Αν γνωρίζουμε την πραγματικότητα αποκλειστικά διαμέσου των κειμένων και ενεργούμε μόνο συναρτήσει των αναγνώσεών μας, τότε, λογικά, μπορούμε να αποδεχθούμε και τα προγενέστερα κείμενα. Η κειμενικότητα δεν είναι αυθαίρετη. Οι ψευδαισθήσεις στη ζωή έχουν περιγράμματα εξελικτικά και ιδιάζοντα. Ο Μιζογκούτσι κατάφερε να επισημάνει κάποια από αυτά τα περιγράμματα, παίζοντας με το πάθος και τη δράση στις ταινίες του.

Απόδειξη της επιτυχίας του Μιζογκούτσι, σύμφωνα με τη μέθοδο αυτή, είναι το τέλος στο *Ουγκέτσου μονογκατάρι*. Εδώ, η κάμερα συμμετέχει εμφανώς στην πλάνη του ήρωα, του Γκεντζούρο, ο οποίος, επιστρέφοντας στο άδειο σπιτικό του, «βλέπει» το φάντασμα της νεκρής γυναίκας του. Ενώ όμως ο Γκεντζούρο πέφτει να κοιμηθεί, η κάμερα συνεχίζει να δείχνει την οπτασία: η Μιγιάγκι, γονατιστή και θλιμμένη, συδαυλίζει τη φωτιά. Για κάμποσα λεπτά παρακολουθούμε τον ίσκιο της Μιγιάγκι και μοιραζόμαστε την οπτική της, περιμένοντας μαζί της το ξημέρωμα που θα την πάρει απ' τη ζωή. Το αξιοσημείωτο, εν προκειμένω, δεν είναι απλώς το παράδοξο παρουσίας-απουσίας που δημιουργεί η ταινία, αλλά η ικανότητα με την οποία ο Μιζογκούτσι *χρησιμοποιεί* αυτό το παράδοξο· η ικανότητά του να προσαρμόζει την ευαισθησία του στην ευαισθησία ενός φαντάσματος που έχει ο ίδιος δημιουργήσει.

Μήπως αυτό είναι η ταύτιση; Μήπως τα φαντάσματα στις ταινίες του Μιζογκούτσι απαιτούν να ταυτιστούμε κι εμείς μαζί τους, προκειμένου να συμπέσουν οι ευαισθησίες μας; Πιστεύω πως ναι, παρ' όλο που έχουμε να κάνουμε, πράγματι, μ' ένα πολύ ιδιαίτερο είδος ταύτισης· δεν έχουμε να κάνουμε ούτε με την ιδεαλιστική έννοια ενός πνεύματος που αποσαφηνίζει και ελέγχει κάποια ανυπότακτα ερεθίσματα, ούτε με την ψυχαναλυτική περιγραφή που κάνει ο Metz μιας σταθερής πρακτικής σε όλες τις ταινίες μυθοπλασίας γενικώς.

Μήπως πρέπει να αντιλαμβανόμαστε την εμπειρία των ταινιών του Μιζογκούτσι σαν μια ανταλλαγή μεταξύ ενός υποκειμένου ad hoc και ενός αντικειμένου ad hoc; Ταύτιση, εν προκειμένω, θα σήμαινε διεύρυνση της υποκειμενικότητας του θεατή, ώστε να μπορέσει να αναγνωρίσει ένα απόμακρο εγώ, το οποίο του εμφανίζεται στην κινηματογραφική αίθουσα. Όταν η ίδια η προσφορά ενδύεται τη μορφή μας, τότε γινόμαστε οι ίδιοι αντικείμενο προσφοράς.

Ο Richard Wollheim ασχολήθηκε με τον σιωπηλό διάλογο που συνεπάγεται η προσέγγιση αυτή, στην πραγματεία του για την ταύτιση στον Freud. Ο Wollheim διακρίνει μεταξύ «εμ-παθούς» και «συμ-παθούς» φαντασίας, και θεωρεί ότι μπορούμε να αισθανόμαστε τα ίδια πράγματα με το αντικείμενο της φαντασίας μας, ή τα συναισθήματά μας να ανταποκρίνονται στα συναισθήματα που υποθέτουμε ότι βιώνει το πρόσωπο αυτό.

Ο Μιζογκούτσι χρησιμοποιεί τη μέθοδο της συμπάθειας και της ανταπόκρισης. Ο Wollheim, στη θεωρία του για τη φαντασία, χρησιμοποιεί την έκφραση «εσωτερικό ακροατήριο», η οποία έχει σημαντικό πεδίο εφαρμογής στην κινηματογραφική θεωρία. Η σεξουαλική ανταπόκριση στην ερωτική φαντασία εκφράζει τη δύναμη που διαθέτει αυτός ο τρόπος ύπαρξης. Ταύτιση ονομάζουμε μια συγκεκριμένη μορφή της δύναμης αυτής, κατά την οποία το εσωτερικό ακροατήριο και το αντικείμενο της φαντασίωσης συμπίπτουν. Έτσι, μπορώ να φαντάζομαι τον πατέρα μου, ή να τον φαντάζομαι και να ενεργώ κατά τον τρόπο που είμαι βέβαιος ότι θα ενεργούσε εκείνος. Ως ταύτιση ορίζουμε μόνο τη δεύτερη κατάσταση.

Με δεδομένες αυτές τις διακρίσεις, ο κινηματογράφος του Μιζογκούτσι δεν είναι κινηματογράφος τής ταύτισης, με την κυριολεκτική έννοια του όρου, αλλά της συμπάσχουσας φαντασίας. Με (υπερβολική, ίσως) αισιοδοξία, προσπάθησα να αποδείξω ότι η καλύτερη έκφραση αυτής της συνείδησης των πραγμάτων είναι η πράξη της ανάγνωσης. Ας παραβάλω αυτόν τον τρόπο με τον τρόπο της «μεταφοράς», κατά την οποία δύο όροι διατηρούν τις διαφορετικές τους σημασίες, αλλά

παίζουν με τις δυνητικά άπειρες αντιδράσεις της σημασίας όταν το κατηγόρημα παρερμηνεύεται. Το μυαλό πραγματοποιεί (συμπάσχοντας) τη σύνθεση, υπερβαίνοντας τη συνήθη σημασία, προκειμένου να εξετάσει τις συνέπειες που υφίσταται ένας όρος «κατά την αλλαγή υφολογικού επιπέδου». Στον κινηματογράφο τού Μιζογκούτσι, υπερβαίνουμε τις καθημερινές αντιλήψεις μας και οικειοποιούμαστε τη διευρυμένη αντίληψη του φαντασιακού κειμένου που παρουσιάζεται ενώπιόν μας.

Τα αποτελέσματα αυτής της σύγκρισης δεν είναι παθολογικού χαρακτήρα, δε μας εγκλωβίζουν στην οπτική κάποιου άλλου, έχουν θεραπευτικό χαρακτήρα, διευρύνουν το φάσμα της αντίληψής μας και μας επιτρέπουν τον καθολικό επαναπροσδιορισμό της πραγματικότητας (για ν' αναφερθούμε επί τη ευκαιρία στον Paul Ricoeur), ο οποίος επιτυγχάνεται διαμέσου της διαφοροποιημένης οπτικής που σχηματίσαμε χάρη στην υπέρβασή μας.

Ο Μιζογκούτσι, με τη στάση του, εκτρέπει τους κινδύνους της παθολογικής ταύτισης, χωρίς όμως παράλληλα να καταλήγει στον ριζικό κονστρουκτιβισμό ή στην αυθαιρεσία που υποστηρίζουν οι κήρυκες της μοντερνικότητας. Το ζήτημα δεν είναι αν ταυτίζεσαι πλήρως μ' ένα χαρακτήρα ή αν παραμένεις σταθερά αλληλέγγυος απέναντί του, αντιμετωπίζοντάς τον αναλόγως κάθε φορά· ο Μιζογκούτσι έχει οικοδομήσει καθ' ολοκληρίαν τη μέθοδό του πάνω σε μια πειθαρχημένη αλληλεπίδραση, η οποία οργανώνει τη «συμπάσχουσα» φαντασία και την καθιστά πανταχού παρούσα. Το αντικείμενο της φαντασίας μάς καθοδηγεί ως προς την ανταπόκρισή μας, όπως ακριβώς οι σημασιολογικές και οι συντακτικές διαστάσεις ενός μεταφορικού συνδυασμού μάς καθοδηγούν, κατά τον Ricoeur, ως προς την ερμηνεία της. Αυτό δεν σημαίνει ότι στόχος τους είναι η έσχατη ή η οριστική σημασιοδότηση· αντιθέτως, καλούμαστε να διασχίσουμε ένα νέο σημασιολογικό πεδίο, το οποίο, όμως, έχουμε κατακτήσει χάρη σ' ένα κείμενο.

Υπό την έννοια αυτή, ο κινηματογράφος του Μιζογκούτσι επιτελεί τις πιο σημαντικές, κατά τη γνώμη μου, λειτουργίες όσον αφορά στην τέχνη της εποχής μας. Μέσα από ένα πολυποίκιλο υλικό σημαινόντων, οδηγούμαστε στη δημιουργία μιας νέας κατηγορίας σκέψεων, οι οποίες είναι βέβαιο ότι θα μας επηρεάσουν. Χωρίς να είμαστε δέσμιοι του έργου τέχνης (ψευδαίσθηση), ούτε του ίδιου μας του σολιψισμού (μοντερνικότητα), χαρίζουμε την ευαισθησία και, ίσως, τη ζωή μας σ' αυτό και μόνο που διαδραματίζεται ενώπιόν μας και επιζητεί τη συμπάθεια και τη φαντασία μας· με λίγα λόγια, την κίνηση της ανάγνωσής μας.

Περιοδ. «Positif», τχ. 238, Ιανουάριος 1981.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

Ιαπωνική παράδοση και μοντερνισμός στο έργο του Κέντζι Μιζογκούτσι

του Ταντάο Σατό

Ας ξεκινήσουμε επισημαίνοντας ορισμένες λανθασμένες απόψεις που υποστηρίζει ο Michel Mesnil, συγγραφέας του βιβλίου *Kenji Mizoguchi* (Éditions Seghers, Παρίσι 1965), εξαιτίας της ελλιπούς εξοικείωσής του με τον ιαπωνικό τρόπο σκέψης.

Ο Mesnil διατείνεται ότι ο Κέντζι Μιζογκούτσι, μόνον αφότου βραβεύτηκε για τη *Ζωή της Οχάρου* στο Φεστιβάλ της Βενετίας και, κυρίως, μόνον αφότου υμνήθηκε στη Γαλλία, έγινε διάσημος και στην Ιαπωνία και μπόρεσε να συνεχίσει ελεύθερα το έργο του. Η άποψη αυτή είναι εντελώς εσφαλμένη, όπως ακριβώς και η άποψή του για τον Ακίρα Κουροσάουα, για τον οποίο λέει ότι απέκτησε φήμη στην Ιαπωνία μόνον όταν έγινε δημοφιλής στην Ευρώπη με το *Ρασομόν* (1950). Από την πρώτη ήδη ταινία του, το *Θρύλο του τζούντο* (1943), ο Κουροσάουα έγινε ένας από τους πιο αγαπημένους σκηνοθέτες των ιαπώνων κινηματογραφικών κριτικών: κατ' αντίστοιχο τρόπο, η φήμη τού Μιζογκούτσι, ως ενός από τους δασκάλους του ιαπωνικού κινηματογράφου, δεν αμφισβητήθηκε ποτέ μετά την επιτυχία του *Μαγικού νερού* (1933) και, κυρίως, μετά τη μονοπώληση της πρώτης και της τρίτης θέσης στον κατάλογο των «δέκα καλύτερων ιαπωνικών ταινιών», σύμφωνα με το περιοδικό «Κίνεμα Τζούνπο» (1936), με τις ταινίες του *Οι αδελφές της Γκιόν* και *Η ελεγεία της Οσάκα*, αντίστοιχα

Ο Μιζογκούτσι έχαιρε μεγάλης εκτίμησης από πολλούς επαγγελματίες, καθώς και από το απαιτητικό κοινό, γι' αυτό και κατέληξε στην απόφαση να δεχτεί το αξίωμα του Προέδρου της Ένωσης Σκηνοθετών κατά τη διάρκεια του Πολέμου του Ειρηνικού.

Σ' ένα κινηματογραφικό περιοδικό του 1941, ο Τσουνέο Χαζούμι, ένας από τους μεγαλύτερους κινηματογραφικούς κριτικούς της εποχής, έγραψε: «Ο Κέντζι Μιζογκούτσι είναι ο δάσκαλος μεταξύ των δασκάλων στον κόσμο του ιαπωνικού κινηματογράφου. Όχι μόνον παραμένει στην πρώτη γραμμή του ιαπωνικού κινηματογράφου με το έργο του, αλλά και η καριέρα του φωτίζει το παρελθόν για χάρη των σύγχρονων σκηνοθετών. Μιλώντας γι' αυτόν, μιλάμε ταυτόχρονα και για την πορεία που διέτρεξε ο ιαπωνικός κινηματογράφος».

Θα 'ταν εύκολο να παραθέσουμε μεγάλο αριθμό τέτοιων αναφορών, αλλά δεν το θεωρώ αναγκαίο.

Ο Michel Mesnil απορεί πώς ο Μιζογκούτσι, που δεινοπάθησε να επιτύχει οικονομικά και δεν έτυχε της κατανόησης της πνευματικής ελίτ, κατάφερε να συνεχίσει επί τόσο καιρό το έργο του, μέσα σ' αυτή την απομόνωση. Ο λόγος είναι απλός: οι κινηματογραφικές εταιρείες της Ιαπωνίας (η «Σότσικου», η «Τόχο», η «Νταϊέι») θεωρούσαν τιμή τους να κάνουν μια καλλιτεχνική ταινία που, αν σκηνοθετούνταν από τον Μιζογκούτσι, θα βρισκόταν οπωσδήποτε ανάμεσα στις δέκα καλύτερες της χρονιάς. Σπάνια σκηνοθέτες κατάφεραν, όπως ο Μιζογκούτσι, να σκηνοθετούν τη μια ταινία μετά την άλλη, για διαφορετικές εταιρείες. Αν σκεφτούμε πόσο εύκολα κλείνεται στον εαυτό της μια κοινωνία με τη δομή του ιαπωνικού επιχειρηματικού κόσμου, η περίπτωση του Μιζογκούτσι ήταν εξαιρετική. Επιπλέον, τα έργα του είχαν συχνά εξωτερικά γυρίσματα, σε χώρους ιδιαίτερα μεγάλους σε σύγκριση με τα ιαπωνικά κινηματογραφικά στάνταρντ, και ο Μιζογκούτσι δούλευε με τόση προσοχή και σχολαστικότητα, ώστε κατέληγε να γυρίζει ένα μόνο πλάνο τη μέρα. Το γεγονός ότι μπορούσε να επιλέγει με τέτοια άνεση τις συνθήκες εργασίας του, οφειλόταν στην από ετών εδραιωμένη φήμη του ως ενός από τους κορυφαίους σκηνοθέτες του ιαπωνικού κινηματογράφου.

Συνεπώς, η άποψη του Mesnil για τον Μιζογκούτσι, που τον θεωρεί παραγνωρισμένη ιδιοφυΐα, θα πρέπει

Ο Ταντάο Σατό είναι διακεκριμένος κριτικός και ιστορικός του ιαπωνικού κινηματογράφου. Το δίτομο έργο του Ιστορία του ιαπωνικού κινηματογράφου *(1995) μεταφράστηκε στα γαλλικά με τον τίτλο* Le cinéma Japonais *και κυκλοφόρησε από τις Éditions du Centre Pompidou, Παρίσι 1998.*

Ο δρόμος της ντροπής.

να κριθεί εντελώς εσφαλμένη, μολονότι η διαστρέβλωση αυτή εμπεριέχει κάποια στοιχεία αλήθειας. Πιθανότατα, ενώ αναζητούσε πληροφορίες για τον Μιζογκούτσι σε διάφορα ιαπωνικά άρθρα, ο Mesnil να εξεπλάγη ανακαλύπτοντας ότι, αντί της ομόφωνης συναίνεσης που περίμενε, μεγάλο μέρος αυτής φιλολογίας στεκόταν επικριτικά απέναντι στον Μιζογκούτσι.

Ο Κέντζι Μιζογκούτσι απέκτησε τη φήμη του εξαιρετικού σκηνοθέτη ήδη από την εποχή του βουβού κινηματογράφου και, μαζί με τους σύγχρονούς του σκηνοθέτες Γιασουτζίρο Όζου και Τόμου Ουτσίντα, έχαιρε μεγάλης εκτίμησης στον ιαπωνικό κινηματογράφο του δεύτερου μισού της δεκαετίας του '30 και στη δεκαετία του '40. Ωστόσο, ακόμα κι εκείνη την εποχή, μπορούμε να βρούμε, ανάμεσα στους πολυάριθμους ύμνους, και ορισμένες κριτικές εναντίον του. Μετά τον πόλεμο, οι αποδοκιμασίες επικράτησαν, και η κατάσταση αυτή διήρκεσε μέχρι την επιτυχία της *Ζωής της Οχάρου* στη Γαλλία.

Όλες σχεδόν οι επικρίσεις κατά του Μιζογκούτσι εστιάζονταν στο ότι η προβληματική και η τεχνική των ταινιών του ήταν δήθεν ξεπερασμένες. Ο κριτικός Ματσούο Κίσι, λ.χ.,, εξέφρασε την εξής άποψη για τις ταινίες που χαρακτήρισε «έργα της περιόδου Μέιτζι»: «Δε φαίνεται μήπως, απ' όποια άποψη κι αν το εξετάσουμε, ότι υπάρχει υπερβολική εκμετάλλευση της ελευθερίας της τέχνης; Κι αν έχουν έτσι τα πράγματα, θα πρέπει να επιστρέψουμε στην ομορφιά του παρελθόντος. Αυτή καθαυτή η προτίμηση για ορισμένα αξιοπερίεργα δεν μπορεί να καταδικαστεί. Ας σκεφτούμε τις διαφορές ανάμεσα στα φωτιστικά, τις πορσελάνες και τα υφάσματα που υφαίνονται στο σπίτι. Όποιος συνάντησε τον Μιζογκούτσι εκείνη την εποχή, όταν ήταν αφοσιωμένος στη μελέτη τέτοιων πληκτικών αντικειμένων, ήταν αναγκασμένος να πει, έκθαμβος, μια κολακεία: "Τι εξαιρετικός!". Αυτός ίσως είναι ο λόγος που *Το μαγικό νερό*, π.χ., ήταν τόσο ενδιαφέρον· όχι όμως και *Ο ξεπεσμός της Οσέν* ή *Η παρθένος Ογιούκι*. Στις ταινίες αυτές δεσπόζει η ιστορική έρευνα, ενώ τα ζωντανά πρόσωπα βρίσκονται αλλού. Για να το πούμε λιγάκι πιο σύνθετα, ο Μιζογκούτσι "ξεχνάει" να περιγράψει τη σχέση ανάμεσα στην εποχή και στους ήρωες...»

Άλλο ένα παράδειγμα είναι η κριτική του Ταντάσι Ιτζίμα (1941) για το *Πάθος της ηθοποιού Σουμάκο* (ταινία για τον κόσμο του θεάτρου): «Είναι πια γνωστό ότι ο Μιζογκούτσι χρησιμοποιεί πλάνα μεγάλης διάρκειας. Χωρίς να περιοριζόμαστε μόνο στα δικά του έργα, βλέπουμε να υπάρχουν πλάνα μεγάλης διάρκειας πιο

πολύ στις ιαπωνικές ταινίες παρά στις ξένες. Επιπλέον, η ύπαρξη αυτών των πλάνων αποτελεί χαρακτηριστικό των κινηματογραφικών ταινιών μη υψηλού επιπέδου, και δεν είναι κάτι αποκλειστικά ιαπωνικό. Το πρόβλημα έγκειται στο να αξιολογήσουμε ποια πραγματικά εκφραστική δύναμη διαθέτουν αυτά τα πλάνα. [...] Καταλαβαίνουμε ότι τα πλάνα αυτά τού χρειάζονται για να καταδείξει το περιορισμένο πεδίο του θεάτρου, κι ότι είναι πλάνα αναγνωρίσιμα, που οξύνουν το βλέμμα. Ωστόσο, νιώθουμε την ανάγκη να του εκφράσουμε ότι όχι μόνο πρέπει να διευρύνει τον κόσμο του, αλλά και να ανοιχτεί προς κάτι καινούργιο...»

Κι έτσι, ενώ ο Μιζογκούτσι υμνούνταν ως ρεαλιστής, ως ερευνητής της ανθρώπινης φύσης και ως καλλιτέχνης προικισμένος με αισθητική αντίληψη, πολλές κριτικές ισχυρίζονταν ότι η έντονη προσκόλλησή του στα παλιά ήθη ήταν μια μορφή υπεκφυγής κι ότι η μεγάλη διάρκεια και ο αργός ρυθμός των πλάνων του αντανακλούσαν το συντηρητισμό της κινηματογραφικής μεθοδολογίας του. Ο Ταντάσι Ιιτζίμα αναγνώριζε συνεπώς την εντελώς ιδιαίτερη σημασία των μακρόσυρτων πλάνων στα έργα του Μιζογκούτσι, αλλά, ταυτόχρονα, έτρεφε και αρκετά ισχυρές αμφιβολίες, έτσι ώστε να θέλει να τον δει «ν' ανοίγεται προς κάτι καινούργιο».

Ο Ματσούο Κίσι και ο Ταντάσι Ιιτζίμα αποτόλμησαν αυτές τις επικρίσεις, μολονότι εκτιμούσαν πολύ τον Κέντζι Μιζογκούτσι. Ωστόσο, λίγο μετά την ήττα στον Πόλεμο του Ειρηνικού, ο Μιζογκούτσι απορρίφθηκε ολοκληρωτικά από τον Ταντάο Ουρίου ως ενσάρκωση μιας προ-μοντέρνας ιδέας του ανθρώπου και της έννοιας του κάλλους στον κινηματογράφο. Σ' ένα άρθρο του βιβλίου του *Ο κινηματογράφος και το σύγχρονο πνεύμα*, ο Ουρίου αμφισβητεί τον Μιζογκούτσι, θεωρώντας τον χωρίς δεσμούς με τη σύγχρονη σκέψη και εντελώς ακατάλληλο για τη σύγχρονη κινηματογραφική τέχνη.

Σύμφωνα με τον Ουρίου, τα θέματα που προτιμά ο Μιζογκούτσι, προέρχονται από το χώρο ημι-υπόδουλων κοινοτήτων (γερασμένοι ηθοποιοί, π.χ., ή γκέισες). Επιπλέον, η ηθική που αποκαλύπτεται σ' αυτές τις ταινίες, βασίζεται σε μια απαρχαιωμένη αίσθηση του καθήκοντος και της συντροφικότητας, και δε συνεπάγεται καμία προσπάθεια απελευθέρωσης από τη φεουδαρχική κοινωνία. Ο Μιζογκούτσι (πάντα κατά τον Ουρίου) δεν κάνει καμία προσπάθεια να περιγράψει τον άνθρωπο καθ' εαυτόν· απλώς, περιορίζεται στο να σκιαγραφεί τις ανθρώπινες σχέσεις. Και ο Ουρίου καταλήγει ως εξής: «Αυτός ο άνθρωπος, χωρίς καμία απολύτως σχέση με τη σύγχρονη σκέψη, όχι μόνον επέλεξε θέματα που αντιτίθενται στον κινηματογράφο ο οποίος αντλεί το χαρακτήρα του από μια πολύ σύγχρονη έκφραση, αλλά στάθηκε ανίκανος και να προσαρμοστεί σ' αυτό το είδος "μορφής" που ενισχύεται με την "κινηματογραφική έκφραση". Συνεπώς, ήταν αναπόφευκτο, τα χαρακτηριστικά που αναφέρονται, να εκδηλωθούν με το πλάνο-σεκάνς και την απόλυτη σχετικότητα. [...] Ωστόσο, δεν πρόκειται για μια έρευνα πάνω στον άνθρωπο, αλλά μάλλον για μια ματιά πάνω στις ανθρώπινες σχέσεις, χωρίς ανάλυση ή κριτική, έτσι ώστε, απ' όσο μπορούμε να δούμε, τελικό αποτέλεσμα να είναι το συναίσθημα. Όταν σχεδιάζουμε να "αναπαραστήσουμε τον άνθρωπο" δυναμικά (μ' άλλα λόγια, να τον αποδώσουμε κινηματογραφικά, συνθέτοντάς τον και, επομένως, αναδομώντας τον), είναι αναγκαίο να τηρήσουμε ορισμένες τολμηρές αποστάσεις, που θα μπορούσαν να θεωρηθούν ασυνεχείς· μια πραγματικότητα εντελώς ανακατασκευασμένη, που δεν ασχολείται με τον πραγματικό χώρο και χρόνο, και δεν ανησυχεί για το αν τα προϋπάρχοντα στοιχεία για μια σκηνή είναι ή δεν είναι επαρκή».

[...] Θα πρέπει να επισημάνουμε εδώ ότι, μολονότι καμία άλλη κριτική δεν απέρριψε έκτοτε τον Μιζογκούτσι, είχε ωστόσο επικρατήσει μεταξύ των κριτικών και του κοινού μια αρνητική αίσθηση, παρόμοια σε αρκετά σημεία με αυτήν του Ουρίου. Όλοι ομόφωνα θεωρούσαν τη μέθοδο του Μιζογκούτσι εξαιρετικά εκλεπτυσμένη, αλλά ορισμένοι τον υποτιμούσαν, συνδέοντάς τον με την ευδιάκριτη εκλέπτυνση του *καμπούκι* και του *μπουνράκου*· με μια ξεπερασμένη ομορφιά, ανίκανη να εξελιχθεί περαιτέρω. Ο αργός ρυθμός του θύμιζε κάτι προ-μοντέρνο – άποψη, που ενισχύθηκε όταν, αργότερα, ο Μιζογκούτσι άρχισε να προσθέτει κι άλλα συναισθήματα και ατμόσφαιρες παλαιού τύπου.

Εμείς, οι Ιάπωνες, γνωρίζουμε το μεγαλείο της αρχαίας ιαπωνικής καλλιτεχνικής παράδοσης (παρότι μερικοί είναι πρόθυμοι να ισχυριστούν ότι οι Ιάπωνες συνειδητοποίησαν την αξία της παράδοσής τους μόνον αφότου την πληροφορήθηκαν από τους Δυτικούς). Όμως, εξαιτίας της ιδεολογίας της ανάπτυξης και του εκσυγχρονισμού που επιβλήθηκε στους σημερινούς

Ιάπωνες, αναγκαστήκαμε να σπάσουμε διά της βίας τους δεσμούς με την παλιά παράδοση και να την περιφρονήσουμε. Πολύ πριν υμνηθεί από τους Γάλλους, ο Κέντζι Μιζογκούτσι θεωρήθηκε ένας από τους μεγάλους δασκάλους· ένας σκηνοθέτης που μπορούσε να ενισχύσει στον έσχατο βαθμό, μέσω του κινηματογράφου, την επίγνωση της ομορφιάς της ιαπωνικής παράδοσης. Ταυτόχρονα, όμως, και για τον ίδιο ακριβώς λόγο, ο Μιζογκούτσι άρχισε να εκνευρίζει τους κριτικούς και το ιαπωνικό κοινό.

Το θέμα πήρε μια άλλη τροπή με τη μεγάλη επιτυχία που είχε στην Ευρώπη *Η ζωή της Οχάρου* και, στη συνέχεια, τα *Ουγκέτσου μονογκατάρι*, *Ο επιστάτης Σάνσο*, *Οι σταυρωμένοι εραστές* και *Ο δρόμος της ντροπής*. Μάλιστα, όταν μαθεύτηκε και ότι η τεχνοτροπία του επηρέασε βαθύτατα τη nouvelle vague, η άποψη που θεωρούσε τον Μιζογκούτσι ξεπερασμένο, δεν ξανακούστηκε στην Ιαπωνία. Όταν ανακαλύψαμε ότι όλη η nouvelle vague, η οποία ομόφωνα θεωρούνταν το πιο πρόσφατο φαινόμενο του παγκόσμιου κινηματογράφου, μελετούσε τα έργα του, συνειδητοποιήσαμε πόσο εσφαλμένη ήταν η γνώμη μας για τον Κέντζι Μιζογκούτσι ως σκηνοθέτη «παλαιάς σχολής».

Ανήκω στη γενιά που, αμέσως μετά τόν πόλεμο, άρχισε να πηγαίνει και να παρακολουθεί συνειδητά κινηματογράφο. Από την εποχή που είδα το *Πάθος της ηθοποιού Σουμάκο* και την *Ερωτική φλόγα*, παρακολουθούσα με ενθουσιασμό κάθε καινούργια ταινία του Μιζογκούτσι, χωρίς να χάνω καμία. Η *Ερωτική φλόγα*, κυρίως, μου έκανε πολύ μεγάλη εντύπωση και με αναστάτωσε πολύ, και θυμάμαι ότι απογοητεύτηκα όταν η ταινία αυτή δεν επελέγη από τους κριτικούς μας ανάμεσα στις δέκα καλύτερες της χρονιάς. Όταν προβλήθηκε *Η ζωή της Οχάρου*, ήμουν βέβαιος ότι ήταν η καλύτερη ταινία του Κέντζι Μιζογκούτσι, και την είδα πολλές φορές. Δε μου πέρασε ποτέ από το μυαλό η σκέψη ότι ο τρόπος δουλειάς του Μιζογκούτσι ήταν ξεπερασμένος.

Ωστόσο, το στιλ του Μιζογκούτσι συνδεόταν, χωρίς αμφιβολία, με το στιλ των παλιών και παραδοσιακών μορφών του ιαπωνικού θεάτρου, και πιστεύω πως και μόνο η εντύπωση ότι τα έργα του ανήκουν σε μια παλαιότερη εποχή, αρκούσε να οδηγήσει σε απόγνωση τους ιάπωνες κριτικούς.

Λόγου χάρη, η περίφημη μέθοδος του Μιζογκούτσι να γυρίζει μια σκηνή με ένα μόνο πλάνο, που θεωρήθηκε από τους μυημένους ως μια από τις πιο πρωτότυπες σκηνοθετικές τεχνικές του, δεν είναι διόλου άσχετη από τον παραδοσιακά αργό ρυθμό που βρίσκουμε στο ιαπωνικό θέατρο, στο κουκλοθέατρο, στη μουσική του θεάτρου *νο*, στην αφηγηματική μουσική της Οσάκα ή στη μουσική άλλων ιαπωνικών αφηγηματικών μορφών. Αντί να εμπεριέχει μια ρυθμική και δυναμική μουσική κίνηση, όπως γίνεται στον ευρωπαϊκό χορό και στο μπαλέτο, ο ιαπωνικός χορός αποδίδει μεγάλη σημασία στην εικαστική ομορφιά, και λέγεται ότι «καθηλώνει» κάθε μεμονωμένη στιγμή όπου η ολοκλήρωση μιας φάσης καταλήγει σ' ένα νεκρό σημείο. Μεταφέροντας σιωπηλά την ισορροπία του σώματος από τη μία στιγμή «καθήλωσης» στην επόμενη, έτσι ώστε ο θεατής να κρατάει την ανάσα του, η κίνηση του χορευτή δημιουργεί μια αίσθηση ροής συνδεδεμένης μ' έναν ντελικάτο ρυθμό. Κατ' αντίστοιχο τρόπο, η μέθοδος one scene-one cut του Μιζογκούτσι είναι κάθε άλλο παρά αργή και μακρόσυρτη· και το βλέμμα του δεν είναι καν ψυχρό και σκληρό. Είναι μάλλον μια αλληλουχία κομψών μορφών που «καθηλώνονται» η μία μετά την άλλη. Επιπλέον, αυτό είναι κάτι ολότελα διαφορετικό από τη συνήθεια να μοντάρονται μαζί πολυσύνθετα πλάνα. Η μορφή μιας συγκεκριμένης στιγμής δεν προλαβαίνει να φτάσει στην «καθήλωση», και η σύνθετη ισορροπία μεταμορφώνεται ανάλαφρα και γλιστράει κομψά προς την επόμενη στιγμή «καθήλωσης». Για να επιτευχθεί αυτή η ροή από τη μια μορφή στην άλλη, είναι αναγκαίο να υπάρχει μια ενότητα· με κινηματογραφικούς όρους, ένα πανοραμίκ ή ένα τράβελινγκ. Στα πλάνα-σεκάνς του Μιζογκούτσι, τα πανοραμικά, τα τράβελινγκ και οι λήψεις από γερανό ενώνονται με σύνθετο τρόπο, έτσι ώστε, στο εσωτερικό κάθε πλάνου, η σύνθεση να μπορεί να μεταβάλλεται συνεχώς από τη μια μορφή στην άλλη.

Η φύση της αισθητικής του ιαπωνικού χορού έχει ασφαλώς βαθύτατους δεσμούς με τη βουδιστική σκέψη, που συλλαμβάνει τον άνθρωπο και την κοινωνία στις συνεχώς μεταβαλλόμενες όψεις τους. Αυτό που συμβαίνει, βρίσκεται σε συνεχή κίνηση και είναι δύσκολο να συλληφθεί σταθερά. Προσπαθούμε να εντυπώσουμε μια στιγμιαία μορφή σ' αυτή την ασύλληπτη πραγματικότητα, αλλά, τη στιγμή που καθηλώνεται, η ισορροπία αυτής της μορφής καταρρέει.

Το γεγονός αυτό προκαλεί μια αίσθηση κενού. Κι ο

θεατής πρέπει να βάλει τα δυνατά του για να πετύχει τη διανοητική αυτοσυγκέντρωση που θα του επιτρέψει να ανακτήσει, στην επόμενη περίσταση, τη διαταραγμένη ισορροπία του – διαταραγμένη, από μια μορφή που περιέχει μια ισορροπία πλασμένη πάνω σε διαφορετικές λεπτομέρειες...

Αυτή η επιθυμία να καθηλωθεί η πραγματικότητα με τις μεταβαλλόμενες όψεις της, είναι ουσιαστική και στη δραματουργική δομή των ταινιών *Η ελεγεία της Οσάκα*, *Η ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου* και *Η ζωή της Οχάρου*. Πολλοί άλλοι ιάπωνες σκηνοθέτες, πέρα από τον Μιζογκούτσι, χρησιμοποίησαν αυτό το είδος δραματουργικής δομής. Μια εποχή, μάλιστα, ο Μιζογκούτσι θεωρούνταν ξεπερασμένος επειδή ακριβώς τον παρουσίαζαν ως εκπρόσωπο αυτών των πολυάριθμων παραδοσιακών σκηνοθετών. Αλλά ο Μιζογκούτσι διέφερε από τους άλλους παραδοσιακούς. Με αυτή τη δραματουργική δομή, κατάφερε να υποκινήσει πραγματικά έντονα συναισθήματα, και εδώ ακριβώς έγκειται η δύναμη της μεθόδου του one scene-one cut. Πριν από καιρό, έγραψα το παρακάτω κείμενο για τη *Ζωή της Οχάρου*:

«Στα χέρια του σκηνοθέτη Μιζογκούτσι, κάθε ελάχιστη κίνηση ή πανοραμική λήψη της κάμερας δεν περιορίζεται στο να μας προσφέρει μια καλύτερη άποψη του χώρου ή να αποκαλύψει διαυγέστερα τα διανοήματα του σεναριογράφου. Η ίδια η κίνηση έχει τη δύναμη να σαγηνέψει το θεατή, ενθουσιάζοντάς τον με την performance, με τον ίδιο ακριβώς τρόπο όπως και η στάση του σώματος ή η κίνηση των χεριών ενός ραφινάτου χορευτή.

»Ας πάρουμε για παράδειγμα την παρακάτω σκηνή: ένας *σαμουράι* στην υπηρεσία μιας Αυλής ευγενών (Τοσίρο Μιφούνε), καταδικάζεται σε αποκεφαλισμό, επειδή είχε κρυφό δεσμό με την Οχάρου, μια υπηρέτρια του αυτοκρατορικού παλατιού (Κινούγιο Τανάκα). Η σκηνή ξεκινάει μ' ένα μακρινό πλάνο του χώρου εκτελέσεων, που περιβάλλεται από συστάδες καλαμιών. Μετά, το κάδρο δείχνει τον Τοσίρο Μιφούνε και, στο βάθος, το δήμιο που περιμένει. Ο Μιφούνε κραυγάζει τα τελευταία του λόγια, που εκφράζουν την ελπίδα να έρθει μια εποχή όπου ο έρωτας δε θα 'ναι πια αμαρτία, και η κάμερα περνάει από το πρόσωπο του Μιφούνε στο σπαθί του δήμιου. Η λάμα ψεκάζεται με νερό, και το σπαθί υψώνεται. Η κάμερα ακολουθεί την κίνηση του σπαθιού, και μετά, μένει ακίνητη. Είναι κάτι παρόμοιο με τη χάραξη μιας γραμμής με πινέλο: το πινέλο κινείται με την ίδια ταχύτητα μέχρι το τέλος της γραμμής, όπου, για μία μόνο στιγμή, υφίσταται μια ελαφριά πίεση. Αυτή η επιβράδυνση γίνεται με σκοπό να καταστεί αισθητή, αλλά μόνο για μία στιγμή. Το σπαθί γλιστράει ξαφνικά προς τα κάτω, εντελώς αθόρυβα, αλλά, εκείνη τη στιγμή, η κάμερα παραμένει εντελώς ακίνητη, αφημένη στο στοχασμό του κενού χώρου. Ενώ η εικόνα αυτή καθηλώνεται όλο και περισσότερο, ο θεατής έχει μια βαθύτατη συναίσθηση του κενού. Στη συνέχεια, η κάμερα, που είχε σταθεί στον κενό χώρο, περιλαμβάνει στο κάδρο της το φονικό σπαθί, που βρίσκεται τώρα στο αριστερό χέρι του δήμιου. Σαν να θέλει να καταλαγιάσει την αναστάτωση που επέφερε η εκτέλεση, το σπαθί μένει ψηλά για μια στιγμή, κι ύστερα, σιγά σιγά, χαμηλώνει. Η κάμερα κάνει ένα πανοραμίκ προς τα κάτω για να συμπεριλάβει το σπαθί, κι εκεί κλείνει το πλάνο. Με το τελευταίο πανοραμίκ προς τα κάτω, η κάμερα μοιάζει ν' αποκεφαλίζεται με τη σειρά της και να θρηνεί. Στην ταινία του Μιζογκούτσι, η κάμερα, κινούμενη αργά, σταματώντας και ξαναξεκινώντας, μοιάζει με τα χέρια, τα πόδια και το σώμα ενός χορευτή.

»Λίγο αργότερα, έρχεται η σκηνή όπου η Οχάρου εξορίζεται μαζί με τους γονείς της από την πρωτεύουσα, επειδή έχει κριθεί ένοχη για τον κρυφό δεσμό της. Μες στο μισοσκόταδο, στις όχθες ενός ποταμού, αποχαιρετούν τους φίλους τους που έχουν έρθει με φαναράκια να τους ξεπροβοδίσουν, και διασχίζουν μια γέφυρα, που τους οδηγεί στην άλλη όχθη. Η κάμερα, τοποθετημένη στην κοντινή ακτή, σκοπεύει προς τα πάνω και τους καδράρει ενώ διασχίζουν τη γέφυρα, αλλά, μόλις φτάνουν στην απέναντι όχθη, κι ενώ οι φιγούρες τους, που μοιάζουν με μαριονέτες, απομακρύνονται, η κάμερα περνάει λιγάκι κάτω από τη γέφυρα, και η σύνθεση της σκηνής γίνεται μια εικόνα της απέναντι όχθης κάτω απ' τα δοκάρια της γέφυρας. Αυτή η ανάλαφρη κίνηση θα μπορούσε να περάσει απαρατήρητη, επειδή η κάμερα είχε παραμείνει ακίνητη τη στιγμή της αναχώρησης, κι ας ήταν πάνω σε καρέλο. Η ελαφριά κίνηση της κάμερας προς τα μπρος, στο τέλος αυτής της σκηνής, μολονότι σχεδόν αδιόρατη, ταιριάζει απόλυτα με την ατμόσφαιρα της σκηνής. Συνήθως, για μια τέτοια σκηνή πόνου και αποχωρισμού, η κάμερα θα τοποθετούνταν σε μια θέση ώστε να καλύπτει όλη τη δράση, ή

Η ελεγεία της Οσάκα.

θα προσπαθούσε να καταδείξει τον πόνο, δείχνοντας διαδοχικά τις εκφράσεις των φίλων και των εξορίστων, ή, πάλι, θα αποκάλυπτε τη συμπόνια του σκηνοθέτη γι' αυτούς τους ταξιδιώτες, ακολουθώντας τους απ' τη μια όχθη στην άλλη κι εκφράζοντας έτσι την αποδοκιμασία του γι' αυτή την παράλογη εξορία. Ωστόσο, στη σκηνοθεσία του Μιζογκούτσι, η κάμερα βρίσκεται σταθερά σ' ένα σημείο, χωρίς ν' απομακρύνεται ή να κάνει κάποιες κινήσεις, έτσι ώστε, εκ πρώτης όψεως, να φαίνεται ότι στέκεται πάνω σ' αυτούς τους ανθρώπους ψυχρά – μια παγερότητα, που μοιάζει να θρηνεί: "Αχ, άτυχοι άνθρωποι! Εγκαταλείψτε πια κάθε ελπίδα!" Προς το τέλος της σκηνής, όμως, όταν η ομάδα των εξορίστων έχει φτάσει στην άλλη όχθη και χάνεται απ' τα μάτια μας, η κάμερα προχωρεί λιγάκι και τους πιάνει φευγαλέα κάτω απ' τα δοκάρια της γέφυρας. Μολονότι φαίνεται ότι ο σκηνοθέτης υιοθετεί μιαν αδιάφορη στάση, η κίνηση της κάμερας αποκαλύπτει ανά πάσα στιγμή ότι, στην πραγματικότητα, τους παρακολουθεί με βαθύ πόνο. Το δοκάρι της γέφυρας, σχεδόν αιωρείται πάνω από τους ταξιδιώτες που φαίνονται πια σαν κουκκίδες, και μας οδηγεί στη σκέψη ότι ο σκηνοθέτης κλείνει τα μάτια του, προαισθανόμενος την έλευση ενός σκληρού πεπρωμένου. Έτσι, προκαλείται μια συγκίνηση πολύ μεγαλύτερη απ' αυτήν που θα μπορούσαν να γεννήσουν οι εναλλαγές σκόπευσης ή η παρακολούθηση της δράσης από την κάμερα».

Πολλές απ' αυτές τις περιπτώσεις της μετεξέλιξης μιας κομψής μορφής σε μιαν άλλη αποκρυσταλλωμένη μορφή, έχουν αναμφίβολα ως σκοπό το να προσδώσουν στην ταινία μια εξωτερική εικαστική ομορφιά. Αυτή η τάση γίνεται ιδιαίτερα έντονη σε ταινίες όπως: *Η Κυρά του Μουσασίνο*, *Η δεσποινίς Όγιου* (1951) και *Η μοίρα της κυρίας Γιούκι*. Άραγε, ο σκηνοθέτης αυτών των έργων που, όπως δείχνουν οι ίδιοι τους οι τίτλοι, σκιαγραφούν με μαγευτική κομψότητα και πάθος την ανθρώπινη κατάσταση σε μια αστική κοινωνία σαν κάτι εύθραυστο και πολύτιμο συνάμα, μπορεί ταυτόχρονα να είναι και ο δημιουργός εκείνου του ανελέητου ρεαλισμού που θεωρήθηκε ακόμα και αναίσχυντη επίδειξη ανηθικότητας, στις ταινίες *Η ελεγεία της Οσάκα*, *Γυναίκες της νύχτας*, *Ερωτική φλόγα* ή *Ο δρόμος της ντροπής*; Ίσως παρατηρήσουμε κοινά σημεία σ' αυτά τα δύο είδη ταινιών, που έχουν να κάνουν με τη μοίρα και τα βάσανα των γυναικών, καθώς αμφότερα, παρά τις διαφορές της θεματολογίας τους, χρησιμοποιούν τη μέθοδο one scene-one cut και είναι γεμάτα πανοραμίκ και κινήσεις της κάμερας. [...] Ο Μιζογκούτσι δεν έχει κανέναν ενδοιασμό να καταδείξει την έκλυση και την ηθική χαμέρπεια· δε φιλοδοξεί ιδιαίτερα να αποκρυσταλλώσει εικόνες κάλλους. Κι όμως, χρησιμοποιεί τη μέθοδό του για να μεταφερθεί από μια εικαστική σύνθεση σε μιαν άλλη πλαστική σύνθεση, χωρίς εναλλαγές. Στα χαρακτηριστικά πλάνα-σεκάνς του, η εικαστική σύνθεση αλλάζει, αλλά οι μετατοπίσεις στο χώρο και το χρόνο είναι ελάχιστες. Το πλάνο-σεκάνς, το οποίο χρησιμοποιείται πάντα όταν ο πρωταγωνιστής της σκηνής (συνήθως, η ηρωίδα) βρίσκεται σε δύσκολη κατάσταση, επιτείνει τη σπαραξικάρδια και ασφυκτική αίσθηση. Αυτή η ασφυκτική αίσθηση βρίσκεται σε άμεση σχέση με τον τονισμό των παραδοσιακών ιαπωνικών ιστοριών, από εκείνες που τραγουδιούνται στα κλασικά δράματα του *νο*, μέχρι τα λαϊκά αφηγήματα της Οσάκα, που τραγουδιούνται με αργή και μονότονη φωνή. Κι εκεί, μπορούμε να εντοπίσουμε έναν έντονα στωικό ρυθμό.

Στην *Ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου*, λ.χ., η κυρά καλεί την υπηρέτρια Όττοκου στο δωμάτιό της. Υπάρχουν υποψίες ότι η Όττοκου προσπάθησε να αποπλανήσει τον ηθοποιό Κικουνοσούκε, θετό γιο τού αφέντη. Η Όττοκου εξηγεί ότι δεν είχε την πρόθεση να τον αποπλανήσει, ότι απλώς συζητούσε μαζί του για

την τέχνη του κι ότι εκείνος της απαντούσε πρόθυμα. Ωστόσο, η κυρά δεν δέχεται τις δικαιολογίες της, και η οργή της ολοένα και μεγαλώνει. Ο Μιζογκούτσι σκηνοθετεί ολόκληρη τη σκηνή μ' ένα μεγάλο μονοπλάνο. Στην αρχή, η κάμερα καδράρει στην Ότοκου και την κυρά· μετά, όμως, κάνει ένα αργόσυρτο πανοραμίκ στο διπλανό δωμάτιο, μέσα απ' τ' ανοιχτά διαχωριστικά, αποκαλύπτοντας την παρουσία μερικών υπηρετριών που παρακολουθούν αθόρυβα τη συζήτηση. Αυτές οι γυναίκες είχαν πληροφορήσει την κυρά για το τι έκανε η Ότοκου. Παρότι παραμένουν αμίλητες, η στάση τους είναι ολοφάνερα εχθρική προς την Ότοκου. Επειδή υπάρχει μια αμοιβαία έχθρα ανάμεσα στις υπηρέτριες και στην Ότοκου, δε βρίσκονται ποτέ αντιμέτωπες για να συζητήσουν τα πράγματα.

Αυτό το μονοπλάνο, που καταδεικνύει χωρίς καμία διακοπή τους ανθρώπους μέσα στον περιορισμένο χώρο του σπιτιού, αναγκάζεται να σεβαστεί τις αμοιβαίες αποστάσεις ανάμεσα στους ήρωες, ενώ εκείνοι, όλο και απομακρύνονται ο ένας από τον άλλον. Μιας και οι αμοιβαίες τους αποστάσεις αντανακλούν ταυτόχρονα και τις ψυχολογικές σχέσεις, έχουμε εδώ ένα σημαντικό στοιχείο· αυτός, επομένως, είναι και ο λόγος που η κάμερα του Μιζογκούτσι μετακινείται συχνά. Τα άτομα που δεν έρχονται αντιμέτωπα, δεν μπορούν να δουν τις εκφράσεις των άλλων ενώ μιλούν. Η σημασία μιας τέτοιας συζήτησης είναι ότι, αντί να υπάρχει αλλαγή στάσης ανάλογα με την έκφραση του άλλου, η στάση του καθενός είναι εξαρχής προκαθορισμένη, και η μόνη χρησιμότητα της συζήτησης είναι να καταστήσει ακόμα πιο έκδηλες τις διαφορές! Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο η συζήτηση δεν προκαλεί καμία εκατέρωθεν πρόοδο· ο κάθε ήρωας βρίσκεται σε μια προσωπική διαδικασία, αποκαλύπτοντας πιο καθαρά τις δικές του σκέψεις απέναντι στους ισχυρισμούς του άλλου. Κι έτσι, η συζήτηση δεν έχει κανένα λόγο να προχωρήσει μέσα από μετατοπίσεις της κάμερας που δείχνουν πιστά τις εκφράσεις του κάθε ήρωα.

Στην περίπτωση της κεντρικής ηρωίδας, η ψυχική της κατάσταση μεταβάλλεται αναλόγως των απαντήσεων των άλλων, και είναι πολύ ενδιαφέρον να παρακολουθήσουμε ανελλιπώς αυτές τις μεταβολές. Οι αντιδράσεις των άλλων αποκαλύπτονται κυρίως από τις μεταβολές των αποστάσεών τους στο χώρο σε σχέση με την ηρωίδα. Για το λόγο αυτόν, επομένως, το μονοπλάνο του Μιζογκούτσι δεν περιορίζεται στο ν' αφήσει τους ήρωες στις θέσεις του, αλλά διαθέτει και μια πολυπλοκότητα, καθώς ο σκηνοθέτης βάζει τους ηθοποιούς μονίμως να μετακινούνται, αλλάζοντας τις αμοιβαίες αποστάσεις τους, αλλά πάντα με κέντρο προσοχής τις πράξεις της ηρωίδας. Το μίσος, η απέχθεια, η εγκατάλειψη και η καταπιεσμένη επιθυμία της αποκαλύπτονται μέσα απ' την αίσθηση καταπίεσης στις ανθρώπινες σχέσεις, ενώ η σκηνή μεταβάλλεται συνεχώς από τη μία σχέση χώρου στην επόμενη. Αυτή η τεχνική επιλέχθηκε για ν' αποδώσει αυτή την αίσθηση στον μέγιστο βαθμό. Εκφράζει τη συνεχή και μακροχρόνια αντίσταση της ανάσας της ηρωίδας απέναντι σ' αυτή τη μόνιμη αίσθηση καταπίεσης, και εισάγει έτσι στην ταινία το βάρος του εγκλωβισμού και της αγωνίας που υπάρχουν στα παραδοσιακά ιαπωνικά είδη αφήγησης, όπως το θέατρο *νο* και τα λαϊκά αφηγήματα της Οσάκα. Επιπλέον, ενώ οι αφηγηματικές παραδόσεις δεν κατόρθωναν να προχωρήσουν πέρα από την τυποποίηση της αγωνίας και δεν μπορούσαν να αναπαραστήσουν τις ενεργητικές κινήσεις με εικαστικές μορφές, το έργο του Μιζογκούτσι σπάζει αυτό το φράγμα, ζωγραφίζοντας ένα χαρακτήρα που υπερασπίζεται σθεναρά το «εγώ» του, δίχως να δίνει σημασία στις κοινωνικές υποχρεώσεις ή στη σεξουαλική καταπίεση που υφίσταται. Αυτή είναι η τέχνη του Κέντζι Μιζογκούτσι: η ικανότητα να μας μεταφέρει το βάρος που ασκούν οι εξωτερικές περιστάσεις στα βάθη της ψυχής ενός ανθρώπου.

Ο Κέντζι Μιζογκούτσι έζησε στο ρεύμα της παλιάς αισθητικής ιαπωνικής παράδοσης, αλλά είναι ένας καλλιτέχνης που κατάφερε να προσθέσει κάτι σύγχρονο σ' αυτή την παράδοση.

«On Kenji Mizoguchi», περ. «Film Criticism» τόμος IV, τχ. 3, άνοιξη 1980.
Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη.

Η μοίρα της κυρίας Γιούκι.

Να μάθουμε μιζογκουτσικά

του Jacques Aumont

Μια χρονιά, στο σχολείο, οι υπεύθυνοι της κινηματογραφικής λέσχης αποφάσισαν να προετοιμάσουν τη διαδοχή τους: θα παρέδιδαν τη σκυτάλη σ' εκείνους που θ' απαντούσαν σωστά σε μια σειρά ερωτήσεις (ήταν τότε της μόδας οι διαγωνισμοί), αποδεικνύοντας έτσι την αγάπη και τις γνώσεις τους για τον κινηματογράφο. Απ' όλες τις ερωτήσεις που μπήκαν στο διαγωνισμό, θυμάμαι μία μόνο: «Πού έγκειται η ιδιοφυΐα τού Μιζογκούτσι;» Ήταν η εποχή των κίτρινων «Cahiers du Cinéma», κι όλοι οι σκηνοθέτες χαρακτηρίζονταν, εξ ορισμού θα λέγαμε, ιδιοφυείς· εξ άλλου, ο Μιζογκούτσι έχαιρε καθολικής αποδοχής. Όμως, η αποδοχή αυτή ήταν χλιαρή και σε ανθρωπιστικό επίπεδο («Α, ο Μιζογκούτσι, ο σκηνοθέτης της καταπιεσμένης γυναίκας!») και δεν αφορούσε καθόλου στις ταινίες του. Εκείνη την εποχή δεν είχαμε γνωρίσει ακόμα τον Ναρούσε· διαφορετικά, πολλοί κριτικοί θα δυσκολεύονταν, νομίζω, να τον διακρίνουν από τον Μιζογκούτσι. Το ερώτημα «Πού έγκειται η ιδιοφυΐα του Μιζογκούτσι;» ήταν, λοιπόν, ένα πολύ καλό ερώτημα. Έκτοτε, δεν έχει πάψει να με απασχολεί, και δε θεωρώ πειστική καμία από τις απαντήσεις που έχουν δοθεί κατά καιρούς.

Ας αφήσουμε κατά μέρος την ιδιοφυΐα (μια έννοια προβληματική πλέον στη χρήση της, εξαιτίας της μακράς ιστορίας και των ποικίλων αντιφάσεών της) κι ας διατυπώσουμε καλύτερα το ερώτημα: «Γιατί και ως προς τι οι ταινίες του Μιζογκούτσι είναι εξαιρετικές; Πώς καταφέρνουν και μας δημιουργούν, όταν τις παρακολουθούμε, αυτή την εκπληκτική, αλλά και απροσδιόριστη, αίσθηση; Μήπως η αίσθηση αυτή οφείλεται στο προσωπικό *στιλ* του Μιζογκούτσι; Και σε τι συνίσταται το στιλ αυτό (αν υπάρχει);» Από την εποχή που οι παλιοί μου συμμαθητές χρησιμοποιούσαν ως κριτήριο επιλογής τον ορισμό της προσωπικής ιδιοφυΐας, οι κυρίαρχες ιδέες σχετικά με τον κινηματογράφο έχουν κάπως αλλάξει, τουλάχιστον ως προς το εξής: ότι μια ακαδημαϊκή (πανεπιστημιακή) θεώρηση έχει προστεθεί στην κριτική (σε επίπεδο επαγγελματικής κριτικής) θεώρηση του κινηματογράφου, και πολλές φορές την έχει λάθρα υποκαταστήσει. Ξαφνικά, ο προβληματισμός σχετικά με την ιδιοφυΐα (αρκετά σύνθετος, πράγματι) έδωσε τη θέση του σ' έναν προβληματισμό σχετικά με τη φόρμα, στον οποίο επιδίδονται με ζήλο οι οπαδοί των αυτοαποκαλούμενων φορμαλιστικών σχολών, αγγίζοντας, κάποιες φορές, τα όρια της γελοιότητας. Ούτε κι αυτοί, όμως, μπορούν ν' αναλύσουν τον Μιζογκούτσι, ο οποίος δεν υπάγεται στους συνήθεις ορισμούς και στους αμετάβλητους κανόνες: οι φορμαλιστές κατάφεραν, πράγματι, να περιγράψουν (μέχρις ενός σημείου, αλλά με καλά αποτελέσματα) το ύφος του Όζου ή του Αϊζενστάιν, πάνω σε συνταγές και νόρμες οργανωμένες σε κλειστά σύνολα. (Εύχομαι ολόψυχα καλή τύχη στον «νεο-φορμαλιστή» που θα θελήσει να προσεγγίσει με τον τρόπο αυτόν τον Μιζογκούτσι!)

Αληθεύει άραγε ότι το έργο της κριτικής (εν προκειμένω, πολλώ μάλλον) είναι από τη φύση του κατώτερο του αντικειμένου στο οποίο αναφέρεται (όπως υπονοούν, χωρίς να το δηλώνουν ευθέως, πολλοί καλλιτέχνες); Ή μήπως είναι αδύνατον να προσδιορίσουμε την ιδιαιτερότητα ενός καλλιτέχνη χρησιμοποιώντας έννοιες όπως «ιδιοφυΐα» και «στιλ»; Η πρόσφατη ρετροσπεκτίβα του Μιζογκούτσι στη Γαλλική Ταινιοθήκη (η πιο ολοκληρωμένη που έχει ποτέ παρουσιαστεί στο Παρίσι και, ίσως, στον κόσμο ολόκληρο, δεδομένου ότι προβλήθηκαν όλες οι ταινίες του που ανακαλύφθηκαν προσφάτως) έφερε και πάλι στην επιφάνεια αυτό το ερώτημα: το αίνιγμα Μιζογκούτσι προσέλαβε νέες διαστάσεις, ενώ επιβεβαιώθηκαν γι' άλλη μια φορά η ιδιοφυΐα και η εκφραστική του δεινότητα, όπως και η φορμαλιστική του δεξιοτεχνία. Εντούτοις, και πάλι δεν προσδιορίστηκε το ιδιαίτερο στίγμα του Μιζο-

---

Ο Jacques Aumont είναι καθηγητής Πανεπιστημίου (Paris 3). Έχει γράψει πολλά βιβλία για τον κινηματογράφο. Μελέτες του δημοσιεύτηκαν κυρίως στα περιοδικά «Cinémathèque» και «Trafic».

γκούτσι ως δημιουργού. Μιαν απόπειρα προς αυτή την κατεύθυνση αποτελεί το παρόν.

***

Σε μια ταινία του 1939, την *Ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου*, η ίδια η έκθεση του δράματος αποκτά, λόγω της διάρκειάς της, ιδιαίτερο ενδιαφέρον: σε είκοσι ολόκληρα λεπτά, ξεχωρίζουν μόνο τρεις σημαντικές στιγμές (δεν πρόκειται ακριβώς για σκηνές), με τις οποίες εισάγονται διαδοχικά τα τρία σπουδαιότερα θέματα της ταινίας: η τέχνη του ηθοποιού, η θέση του στην κοινωνία (και στη συνείδηση της κοινής γνώμης), ο έρωτας. Πρώτη στιγμή: ο νέος ηθοποιός κι ο γέρος ηθοποιός· ο πρώτος έχει οριστεί ως ο διάδοχος του δεύτερου, αλλά δεν έχει αποδείξει ότι είναι άξιος. Δεύτερη στιγμή: στο ιδιαίτερο σαλόνι ενός εστιατορίου, ο θίασος και η οικογένεια του γέρου ηθοποιού σχολιάζουν το θέαμα· πρώτες αμφιβολίες και αντιρρήσεις ως προς τη δημόσια εικόνα του διαδόχου. Τρίτη στιγμή: ο νεαρός γνωρίζεται με την κοπέλα χάρη στην οποία ένα πεπρωμένο θα εκπληρωθεί.

Τα πάντα στην αρχή αυτής της ταινίας απηχούν την αντίληψη του Μιζογκούτσι για τον κινηματογράφο· πρώτα και κύρια, οι ερμηνείες των ηθοποιών, αφού είναι γνωστό ότι δεν μπορεί κανείς να μιλήσει για τον κινηματογράφο του Μιζογκούτσι αν δεν εξετάσει πρώτα τη στάση του απέναντι στους ηθοποιούς και το τι προσπαθεί να τους αποσπάσει (μια τέτοια εξέταση θα μπορούσε κάλλιστα να έχει ως αφετηρία το σχολιασμό της ταινίας *Το πάθος της ηθοποιού Σουμάκο*, την οποία θα μπορούσαμε να χαρακτηρίσουμε ως τη *Χρυσή άμαξα* του Μιζογκούτσι). Ένα πράγμα είναι βέβαιο όσον αφορά στους ηθοποιούς του Μιζογκούτσι: οι ερμηνείες τους, επ' ουδενί είναι νατουραλιστικές, και δεν είναι καθόλου τυχαίος ο επ' αυτού συχνός παραλληλισμός του με τον Brecht·[1] την ίδια στιγμή, διακρίνουμε στις ερμηνείες των ηθοποιών του ορισμένα στοιχεία που χαρακτηρίζουν την τέχνη του ορκισμένου εχθρού του Brecht και, κυρίως, των οπαδών του: του Στανισλάφσκι, κυρίως σε ό,τι αφορά στην επιδίωξη της ψυχολογικής συνοχής. Από την αρχή της ταινίας, η ηθοποιός που υποδύεται την Ότοκου (την υπηρέτρια που θ' αγαπήσει υπέρμετρα τον νεαρό και θα τον βοηθήσει να γίνει καλός ηθοποιός, κερδίζοντας για τον εαυτό της τη λήθη και μόνο), μας μαγεύει και, ταυτόχρονα, μας καταπλήσσει με την ορμή της να ερωτευτεί τον νεαρό άντρα, τη στιγμή που, για λόγους αληθοφάνειας, αλλά και δραματικής έντασης, το σώμα της δεν έχει την άνεση να κάνει το ίδιο. Μέσο έκφρασης γίνεται η φωνή, η οποία συμπαρασύρει (άθελά της, θα λέγαμε) το πρόσωπο, κι αυτό με τη σειρά του το κεφάλι, το οποίο, τελικά, θέτει σε κίνηση το σώμα ολόκληρο. Είναι προφανές ότι η συναισθηματική παραφορά οφείλεται στην εφηβική χροιά και το ελαφρώς ασθμαίνον αυτής της φωνής, αλλά, με μια λανθάνουσα ένταση, στο παιχνίδι εναλλαγής της έντασης και της συγκράτησης που την κάνει να επικοινωνεί με όλο της το σώμα – ακόμα και στο σεξουαλικό επίπεδο, χωρίς όμως ποτέ να προκαλεί.

Ωστόσο, είναι εξαιρετικά δύσκολο να σχολιάσουμε και να κατανοήσουμε αυτές τις ορμές των ηθοποιών, κι αν θέλουμε να φωτίσουμε το μυστήριο του στιλ στον Μιζογκούτσι, καλύτερα να ξεκινήσουμε εξετάζοντας το ρόλο που παίζει η κάμερα: τη θέση, την απόσταση, τις κινήσεις της. Στο *Τελευταίο χρυσάνθεμο*, τα πλάνα με τα οποία εισάγεται το δράμα, διαρκούν πολύ, *πάρα πολύ*· έχουμε σχεδόν διαρκώς την αίσθηση μιας διακριτικής δεξιοτεχνίας· οι θέσεις και οι κινήσεις της κάμερας καθορίζονται σε συνάρτηση με τη λειτουργικότητα (βλέπουμε όλα όσα πρέπει να δούμε, χωρίς να κουραζόμαστε ή να προβληματιζόμαστε) και την εκφραστικότητά τους (το νόημα των σκηνών πρέπει να είναι σαφές, χωρίς περιθώρια παρερμηνείας). Ας εξετάσουμε, π.χ., την πρώτη συζήτηση του Κικουνοσούκε και της Ότοκου. Η συζήτηση αυτή αποτελεί κυριολεκτικά τον πυρήνα της εισαγωγής· είναι η στιγμή όπου γεννιέται –δειλός και άδηλος ακόμα– ο έρωτας, ενώ, παράλληλα, ο νεαρός άντρας αρχίζει να συνειδητοποιεί τις αδυναμίες του ως ηθοποιού: ο Μιζογκούτσι την κινηματογραφεί μ' ένα παρατεταμένο παράλληλο τράβελινγκ· ένα ελαφρό κοντρ-πλονζέ αναδεικνύει τις δύο φιγούρες κόντρα σ' ένα φόντο όπου πηγαινοέρχονται οι πλανόδιοι έμποροι με τα καρότσια τους, ακριβώς όπως, λίγο νωρίτερα, ένα πλάνο, πάλι από χαμηλά, αναδείκνυε τον ηθοποιό του *καμπούκι* στη σκηνή. Λειτουργικότητα: να μην κοπεί αυτός ο ουσιωδέστατος, σχεδόν υπαρξιακός διάλογος· η βραδύτητα με την οποία αναδύεται το συναίσθημα, αποτελεί συστατικό και σημαντικό στοιχείο του ίδιου του συναισθήματος.

Εκφραστικότητα: μεταφέροντας στην πραγματική ζωή την οπτική του θεάτρου, η ταινία προβάλλει, χωρίς να το αναλύει, το θέμα της αμοιβαίας αντιμετάθεσής τους (η ρίζα του δράματος βρίσκεται στο ερώτημα αν οι «σταρ» μπορούν ν' αγαπήσουν· προφανώς όχι, αφού θεμέλιο της ύπαρξής τους είναι ο εγωισμός)· διαπιστώνουμε, παρεμπιπτόντως, ότι η συγκίνηση δεν εκφράζεται, κατά τα δυτικά πρότυπα, αποκλειστικά με τις εκφράσεις του προσώπου: ο Κικουνοσούκε αναστατώνεται τόσο επειδή η διαίσθησή του (ότι είναι κακός ηθοποιός) βγαίνει αληθινή, όσο κι απ' τη φλογερή και ειλικρινή ερωτική εξομολόγηση της κοπέλας, και αντιδρά έντονα: οι φωνές, το κάδρο, ο ρυθμός, η ίδια η διάρκεια του πλάνου – όλα αντανακλούν τα συναισθήματά του, τα οποία, όμως, ούτε κατ' ελάχιστον δεν αποτυπώνονται στο πρόσωπό του.

Τα συναισθήματα είναι πιο έκδηλα προηγουμένως, την ώρα που, στο καμαρίνι του, ο γέρος ηθοποιός ξεβάφεται αναθεματίζοντας το διάδοχό του για την ανικανότητά του· όταν σε λίγο συναντιούνται, δεν μπορεί να του εκφράσει την άποψή του, γιατί τον διακόπτουν συνεχώς βοηθοί (ή άλλοι ηθοποιοί). Στο πρώτο πλάνο αυτής της σκηνής, ο Κικουγκόρο βρίσκεται στο κέντρο του κάδρου, με το βοηθό αριστερά κι έναν καθρέφτη στα δεξιά του· στον καθρέφτη, όμως, δεν κατοπτρίζεται ο γέρος ηθοποιός, αλλά πρώτα η βεντάλια με την οποία του κάνει δουλικά αέρα ο βοηθός του, κι ύστερα, όταν φεύγει ο ένας βοηθός κι έρχεται ο άλλος, το ξυρισμένο κεφάλι και ο παραδοσιακός κότσος του δεύτερου βοηθού που γονατίζει (αυτός ο διακριτικός διπλασιασμός των σημείων της ιεραρχίας υπογραμμίζει τον κυρίαρχο ρόλο της κεντρικής φιγούρας, αλλά και τον εγκλωβισμό του ανάμεσα σ' αυτούς που τον υπηρετούν, των οποίων, ώς ένα βαθμό, είναι δέσμιος). Το επόμενο πλάνο αρχίζει με μια σύνθετη κίνηση της μηχανής: κάθετο πανοραμίκ από τα καμαρίνια προς την έξοδο της σκηνής όπου εμφανίζεται ο νέος ηθοποιός, τον οποίο ένα παράλληλο τράβελινγκ συνοδεύει ώς το καμαρίνι του γέρου (το καμαρίνι το προσεγγίζουμε από εντελώς διαφορετική γωνία απ' ό,τι προηγουμένως). Ο καθρέφτης δεν παίζει πια πρωταρχικό ρόλο, ενώ, αυτή τη φορά, πρέπει να δοθεί και έμφαση στο γεγονός ότι ο γέρος ηθοποιός δεν μπορεί να πει ξεκάθαρα τη γνώμη του στο μαθητή του, γιατί οι βοηθοί (ενσάρκωση της ευπρέπειας και της υποκρισίας που χαρακτηρίζει γενικώς το περιβάλλον της αριστοκρατίας των ηθοποιών) παρεμβάλλονται και διαστρέφουν μέχρι πλήρους ανατροπής το νόημα των όσων λέγονται: συνεπώς, *αυτοί* θα πρέπει να βρίσκονται στο κέντρο του κάδρου και της προσοχής μας, και όχι ο Κικουγκόρο· το περίτεχνο καδράρισμα, ο απρόβλεπτος χαρακτήρας των πλάνων και η απουσία κάθε οπτικής ή συμβατικής συνδεσμολογίας ανάμεσά τους, εξυπηρετούν έναν και μόνο στόχο: να εκφράσουν με ακρίβεια και σαφήνεια την κεντρική ιδέα τού πλάνου.

Όταν γυρίζει αυτή την ταινία, ο Μιζογκούτσι έχει ήδη σημαντική εμπειρία. Κι ενώ είναι προφανής η άνεση με την οποία επινοεί τις σύνθετες μετακινήσεις τής κάμερας [σαν αυτές που είδαμε στην αρχή της ταινίας ή τα περίπλοκα ντεκόρ, όπου, συχνά, περνάμε πίσω από συρόμενες πόρτες ή και ανεβαίνουμε όροφο(!)], δεν παύει να μας εκπλήσσει. Πάντως, όλα αυτά έχουν έναν επιφανειακό χαρακτήρα και εξυπηρετούν συγκεκριμένες ανάγκες συγκεκριμένων πλάνων σε συγκεκριμένες ταινίες. Τα πλάνα είναι κινούμενα όταν χρειάζεται, στατικά όταν δεν χρειάζεται, και ο Μιζογκούτσι δεν έχει καμία διάθεση παιγνιώδους επίδειξης δεξιοτεχνίας, όπως, π.χ., αυτή που χαρακτηρίζει τον Renoir, την ίδια περίοδο· το πρώτο πλάνο τού *Κανόνα τού παιχνιδιού* και το επίσης πρώτο πλάνο του *Σοτάρ και Σία* είναι (και τα δύο) δύσκολα τράβελινγκ, αλλά (και τα δύο) επιδεικτικά· βέβαια, ο Renoir τα χρησιμοποίησε για την εικαστική και δραματουργική τους αξία, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν τον γοήτευαν και οι δυσκολίες τους (ή/και το παιχνίδι με τις δυσκολίες τους)· τα πλάνα αυτά εμπλέκουν το θεατή σε μια κατάσταση διασκεδαστικής συνενοχής, ενώ τα πλάνα του Μιζογκούτσι καθοδηγούν το θεατή· μπορεί να αρκούνται στο να τον οδηγούν εκεί που πρέπει και όπως πρέπει, αλλά πάντα προηγούνται του θεατή.

Ίσως, βέβαια, σε κάποιες πρώτες δοκιμές του σε

1. *Η ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου* είναι λαμπρό παράδειγμα του αυθόρμητου «μπρεχτισμού» του Μιζογκούτσι σε ό,τι αφορά στην επιλογή των ηθοποιών του: ο κεντρικός ήρωας, νεαρός ηθοποιός του *καμπούκι*, αρκετά αφελής και χωρίς μεγάλο ταλέντο, ενσαρκώνεται από έναν διάσημο ηθοποιό, που ο Μιζογκούτσι τον επέλεξε για το λεπτό του παίξιμο, παρά τον καμποτίνικο χαρακτήρα του.

Πατρίδα.

σχέση με την κίνηση της κάμερας, ο Μιζογκούτσι να υπέκυψε στην πρόκληση της δεξιοτεχνίας, στην επιθυμία που έχει κάθε καλλιτέχνης να δείξει και να εφαρμόσει την τεχνογνωσία του. Αυτό, π.χ., μπορεί να συμβαίνει στην *Πατρίδα* (1930), την πρώτη του ομιλούσα ταινία, ορισμένα πλάνα της οποίας «τρέμουν», γιατί είναι γυρισμένα με μηχανή στο χέρι. Πολύ γρήγορα, όμως, ο Μιζογκούτσι εγκαταλείπει τα επιφανειακά αυτά εφέ και θέτει την τελειότητα της δεξιοτεχνίας του στην υπηρεσία ενός σκοπού και μόνο: να εκφράσει και να μεταδώσει σωστά όσα πρέπει να εκφράσει και να μεταδώσει. Αυτή η έγνοια μόνο καθορίζει όλα τα πλάνα του, δεξιοτεχνικά ή όχι, σταθερά ή κινούμενα. Για τη μεγάλης διάρκειας σκηνή όπου οι χαρακτήρες μοιράζονται ένα καρπούζι, με την οποία ολοκληρώνεται πραγματικά η εισαγωγή του θέματος στο *Χρυσάνθεμο*, ο Μιζογκούτσι επιλέγει ένα σταθερό πλάνο πολύ μεγάλης διάρκειας, απαραίτητο για να αποδοθεί η αργή και εύθραυστη κλιμάκωση της συγκίνησης, οι αλλεπάλληλες αναπτυχές και αναδιπλώσεις της Ότοκου, οι συστολές και οι πρωτοβουλίες της (και οι δυο την κάνουν και κοκκινίζει). Αν ο Μιζογκούτσι είχε ντεκουπάρει τη σκηνή, το πλάνο αυτό θα προσλάμβανε αναπότρεπτα μιαν ανώφελη ένταση, τη στιγμή που όλη η αξία τής σκηνής βρίσκεται στην αντίθεση ανάμεσα στα ανεξέλεγκτα συναισθήματα της κοπέλας (προαισθάνεται και προ-απολαμβάνει τη θυσία της, η οποία, χάρη στη σαρκικότητα της φωνής, προσλαμβάνει έναν συνταρακτικό ερωτικό τόνο, στα όρια της αγωνίας) και στο αγόρι, που τη σκέψη του μονοπωλεί, γαλήνια κι εγωιστικά, η έγνοια για την προσωπική του ευτυχία και την κοινωνική του άνοδο – και η αντίθεση αυτή έπρεπε πραγματικά να παρουσιαστεί ατόφια, να διαρκέσει όσο χρειαζόταν, να μη δραματοποιηθεί περισσότερο. Το πλάνο αυτό, πάντως, καίτοι υπερβολικά μεγάλης διάρκειας, δεν μπορεί να χαρακτηριστεί παρατεταμένο, αφού διαρκεί όσο ακριβώς χρειάζεται· αφού, αν ήταν πιο σύντομο, δε θα υπήρχε, ή, μάλλον, δε θα υπήρχε η δράση που περιγράφει, δε θα *προλάβαινε* να υπάρξει. Το πλάνο μεγάλης διάρκειας μας είναι γνωστό· το έχουμε συναντήσει έκτοτε πολλές φορές (ακόμα και σε ταινίες που προσπαθούν ν' αντλήσουν από αυτό μια επίφαση «ρεαλισμού»). Μόνο ο Μιζογκούτσι το υποτάσσει τελείως στις προθέσεις του.

***

Ας πάρουμε ένα άλλο παράδειγμα: τις *Γυναίκες της νύχτας* (1948). Ο τόνος αυτής της ταινίας είναι εντελώς διαφορετικός· η ιστορία είναι σύγχρονη – και μάλιστα, οδυνηρά επίκαιρη: οι σύζυγοι κι οι πατεράδες σκοτώνονται στον βρόμικο πόλεμο, και κάποιοι χαίρονται τα κορμιά των νεαρών και όμορφων γυναικών – μακριά, στην Κορέα ή ακόμα κι εδώ, στο διεφθαρμένο Τόκιο της μαύρης αγοράς και των πολεμικών αποζημιώσεων· τα ντεκόρ είναι ρεαλιστικά έως χυδαία: ύποπτες αποθήκες, ερείπια, παλιατζίδικα, αξιοθρήνητα διαμερίσματα· παρακολουθούμε τα εξωτερικά σημεία της δυτικοποίησης, αρχής γενομένης από το ζενερίκ, όπου οι τίτλοι πέφτουν αντί πάνω στα συνήθη ζωγραφισμένα χάρτινα και πάνινα πανό, πάνω σ' ένα πανοραμίκ της πρωτεύουσας που την έχουν ρημάξει οι βόμβες, ενώ η μουσική παραπέμπει στο θέμα της *Πέμπτης Συμφωνίας* του Beethoven: το Πεπρωμένο κρούει την θύραν.

Το καδράρισμα και η σκηνοθεσία είναι επίσης διαφορετικά και, ίσως, παρουσιάζουν μεγαλύτερη πολυμορφία. Η πρώτη σκηνή στο χορευτικό κέντρο, όπου μπαίνουμε από πάνω, «γλιστράμε» προς τα κάτω, βρισκόμαστε στο ίδιο επίπεδο με τους ήρωες και τους ακολουθούμε αθόρυβα, έχει γυριστεί με γερανό, κι ενώ η τεχνική της εντυπωσιάζει, δεν είναι καθόλου επιδεικτική· λίγο πιο πριν, όταν οι δυο αδελφές συζητάνε καθισμένες στο τραπεζάκι ενός καφενείου, το ντεκουπάζ είναι απλούστατο, σχεδόν στοιχειώδες: έχουμε ένα πλάνο επικεντρωμένο στις αδελφές και ενσωματωμένο σ' ένα ευρύτερο πλάνο πλονζέ, που το τραπεζάκι τους, καθώς και μια τρίτη κοπέλα που είναι καθισμένη μαζί τους· ακόμα πιο πριν, στο φτωχόσπιτο όπου αργοπεθαίνει το αγοράκι, ενώ η μητέρα περιμένει ακόμα τον άντρα της να γυρίσει, έχουμε, αντιθέτως, μια μεγάλη σκηνή με δύο μόνο πλάνα, με μια υπέρβαση άξονα ανάμεσά τους, καθώς και με συνεχείς, σχεδόν αδιόρατος μικροδιορθώσεις του κάδρου, που ελάχιστα αλλοιώνουν την εντύπωση της στατικότητας. Η ταινία χρησιμοποιεί, μεταξύ των άλλων, και τις εξής τρεις τεχνοτροπίες: το «περιστρεφόμενο αραβούργημα», αποκορύφωμα κατά κάποιο τρόπο της κλασικής σκηνοθεσίας, στο οποίο μεγαλούργησαν (ή έμελλε να μεγαλουργήσουν) ο Welles, ο Anthony Mann ή ο Ophuls· το κλασικό ντεκουπάζ, καθαρή μεταγραφή στο καδράρισμα της έμφασης που θέλει να δώσει σε ορισμένα σημεία ο σκηνοθέτης, και της εστίασής του στα πρόσωπα· την αξονική σκηνοθεσία ή σκηνοθεσία-παιχνίδι: τα πρόσωπα μπαινοβγαίνουν στο κάδρο, το βάθος και η προοπτική μεταβάλλονται διαρκώς από τα συνεχή περάσματα των κομπάρσων, και η κάμερα είναι στημένη στο σημείο απ' όπου η πιο ισχυρή γωνία λήψης: αυτή από την οποία μπορεί να διαβαθμίζει τις αποστάσεις.

Κατά βάθος, λοιπόν, όλα σ' αυτή την ταινία συμβαίνουν θαρρείς και ο σκηνοθέτης θέλει να μας δείξει ότι έχει αφομοιώσει ποικίλες τεχνικές απόδοσης ενός γεγονότος: με κίνηση της κάμερας· με την αφηγηματική συνθήκη της τήρησης του ρακόρ στον άξονα (και σπανίως, ή σχεδόν ποτέ, ρακόρ βλεμμάτων)· με την αξονική σκηνοθεσία, μείζον θεωρητικό ζήτημα της γαλλικής κριτικής εκείνη την εποχή, με τα άρθρα του Bazin για τον Welles, τον Wyler ή τον Renoir. Μου φαίνεται, πάντως, ότι, αν ο Bazin είχε δει τις *Γυναίκες τις νύχτας* όταν ανέλυε τη σκηνή της κουζίνας στους *Υπέροχους Άμπερσονς* ή τη σκηνή της γιορτής στον *Κανόνα του παιχνιδιού*, θα προσέθετε σίγουρα και μια περιγραφή του τρόπου με τον οποίο ο Μιζογκούτσι «παίζει» με το ποδήλατο που είναι πεσμένο στο δρόμο, στο κατώφλι του μικρού σπιτιού όπου η Κινούγιο Τανάκα ελπίζει ακόμα ότι θα ξεφύγει από τη μοίρα της.

Αυτή η ποικιλία κι αυτή η μορφολογική ευελιξία παρουσιάζουν ενδιαφέρον, γιατί, πρώτα απ' όλα, επιβεβαιώνουν ότι ο Μιζογκούτσι *δεν* έχει προσωπικό «ύφος» (υπό την έννοια με την οποία μπορούμε τελικά να ισχυριστούμε ότι ο Όζου *διέθετε* ένα ύφος). Μπορεί να κινηματογραφεί όπως ο Welles, ο Renoir ή ο Ford, αλλά αυτές οι αναφορές κι αυτές οι συγκρίσεις δεν είναι παρά εργαλεία που χρησιμοποιεί η κριτική για να περιγράψει τη σκηνοθεσία του· δε γίνονται ούτε για να εκμαιεύσουν κάποια επιείκεια, ούτε για να στηλιτεύσουν κάποια λογοκλοπία, ούτε για να υποδηλώσουν οποιαδήποτε επίδραση. Ο Μιζογκούτσι, ως σκηνοθέτης, δίνει τεράστια σημασία στις τεχνικές απαιτήσεις της σκηνοθεσίας και χρησιμοποιεί κάθε λογής μεθόδους και τεχνικά μέσα, μα δεν ξεχνάει ποτέ ότι αυτό που μετράει, δεν είναι ούτε η μέθοδος ούτε το μέσον, αλλά ο σκοπός. Στις *Γυναίκες της νύχτας* κυριαρχούν αδιαμφισβήτητα τα πλάνα με βάθος πεδίου, και δεν είναι λίγα τα πλάνα που, θα λέγαμε, δημιουργούν κάτι σαν χάσμα στο χώρο, ο οποίος ορίζεται είτε από πόρ-

Η ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου.

τες και παράθυρα είτε από το πώς είναι διευθετημένες στο πλάνο οι φιγούρες (όπως εκείνο το φευγαλέο πλάνο, στο μετρό, με την Κινούγιο Τανάκα στο κέντρο, ονειροπόλα, μια λευκή φιγούρα περιτριγυρισμένη από τις σκούρες σιλουέτες, σε αμόρσα και σε πρώτο πλάνο, των ανώνυμων επιβατών). Όταν ο Μιζογκούτσι *πρέπει* να ντεκουπάρει, ντεκουπάρει· κι όταν *πρέπει* να συνδέσει με ρακόρ, συνδέει με ρακόρ: τίποτα δεν είναι αυτοσκοπός.

* * *

Θα μπορούσα να φέρω κι άλλα παραδείγματα, όπως, π.χ., κάνοντας ένα άλμα στο χρόνο, τη *Ζωή της Οχάρου* (1952): μια ταινία που συνέβαλε τα μέγιστα στη δόξα του σκηνοθέτη, με τα σφοδρά της συναισθήματα, τον ακραίο χαρακτήρα της κεντρικής ηρωίδας, το ζόφο των πορτρέτων, την *ταχύτητα* με την οποία συντελείται η τραγωδία. Κανείς δεν ξεχνάει την αρχή αυτής της ταινίας, ίσως επειδή, όταν ολοκληρώνεται το τεράστιο φλασμπάκ που καλύπτει τα πρώτα τρία τέταρτα της ταινίας, η αρχική σκηνή επαναλαμβάνεται αυτούσια· κανείς δεν ξεχνάει μια ηρωίδα που δείχνει να μην ξέρει πού πηγαίνει, που παίρνει ένα δρόμο στρωμένο με συμπτώσεις, αναποδιές και ανούσια συμβάντα, μόνο και μόνο γιατί η μοίρα της είναι προδιαγεγραμμένη και απελπιστική· ωστόσο, ο κύριος λόγος για τον οποίο θυμόμαστε την αρχή της ταινίας, είναι επειδή έχει χαραχτεί στη μνήμη μας το τράβελινγκ που κυριαρχεί στο μεγάλο πλάνο όπου «βαδίζουμε» μαζί με την Οχάρου κι ανακαλύπτουμε μέσα απ' τα μάτια της ή την ίδια ώρα που τον ανακαλύπτει κι αυτή, έναν ολόκληρο κόσμο ο οποίος ανοίγεται μπροστά μας: γερασμένες πόρνες, μεθυσμένους που η Οχάρου τους πλευρίζει για να τους σουφρώσει καμιά δεκάρα, μισοσκότεινες και παγερές παράγκες, λασπωμένους δρόμους. Στην *Οχάρου* και στους *Σταυρωμένους εραστές* η δεξιοτεχνία του Μιζογκούτσι φτάνει στο απόγειό της, και η εικόνα που έχουμε όλοι μας για τον Μιζογκούτσι, βασίζεται εν πολλοίς σ' αυτές τις κυριολεκτικά απλόχερες και αληθινά αξεπέραστες κινήσεις τής κάμερας.

Ωστόσο, όπως πολύ εύκολα μπορεί να διαπιστώσει κανείς, αυτές οι ταινίες εμπεριέχουν κι ένα σωρό άλλα σκηνοθετικά ευρήματα, που όλα τους διέπονται από τη διπλή αρχή της μέγιστης λειτουργικότητας και της μέγιστης εκφραστικότητας. Για άλλη μια φορά, ο Μιζογκούτσι έμαθε από πολύ νωρίς να κάνει όλα σχεδόν όσα απαιτεί το επάγγελμα του «σκηνοθέτη» στον κινηματογράφο: ν' αποφασίζει για τη θέση, τις κινήσεις και τις μετακινήσεις των ηθοποιών, για τη θέση της κάμερας, για το φακό που θα χρησιμοποιηθεί, και, το πιο σημαντικό και ανεκτίμητο, για το πώς (και πότε) αρχίζει, για το πώς (και πότε) τελειώνει ένα πλάνο. Ο Μιζογκούτσι είναι ένας τεχνίτης που κατέχει σε βάθος την τέχνη του και τα μυστικά της, και οι επιλογές του δε γίνονται ποτέ για τεχνικούς λόγους (συνήθης πρακτική όλων σχεδόν των «σκηνοθετών»), αλλά με σκοπό να κάνει το θεατή να καταλάβει και να αισθανθεί. Τα «ηρωικά» τράβελινγκ στην *Οχάρου* ή στους *Εραστές* διέπονται απ' αυτή την απαράβατη αρχή, αλλά στις ίδιες ταινίες συναντάμε και κάποια σταθερά πλάνα που μας

εκπλήσσουν με τη μεταφορική τους διάσταση: όταν, π.χ., η Οχάρου φτάνει στο παλάτι Ματσουντάιρα και οι αξιωματούχοι της Αυλής την εξετάζουν για να βεβαιωθούν ότι θ' αρέσει στον άρχοντα, ένα ελαφρό πλονζέ μάς τη δείχνει εγκλωβισμένη ανάμεσα σε κάμποσους γιατρούς και δούλες, πίσω από μισάνοιχτα παραβάν που μοιάζουν σαν πύργος με επάλξεις: πλάνο εκφραστικότατο, χωρίς αμφιβολία, και διαυγέστατο, που διόλου δεν το βαραίνει ένας ανεπαίσθητος διδακτισμός.

Ξαναγυρίζω στα μέσα της δεκαετίας του '30· για την ακρίβεια, στο 1935, όταν ο Μιζογκούτσι έχει ήδη καταξιωθεί ως σκηνοθέτης, αλλά, φυσικά, δεν είναι ακόμα ούτε ο «σταρ» των διεθνών φεστιβάλ ούτε το «πουλέν» του παγκόσμιου κινηματογράφου. Ας πάρουμε μια ταινία που το σενάριό της βασίζεται σ' ένα Δυτικό λογοτεχνικό έργο και, εξ ορισμού, δεν παρουσιάζει καμία αφηγηματική ιδιαιτερότητα: την *Παρθένο Ογιούκι*.[2] Όμως, όσον αφορά στο τέμπο και τη σπουδή με την οποία ξεδιπλώνεται η αφήγηση, η ταινία είναι εκ διαμέτρου αντίθετη με την *Οχάρου*: τα πλάνα είναι μέσης διάρκειας· οι κινήσεις της μηχανής, γρήγορες και πάντα σύντομες· τα περάσματα από το ένα πλάνο στο άλλο, κοφτά όσο ποτέ. Κι όμως, η ταινία διαθέτει την ουσία της αντίληψης του Μιζογκούτσι για τον κινηματογράφο: τα πλάνα είναι αυτόνομα (μας έρχεται στο νου η αινιγματική φράση του Godard στην Εισαγωγή του βιβλίου του *Ιστορία(-ες) του Κινηματογράφου*: «Όσο για τα μάτια, ας καθαρίσει το καθένα για την πάρτη του»)· ακόμη και τα –σύντομα– πλάνα διαρκούν όσο χρειάζεται ώστε να μπορούν να συνθέσουν ένα σημασιακό συστατικό στοιχείο της αφήγησης: δεν νοείται να τελειώσει ένα πλάνο αν δεν προκύψει κάποια αντίφαση (που άλλοτε αναιρείται και άλλοτε όχι)· κυρίως, όμως (κι αυτό, νομίζω, είναι το πιο σημαντικό, γιατί χαρακτηρίζει τον Μιζογκούτσι), ο τρόπος με τον οποίο καδράρονται τα πλάνα, είναι εντελώς απρόβλεπτος. Δεν υπάρχει καμία πιθανότητα, *απολύτως* καμία, ενώ βλέπουμε ένα πλάνο, να μαντέψουμε πού θα τοποθετηθεί η κάμερα για το επόμενο. Άλλωστε, αυτές οι τρεις αρχές (αυτονομία του πλάνου, δημιουργία μιας κινητήριας αντίφασης, απρόβλεπτος χαρακτήρας του κάδρου και της γωνίας λήψης της κάμερας) είναι αλληλένδετες και δεν δηλώνουν παρά, γι' άλλη μια φορά, τη διττή έγνοια του σκηνοθέτη για λειτουργικότητα και εκφραστικότητα στην οποία αναφέρθηκα προηγουμένως. Όμως, σ' αυτή την παλαιότερη ταινία, στην οποία η «τελειότητα» της φόρμας μπορεί και να έχει μικρότερη σημασία, αναδεικνύεται καλύτερα η τραχύτητα αυτών των «στιλιστικών» χαρακτηριστικών. Όταν ο Ford (για να μην αναφερθούμε στον Ρομ) γυρίζει τη δική του *Άμαξα*, έχει ήδη πολύ περισσότερες ταινίες στο ενεργητικό του απ' όσες, σ' ένα αντίστοιχο χρονι-

Η ελεγεία της Οσάκα.

2. Πρόκειται, όπως είναι γνωστό, για σχετικά πιστή μεταφορά (με όσες «ελευθερίες» συνεπάγεται η ιαπωνοποίησή του) του διηγήματος «Boule de suif» του Guy de Maupassant. Ας σημειωθεί ότι, περίπου την ίδια εποχή, το ίδιο διήγημα μεταφέρεται άλλες δύο φορές στον κινηματογράφο: από τον Μιχαήλ Ρομ (πρώτη του ταινία), αλλά και από τον John Ford, που η περίφημη *Ταχυδρομική άμαξά* του είναι πολύ απομακρυσμένη από το νατουραλιστικό κλίμα του Maupassant.

κό διάστημα, ο Μιζογκούτσι, και δημιουργεί ένα, κατά γενική παραδοχή, αριστούργημα· παρ' όλα αυτά, είναι ολοφάνερο ότι υποτάσσει το έργο του σε αρχές επείσακτες, κινηματογραφώντας όλους τους διαλόγους και, γενικότερα, όλες τις σκηνές σε κλειστούς χώρους, με τη συμβατική λογική των βλεμμάτων και των ανταλλαγών τους. Το εκπληκτικό στην *Ογιούκι* είναι, κατ' αρχάς, η σχεδόν πλήρης απουσία της συμβατικής συρραφής των πλάνων, ακόμα και σε σκηνές που βασίζονται ολοκληρωτικά στη συνομιλία και στο παιχνίδι τής ανταλλαγής των βλεμμάτων, όπως, π.χ., η πρώτη σκηνή στην άμαξα.[3]

Το ανομοιογενές, όχι μόνο δεν «τρομάζει» την *Ογιούκι*, αλλά και την εξυπηρετεί πλήρως. Στα δύο τρίτα της ταινίας περίπου –μέχρι τη σκηνή της επιβίβασης στο πλοίο, όπου, για να ευχαριστήσουν τις δύο πόρνες που τους έσωσαν δύο τουλάχιστον φορές τη ζωή (συν την τιμή της κοπέλας, τη θέση της οποίας προσφέρθηκαν να πάρουν και η μία και η άλλη), οι αστοί δεν τις αφήνουν να μπουν στο πλοίο– βρισκόμαστε σ' ένα μπρεχτικό Lehrstück: χαρακτήρες υπερβολικοί έως γκροτέσκοι, χτυπητές αντιθέσεις ανάμεσα σε φτωχούς και πλούσιους, ειλικρινείς και υποκριτές, δειλούς και γενναίους· αντιθέτως, στο τελευταίο τρίτο (ή τέταρτο) της ταινίας, όταν οι δυο κοπέλες επιστρέφουν στην παράγκα τους που έχει καταστραφεί από τον πόλεμο, και βρίσκουν να κρύβεται εκεί ο στρατιωτικός που έχει λιποτακτήσει, περνάμε στο μελόδραμα. Η ταινία αρνείται να επιλέξει μεταξύ Brecht και νατουραλιστικού θεάτρου των αρχών του αιώνα (το ίδιο θέατρο που βασανίζει έως θανάτου το δάσκαλο της Σουμάκο, ποτισμένο ώς το μεδούλι από Ibsen και Strindberg)· θα λέγαμε, μάλιστα, ότι αρέσκεται να μπολιάζει παιχνιδιάρικα το ένα με το άλλο: η συγκινητική και, ταυτόχρονα, γκροτέσκα ατμόσφαιρα στο τέλος της ταινίας, με την τριπλή συγκατοίκηση, οι παλικαρισμοί της Οκίν, η εντελώς ανυστερόβουλη αυταπάρνηση της Ογιούκι – όλα αυτά παραπέμπουν, τηρουμένων των αναλογιών, στην ατμόσφαιρα ενός έργου που ο Μιζογκούτσι γνώριζε πολύ καλά: της *Κάρμεν* του Bizet· επομένως, τη σκηνή στο στρατόπεδο πρέπει να την κατανοήσουμε, αναδρομικά, σύμφωνα με αυτό το μάθημα, για να αντιληφθούμε πώς η ελεύθερη (ως προς τα ήθη) και υπόδουλη (στα ένστικτα, στα αισθήματα, στο φύλο της) κοπέλα γοητεύεται από τη στολή, αλλά για να ναρκοθετήσει το νόμο που η στολή αυτή αντιπροσωπεύει.[4] Το σημαντικό, λοιπόν, για τον Μιζογκούτσι είναι να εξερευνά αδιάκοπα τον κόσμο του θεάτρου και να περνάει συνεχώς μέσα στο έργο του θεατρικές καταστάσεις, αλλά και, την ίδια στιγμή, να τις υπονομεύει, παίζοντας με τα αυτόνομα και απρόβλεπτα καδραρίσματά του.

Κι ακόμα, στην ταινία αυτή βρίσκουμε (κάπως ανεξέλεγκτους, είναι η αλήθεια) απόηχους από στερεότυπα του βωβού κινηματογράφου. Όταν, στη σκηνή που επιδιορθώνουν την άμαξα, ο αστός με το μελόν καπέλο πιάνει ν' ανάψει ένα τσιγάρο για να ξεγελάσει την πείνα του, ένα κοντινό μάς δείχνει την κιτς και «ερωτική» παράσταση πάνω στην ταμπακέρα: μια νεαρή και λάγνα Ανατολίτισσα, fin-de-siècle· ή πάλι, στο τέλος της ίδιας σκηνής, ένα πλάνο σχετικά μεγάλης διάρκειας τονίζει, κάπως άκομψα, την κερασιά που, σε ολόκληρη τη σκηνή και σε όλα σχεδόν τα πλάνα, τη βλέπαμε να ρίχνει τα χιονάτα της λουλούδια – μια ειρωνική αντίθεση ανάμεσα σ' αυτό το «ποιητικό» ιαπωνικό στερεότυπο και την πλήρη εγκατάλειψη, σχεδόν ερημία, των λιποτακτών. Μπορεί η εκφραστικότητα σ' αυτή την έντονα θεατρική ταινία να περνάει συχνά μέσα από πλάνα-μεταφορές, αλλά ο Μιζογκούτσι θα συνεχίσει μέχρι τέλους, ακόμα και στις τελευταίες του ταινίες, τις πιο απομακρυσμένες από αυτές της βουβής του περιόδου, να προσφεύγει σε κάτι τέτοιες μεμονωμένες εικόνες (βλ. τα παραβάν στην *Οχάρου*).

Τι σημαίνει αυτό; Σημαίνει ότι, ουσιαστικά, στις ταινίες αυτές, από την *Ογιούκι* ώς την *Οχάρου*, το καδράρισμα δεν είναι άποψη, δεν είναι βλέμμα [διαφορετικά, θ' ακολουθούσε μια λογική, στοιχειώδη στην περίπτωση των αντίστοιχων πλάνων (champ-contrechamp), αλλά, εν πάση περιπτώσει, αρκετά απλή, η οποία θα μας επέτρεπε να μαντέψουμε, να προβλέψουμε τα κάδρα]. Επιπλέον, θαρρείς και θέλει να το τονίσει αυτό, το κάδρο είναι πάντα τόσο μακρινό, ώστε να μην εμπλακούμε στη λογική της άποψης. Στην *Ογιούκι*, μέσα στην άμαξα που, υποτίθεται, είναι όχι μόνο στενόχωρη, αλλά και ασφυκτικά γεμάτη, ο Μιζογκούτσι φρόντισε ώστε να κινηματογραφήσει κάθε χαρακτήρα από πολύ μακριά (ίσως με ευρυγώνιους φακούς, ίσως «κλέβοντας» με το ντεκόρ). Αργότερα, όταν η Οκίν και, στη συνέχεια, η Ογιούκι προσφερθούν στον στρατιωτικό, το παιχνίδι του καδραρίσματος θα γίνει ακόμα

πιο εύγλωττο. Η σκηνή με την πρώτη κοπέλα κινηματογραφείται με βάθος πεδίου και αρθρώνεται γύρω από μια αντιστροφή του κάδρου εκατόν ογδόντα μοιρών: στην αρχή, βλέπουμε τον αξιωματικό σε πρώτο πλάνο, και την Οκίν στο βάθος, στο κρεβάτι· στη συνέχεια, το αντίστροφο: την Οκίν σε πρώτο πλάνο και τον αξιωματικό να την πλησιάζει από το βάθος, αν και για να κλείσει ένα συρόμενο διαχωριστικό, κόβοντας έτσι, όχι χωρίς ειρωνεία, την προοπτική και το βάθος, αλλά και κάθε προσμονή της κοπέλας. Η δε σκηνή με την Ογιούκι καταλήγει, όπως ήδη έχω πει, σ' ένα champ-contrechamp, το μοναδικό πραγματικά *νετ* πλάνο σε ολόκληρη την ταινία· αμέσως μετά, όμως, τα πρόσωπα εμφανίζονται μαζί σ' ένα διπλό πλάνο και κοιτάζονται κατά τη νοητή γραμμή ενός άξονα παράλληλου προς την οθόνη. Ωστόσο, τη χαριστική βολή σε κάθε απόπειρα ψυχολογικής ερμηνείας του έργου δίνει το τελευταίο πλάνο, αυτό στο οποίο ο Ακασούρα υποκύπτει τελικά στην επιθυμία του και το οποίο, μετά από ένα σύντομο πανοραμίκ προς τα κάτω, καταλήγει στις στρατιωτικές του μπότες που προχωρούν προς την κοπέλα, αλλά ποδοπατώντας τον κρίνο με τον οποίο εκείνη έπαιζε τόση ώρα αφηρημένα!

Στη συγκεκριμένη περίπτωση, το καδράρισμα δεν είναι βλέμμα, αλλά *διατύπωση* (énoncé). Σ' αυτή την ταινία (αλλά και, γενικότερα, στο έργο του Μιζογκούτσι), κάθε θέση μηχανής, κάθε φακός που επιλέγεται, κάθε απόφαση για κίνηση της μηχανής, προορίζονται να αρθρώσουν μια διατύπωση σχετικά με τη δράση που καταγράφουν. Η κάμερα τοποθετείται στις πιο απροσδόκητες θέσεις (έως εξωφρενικές, καμιά φορά), όχι για λόγους δεξιοτεχνίας, αλλά επειδή υπάρχει μόνο *μία*, προνομιούχος θέση από την οποία η δράση μπορεί να δειχθεί, αλλά και, ταυτόχρονα, να *αξιολογηθεί*. Έτσι, το κάθε πλάνο αυτονομείται: πρέπει το ίδιο να εκφράζει μια πολύ συγκεκριμένη ιδέα, την οποία αναλαμβάνουν να πραγματώσουν το κάδρο και, γενικότερα, τα στοιχεία της σκηνοθεσίας (αποστάσεις, φωτισμός, καδράρισμα, μετακινήσεις των ηθοποιών κ.λπ.) Ταυτόχρονα, όμως, το πλάνο δεν παύει ν' αποτελεί και αναπόσπαστο μέρος της σκηνής, με την οποία επίσης πρέπει να συνδέεται διά του νοήματος. Αυτός ο διττός νόμος διέπει όλα ανεξαιρέτως τα κάδρα, ακόμα κι αυτά που, εκ πρώτης όψεως, δείχνουν εκτός πάσης λογικής. Έτσι εξηγείται, λοιπόν, γιατί ο Μιζογκούτσι αποφεύγει τόσο συστηματικά τα ρακόρ στις ταινίες του: εφόσον είμαστε πολύ μακριά από κάθε θεατρική λογική, ακόμα κι απ' τη λογική της ανταλλαγής βλεμμάτων, δεν υπάρχει κανένας λόγος τα πλάνα να συνδέονται με άξονα το βλέμμα· δηλαδή, να γίνεται η κάμερα αυτό το συμβολικό (ακόμα και φανταστικό) «τρίτο μάτι» που συναντάμε στη Δυτική κλασική παράδοση.

Στην αρχική σκηνή των *Γυναικών της νύχτας*, όπου η Κινούγιο Τανάκα περιμένει μάταια να γιατρευτεί το παιδί της και να γυρίσει ο άντρας της, δύο πλάνα μεγάλης διάρκειας αρκούν για την αναλυτική έκθεση της δραματουργικής κατάστασης και των σχέσεων ανάμεσα στα τέσσερα πρόσωπα (πέντε, με το άρρωστο αγοράκι). Το δεύτερο πλάνο ειδικά κινείται στα όρια του αδιανόητου, πέραν πάσης προσδοκίας και πρόβλεψης. Εδώ, όμως, το απρόβλεπτο είναι ότι, ενώ περιμένουμε ν' αλλάξουμε πλάνο, τελικά η αλλαγή αυτή δεν γίνεται, και στη θέση της έχουμε διορθώσεις κάδρου μέσα στο πλάνο, ενώ, στο βάθος, συνεχώς περνούν ποδήλατα. (Οποιοσδήποτε άλλος σκηνοθέτης θα 'χε αλλάξει πλάνο στο σημείο αυτό: ας αναλογιστούμε τι θα έκανε ο Όζου σε μια τέτοια σκηνή και πώς θα πολλαπλασίαζε τις γωνίες λήψης.) Μ' άλλα λόγια, ο Μιζογκούτσι θυσιάζει την ποικιλότητα, την ευχαρίστηση του θεατή, ακόμα κι έναν κάποιο μορφολογικό πλούτο, σε μιαν αναγκαιότητα αποκλειστικά δραματικής και ηθικής τάξεως: να μην εγκαταλείψει τη γυναίκα που υποφέρει, εφόσον το δράμα της δεν έχει τελειώσει. Η διατύπω-

3. Εκτός λάθους, το μόνο champ-contre champ στην *Ογιούκι* υπάρχει γύρω στο τέλος της σκηνής όπου η ηρωίδα έρχεται να δοθεί στον Ασακούρα (επικυρώνεται, άλλωστε, από ένα τρίτο πλάνο, διπλό αυτή τη φορά, που δείχνει την επικείμενη ερωτική τους συνομιλία). Ωστόσο, αυτή η εξαίρεση από τη συνήθη απουσία του συμβατικού champ-contrechamp, ουδόλως αποτελεί εξαίρεση από τις εκφραστικές και σημασιολογικές αρχές του Μιζογκούτσι: εδώ, έχουμε να κάνουμε με τη φλογερή γέννηση ενός έρωτα, η επιβίωση ή όχι του οποίου θα διακυβευτεί στο τέλος τής ταινίας.

4. Υπενθυμίζω ότι, στο *Πάθος της ηθοποιού Σουμάκο* (1947), η Σουμάκο, την οποία υποδύεται η Κινούγιο Τανάκα, πεθαίνει αμέσως μετά την τελευταία παράσταση της *Κάρμεν* του Bizet· στην πρόβα αυτής της σκηνής, την οποία παρακολουθούμε, η Σουμάκο επιπλήττει έντονα τον νεαρό ηθοποιό που υποδύεται τον Χοσέ, για το ότι δεν τη «σκοτώνει» με αρκετή αληθοφάνεια.

Η ζωή της Οχάρου.

ση, εν προκειμένω, είναι το ίδιο το καδράρισμα, το πλάνο που δεν αλλάζει και λέει όσα χρειάζεται να ειπωθούν.

* * *

Ιδού λοιπόν ένας κινηματογράφος που δεν έχει τίποτα το φορμαλιστικό και δε θυσιάζει το παραμικρό απ' το νόημα ή τη συγκίνηση σε παιχνίδια ή σχήματα «καθαρής φόρμας» (αν υποθέσουμε, έστω και για μια στιγμή, ότι υπάρχει κάτι τέτοιο), αλλά, αντιθέτως, δεν παύει να συνδέει το νόημα και τη συγκίνηση σε μια ορισμένη διαίσθηση και σε μια ορισμένη αντίληψη περί της φόρμας. Ιδού ένας κινηματογράφος κατ' εξοχήν αφηγηματικός και δραματικός, όπου η εξέλιξη της δράσης ταυτίζεται με την εξέλιξη των συναισθημάτων των ηρώων και των κοινωνικών τους σχέσεων, αλλά η ενότητά της δεν πραγματώνεται σε επίπεδο σκηνής: πράγματι, κάθε πλάνο προσδιορίζεται μεν από τη γενική πορεία των αισθημάτων και των αντιφάσεων, αλλά διατηρεί και την αυτονομία του· κάθε πλάνο οφείλει να εμπεριέχει όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για το ίδιο και το περιεχόμενό του, και να μην επαναπαύεται στα διπλανά. Αυτό είναι εμφανέστατο στις ταινίες τής δεκαετίας του '30, κάτι που μας έβαλε αρκετές φορές στον πειρασμό να διακρίνουμε «περιόδους» στο έργο του Μιζογκούτσι, προκειμένου να μπορέσουμε (αργότερα, κάποια στιγμή) να ανακηρύξουμε την καλύτερη. Αυτό όμως αληθεύει και ως προς τις ταινίες της δεκαετίας του '50, άσχετα αν οι πρώτοι κριτικοί που τις υποδέχθηκαν σαν αποκάλυψη, δε μας έμαθαν να το εντοπίζουμε.[5] (Ένα καλό παράδειγμα είναι η σκηνή της άφιξης της Οχάρου στο παλάτι Ματσουντάιρα ή η σκηνή του *μπουνράκου*, αμέσως μετά.)

Εν ολίγοις, έχουμε να κάνουμε μ' έναν κινηματογράφο που δεν έχει στιλ (εφόσον μπορεί και τα ενσωματώνει όλα), που δεν έχει δική του αισθητική, έχει όμως μια ηθική, τον απασχολεί το ήθος. Αυτό το ήθος, αυτή η πρακτική, αυτή η στάση του σκηνοθέτη έχουν όνομα: σκηνοθεσία. Η διαπίστωση αυτή, όχι μόνο δε

διεκδικεί δάφνες πρωτοτυπίας (οι κριτικοί των «Cahiers» δεν έχουν σταματήσει να το λένε), αλλά και κινδυνεύει να δώσει την εντύπωση ότι επανερχόμαστε σε ξεπερασμένα σχήματα της κριτικής, στο αδιέξοδο μιας έννοιας που δεν την έχουν ξεκαθαρίσει μέσα τους ούτε καν εκείνοι που τη χρησιμοποιούσαν σαν λάβαρο, κ.λπ. Στην πραγματικότητα, όμως, ισχύει ακριβώς το αντίθετο, και ο λόγος για τον οποίο είναι καλό να ξαναπούμε σήμερα ότι ο Μιζογκούτσι είναι ένας από τους πραγματικά ελάχιστους κινηματογραφιστές που επινόησαν την ιδέα της σκηνοθεσίας, είναι για να δώσουμε επιτέλους έναν σαφή ορισμό αυτής της έννοιας, που οι διάφοροι «οντολογικοί» ορισμοί της, τύπου Mourlet,[6] την έχουν βυθίσει στην ασάφεια. Τα καθαρά διαμάντια και οι χαρμόσυνοι χοροί, με τις αξιοθρήνητες νιτσεειδείς αναφορές τους (ένας Nietzsche όπως τον «διάβασε» και τον διόρθωσε ο Forster), στα οποία ο Mourlet στήριζε τον «ορισμό» της σκηνοθεσίας, υπονοούσαν ότι η σκηνοθεσία είναι, κατά βάθος, κάτι σαν μαγική, μυστικιστική λειτουργία, χάρη στην οποία φτάνουμε σ' ένα μυστικό νόημα του κόσμου. Η σκηνοθεσία όπως την ορίζει ο Μιζογκούτσι, έρχεται σε πλήρη αντίθεση με τη συλλογιστική αυτή της απόλυτης σύγχυσης (αν πρόκειται ν' ασχοληθούμε με τον εσωτερισμό, τότε ας εντρυφήσουμε καλύτερα στον Παράκελσο και την καββαλιστική παράδοση!)

Η σκηνοθεσία στον κινηματογράφο –αν υποτεθεί ότι εξακολουθούμε να χρησιμοποιούμε τον όρο αυτό, παρ' όλα τα μειονεκτήματά του (και δεδομένου ότι έχει καθιερωθεί από την κριτική)– δεν έχει καμία σχέση με τη σκηνοθεσία στο θέατρο. Δεν πρόκειται (ή, έστω, δεν πρόκειται *μόνο*) για μια διαδικασία στην οποία διατάσσεις κάποια σώματα στη σκηνή και, στη συνέχεια, «διευθύνεις» το παίξιμό τους (θέσεις, χειρονομίες, βλέμματα), κατά το δοκούν ή κατά τις εμμονές σου. «Η κινηματογραφική σκηνοθεσία είναι κάτι που επινοήσατε εσείς [οι κριτικοί]: δεν είναι τέχνη ή, κι αν είναι, δεν είναι παρά για ένα λεπτό κάθε μέρα. Αυτό το λεπτό είναι εξαιρετικά ζωτικής σημασίας, αλλά πόσο σπάνια έρχεται!»[7] Οι εραστές του στιλ και της αισθητικής μπορεί να θεωρούν ότι ο Welles απέχει παρασάγγας από τον Μιζογκούτσι (πλάνο σύντομο ο ένας, πλάνο διαρκείας ο άλλος· μοντάζ ο ένας, καδράρισμα ο άλλος, κ.λπ.), αλλά όσα είπε στον Bazin και στον Charles Bitsch, με εξυπηρετούν απόλυτα σ' αυτό που επιχειρώ να γράψω εδώ· δηλαδή, αφορούν σ' έναν ορισμό της κινηματογραφικής σκηνοθεσίας ως διαδικασίας που δεν έχει τίποτα να κάνει με τη σκηνική διάταξη ή τη διδασκαλία των ηθοποιών, αλλά μορφοποιεί έναν κινηματογραφικό λόγο.

Η σκηνοθεσία, σύμφωνα με αυτή την αντίληψη, δεν αποβλέπει στην περιγραφή των σχέσεων των προσώπων: είναι η ίδια παράγωγο αυτών των σχέσεων, ενώ, ταυτόχρονα, επιτρέπει την κατανόησή τους. Σε όλες του τις ταινίες, ακόμα και στις πρώτες (απ' όσο ξέρουμε, τουλάχιστον[8]), ο Μιζογκούτσι, με συνέπεια και με σύστημα, όρισε τον κινηματογράφο ως την τέχνη τής σκηνοθεσίας – *αυτής εδώ* της σκηνοθεσίας. Η αμηχανία της κριτικής όταν προβλήθηκαν στη Γαλλία τα όψιμα αριστουργήματά του, δεν οφειλόταν τόσο στην ασάφεια του όρου «σκηνοθεσία», η οποία εκείνη την περίοδο βρισκόταν στο επίκεντρο της προσοχής, όσο στη δυσκολία τους να αντιληφθούν τις διαφορές τής σκηνοθετικής του πρακτικής από την αντίστοιχη του Ford, του Hawks, του Lubitsch ή του Renoir (με όλους αυτούς τους σκηνοθέτες ο Μιζογκούτσι έχει κάποια κοινά σημεία). Το σύστημα Μιζογκούτσι είναι διαβολικά απλό και εξίσου διαβολικά απερίγραπτο, γιατί ο Μιζογκούτσι σκηνοθετεί όπως έγραφε ο Jourdain ή όπως αναπνέουμε εμείς· ο Jacques Rivette, το σύνολο έργο του οποίου, ως κριτικού και κινηματογραφιστή, περιστρέφεται γύρω απ' αυτό το ζήτημα, το είχε διαισθανθεί: «Για να τον καταλάβουμε, δε χρειάζεται να μάθουμε ιαπωνικά, αλλά μιτζογκουσικά· δηλαδή, τη σκηνοθεσία».

Σκηνοθεσία: πλάνα μεγάλης διάρκειας, δεξιοτεχνικά. Σκηνοθεσία: βάθος πεδίου, λεπτοδουλεμένο, σε *όλες* τις ταινίες. Σκηνοθεσία: εκφραστικό και λειτουργικό καδράρισμα. Σκηνοθεσία (τέλος): αυτονομία των πλάνων, εξατομικευμένο φορτίο πραγματικότητας, ικανότητά τους να χαρακτηρίζουν και να καταδεικνύουν. Αν ήμουν

5. Αξιοσημείωτη εξαίρεση αποτελεί ο Jean Douchet, ο οποίος αποπειράθηκε ουκ ολίγες φορές να ανιχνεύσει την ηθική στάση του Μιζογκούτσι.

6. Michel Mourlet, *Sur un art ignoré*, εκδ. La Table Ronde, Paris 1965.

7. Από συνέντευξη του Orson Welles στους André Bazin και Charles Bitsch, «Cahiers du Cinéma», Ιούνιος 1958.

8. Κυρίως αναφέρομαι εδώ στην πολύ «γκριφιθική» *Πατρίδα* (1925).

οπαδός της φορμαλιστικής έννοιας της «διάρρηξης της διαφάνειας», θα επισήμαινα μία –και πολύ αστεία– στην *Οχάρου*, στο πλάνο όπου ο απεσταλμένος της πατριάς των Ματσουντάιρα φεύγει για να αναζητήσει τη γυναίκα με την ιδεώδη ομορφιά: μια ομορφιά κλασική, που προσδιορίζεται ως σύνθεση συγκεκριμένων χαρακτηριστικών (θετικών: τέτοια μάτια, μύτη έτσι, ή αρνητικών: όχι φακίδες κ.λπ.), ως κατάλογος ή, κυριολεκτικά, ως κανών. Ο Μιζογκούτσι θέλει να μας δείξει το αδιέξοδο στο οποίο βρίσκεται ο απεσταλμένος, ο οποίος οφείλει να ακολουθήσει με θρησκευτικό σεβασμό τόσες διεξοδικές και εν πολλοίς αλληλοσυγκρουόμενες οδηγίες. Και τι κάνει; Μας παρουσιάζει τον κατάλογο αυτών των χαρακτηριστικών, βάζοντας μια σειρά κοπέλες να παρελάσουν μπροστά μας, η καθεμία από τις οποίες αποκλίνει σε ένα και μόνο σημείο από τον κανόνα, γυρίζοντας, κατά συνέπεια, ένα πλάνο *μάκε-μόνο*: εδώ, ο Μιζογκούτσι, που γνώριζε πολύ καλά την εικαστική κουλτούρα της χώρας του, αλλά επιμελώς απέφευγε ν' αναφέρεται σ' αυτήν, μας κλείνει πονηρά το μάτι.[9]

Μπορώ να φέρω αμέτρητα παραδείγματα. Σημασία όμως έχουν οι αρχές του Μιζογκούτσι, οι οποίες παραμένουν σταθερές, γιατί, το επαναλαμβάνω, οι αρχές αυτές δεν είναι αισθητικής φύσεως· αγγίζουν την ουσία, το ίδιο το περιεχόμενο όλων όσα μας μεταδίδονται. Αρχή της σαφήνειας του νοήματος, αρχή της μετάγγισης συναισθημάτων: η πιο γενική διατύπωση. Αρχή της ταχύτητας, ή της δυσαναλογίας ανάμεσα στα αίτια και τα σημεία τους: προκύπτει από τα προηγούμενα και είναι ζωτικής σημασίας. Εξ άλλου, από δω ξεκινάνε όλα, και γι' αυτό οι ταινίες του Μιζογκούτσι μάς ταξιδεύουν σαν πάνω σ' ένα μαγικό σκουπόξυλο: έχουμε την αρκετά αλλόκοτη αίσθηση ότι τα πάντα εξελίσσονται ολοταχώς, ακόμα και στις τελευταίες ταινίες του, που είναι πιο «αργές» και στοχαστικές. Οι αποφάσεις της Αγιάκο στην *Ελεγεία της Οσάκα* (1936), της Ογιούκι ή της ηθοποιού Σουμάκο μάς παρουσιάζονται φορτισμένες με εξαιρετική δύναμη, κατά πρώτο και κύριο λόγο επειδή οι ηρωίδες είναι ισχυρές προσωπικότητες και έντονα σχεδιασμένες· επίσης, όμως, σ' ένα δεύτερο επίπεδο, επειδή είναι τέτοια η δύναμη αυτονομίας κάθε πλάνου και επειδή η συνδεσμολογία των πλάνων είναι τόσο απρόβλεπτη (και, άρα, αναπάντεχη), ώστε έχουμε την εντύπωση ότι, από το ένα πλάνο στο άλλο (δηλαδή, από μια στιγμή της ζωής τού χαρακτήρα στην άλλη), δεν υπάρχει καμία αντιστοιχία μεταξύ των αιτίων και των σημείων τους. Στο βιβλίο του για τον Όζου, ο Χασούμι προτείνει να τον χαρακτηρίσουμε «σκηνοθέτη των απόντων αιτίων»· στο παρελθόν, είχα προτείνει να χαρακτηρίσουμε τον Pialat ως το «σκηνοθέτη των απολεσθέντων αιτίων». Στον Μιζογκούτσι, όλα τα αίτια είναι παρόντα, και το μόνο που δεν μπορεί να πει κανείς γι' αυτά, είναι ότι έχουν απολεσθεί: οι ενέργειες των ανδρών και των γυναικών του Μιζογκούτσι διέπονται από έναν κραταιό και αναπόδραστο κοινωνικό ντετερμινισμό. Όμως η τέχνη του Μιζογκούτσι συνίσταται στο ότι μας δείχνει αυτόν τον ντετερμινισμό εντελώς κινηματογραφικά, έτσι ώστε να βλέπουμε μόνο τις βίαιες, αιφνίδιες και αναπότρεπτες συνέπειές του. Αυτό –και μόνο αυτό– εξυπηρετεί η αυτονομία τού πλάνου, εξυπηρετεί η σκηνοθεσία.

(Η εξόχως σημαντική απόφαση αποπομπής τής Οχάρου από το παλάτι των Ματσουντάιρα κινηματογραφείται σε ένα αδιάφορο πλάνο ενός δευτερολέπτου· όλα εδώ είναι εκτός κάδρου και διαδόσεις: μιλώ για την κοινωνικά επικίνδυνη ερωτική και σεξουαλική γοητεία της Οχάρου· κι ωστόσο, όλα λέγονται με την ταχύτητα και τη δυσαναλογία.)

* * *

Το έργο του Μιζογκούτσι αποτελεί καλή αφορμή για να υπενθυμίσουμε ότι οι λέξεις «τέχνη» και «τεχνική» παράγονται από την ίδια ρίζα, ασχέτως αν η ιστορία των ιδεών έχει υψώσει τείχη ανάμεσά τους. Ο Μιζογκούτσι, κατά βάθος, αντιμετωπίστηκε άλλοτε ως καλλιτέχνης –βάρδος του γυναικείου ζητήματος ή μετρ του πλάνου-σεκάνς· το ίδιο κάνει– (οπότε παραγνωρίστηκε πλήρως η τεχνική διάσταση του έργου του) και άλλοτε ως τεχνίτης και δεξιοτέχνης (οπότε δεν έγινε αντιληπτό πόση τέχνη υπέφωσκε κάτω απ' την τεχνική του). Αν όμως ο Μιζογκούτσι θεωρείται μεγάλος σκηνοθέτης (αν, δηλαδή, είναι μέτρο σύγκρισης για τον ορισμό του μεγαλείου στον κινηματογράφο) ή «ιδιοφυής» όπως τον χαρακτήριζαν (μάλιστα, μάλιστα...) τα κίτρινα «Cahiers» και οι μαθητευόμενοι κινηματογραφόφιλοι συμμαθητές μου, είναι ακριβώς γιατί ανήγαγε την τέχνη του σε τεχνική – και τούμπαλιν.

Μου μένει κάτι ακόμα να πω για να ολοκληρώσω αυτή την «εν θερμώ» αντίδρασή μου στο άκουσμα της αναγγελίας μιας από τις πιο εντυπωσιακές εκδηλώσεις

της Γαλλικής Ταινιοθήκης: την προβολή του συνόλου των ταινιών του Μιζογκούτσι. Μπορεί πρόσχημα της ρετροσπεκτίβας να ήταν τα εκατό χρόνια από τη γέννηση του Μιζογκούτσι, δεν παύει όμως να είναι γεγονός ότι οι ταινίες του Μιζογκούτσι δεν προβάλλονται συχνά, ενώ δεν έχει γίνει ποτέ (κι ας λένε ό,τι θέλουν) προβολή του συνολικού του έργου.[10] Το γεγονός αυτό καθαυτό δεν έχει και τόση σημασία· σημασία έχει ότι κάθε νέα συνολική θεώρηση του έργου του Μιζογκούτσι απέχει πολύ από την προηγούμενη και συντελείται, ως εκ τούτου, σ' ένα εντελώς διαφορετικό καλλιτεχνικό, πνευματικό και εννοιολογικό πλαίσιο. Όταν ο Jean-Luc Godard έλεγε, το 1958, ότι ο Μιζογκούτσι είναι ένας πολύ μεγάλος κινηματογραφιστής, ή όταν ο Rivette τον αναγόρευε «μετρ της σκηνοθεσίας», προσπαθούσαν κι οι δυο, αδέξια και όσο τους επέτρεπε το αδιαμόρφωτο κριτικό λεξιλόγιο της εποχής, να ορίσουν από τη δική τους σκοπιά –ως επίγονοι του Bazin και του Malraux– αυτή την αντίληψη για τον κινηματογράφο, η οποία είχε ως άξονα την αντιστοιχία μορφής και περιεχομένου (και πάλι το φτωχό λεξιλόγιο της εποχής). Σήμερα (χωρίς να ισχυριζόμαστε ότι η θεωρητική σκέψη για την τέχνη είναι κατ' ανάγκην καλύτερη), με τις ταινίες που έχουμε δει στο μεταξύ, έχουν αλλάξει ριζικά όλες οι προγενέστερες θεωρήσεις μας.

Όπως όλοι οι πολύ μεγάλοι καλλιτέχνες, έτσι και ο Μιζογκούτσι, εξ όσων γνωρίζω, δεν έχει επιγόνους. Δε νομίζω ότι υπήρξε ποτέ «μιζογκουτσισμός» στον ιαπωνικό κινηματογράφο· όσο για τους ευρωπαίους σκηνοθέτες, οι οποίοι πολλές φορές παραδειγματίστηκαν από κάτι απίθανους δασκάλους, δεν μπορώ να διακρίνω ποιος θα μπορούσε να θεωρηθεί συνεχιστής του. Βεβαίως, υπάρχει και η παράμετρος ότι, όταν πρόκειται για κάποιον «ιδιοφυή» καλλιτέχνη, όλοι τρομάζουν και διστάζουν να δηλώσουν συνεχιστές του. Κατάλαβα, εντούτοις, τώρα που ξαναείδα τις παλιές του ταινίες κι ανακάλυψα αυτές που δεν ήξερα, ότι η αντίληψή μου για τον Μιζογκούτσι έχει αλλάξει – και μάλιστα, πολύ. Προσπαθώντας, λοιπόν, να κατανοήσω αυτή την αλλαγή, χωρίς να λάβω υπόψη μου τα της προσωπικής μου ζωής που, εν προκειμένω δεν παίζουν σπουδαίο ρόλο, έφτασα στο εξής συμπέρασμα: από τότε που, επηρεασμένος από τους μεγαλυτέρους, πήγαινα να δω μια ταινία του Μιζογκούτσι, σίγουρος και «δασκαλεμένος» (όπως λέει ο Godard) ότι επρόκειτο για αριστούργημα, έχει μεσολαβήσει κάτι: *ένας* σκηνοθέτης (δε σπεύδω, πάντως, να τον χαρακτηρίσω επίγονο) εφάρμοσε τη βασική αρχή του καδραρίσματος και της σκηνοθεσίας του Μιζογκούτσι: την καθοριστική αυτονομία κάθε πλάνου. Ο σκηνοθέτης αυτός δεν είναι άλλος, φυσικά, από τον Jean-Marie Straub.

[...] Θα ήθελα να γίνει απολύτως κατανοητό ότι δεν κάνω λόγο ούτε για επίδραση, ούτε για καταγωγή, ούτε για διαδοχή. Το πώς και το γιατί ο Straub κατέληξε να κινηματογραφεί «σαν» τον Μιζογκούτσι, είναι μια ιστορία που, προς το παρόν, δεν πρόκειται να με απασχολήσει. Αυτό όμως που μου προκάλεσε κατάπληξη, είναι το· ακριβώς αντίστροφο: το πώς το εγχείρημα του Straub, το έργο του οποίου θεωρείται σήμερα πολύτροπο και σημαντικό, μας αναγκάζει να δούμε τον Μιζογκούτσι υπό διαφορετικό πρίσμα· μ' άλλα λόγια, πώς η ιστορία (των ταινιών) μας αναγκάζει να ξαναδιαβάζουμε συνεχώς την Ιστορία. Δε χωράει αμφιβολία ως προς το ότι η αντίληψή μας για τον Μιζογκούτσι διαφοροποιείται ανάλογα με το αν εξετάζουμε το έργο του σε συνάρτηση με τον Straub, ή με τις ταινίες που προβάλλονταν στη Γαλλία όταν τον ανακαλύψαμε: ένας από τους λόγους για τους οποίους, επί μεγάλο χρονικό διάστημα, θεωρούνταν ο μετρ του πλάνου-σεκάνς, είναι και το ότι υπήρξε σύγχρονος του (κριτικού λόγου που είχε αρχίσει ν' αναπτύσσεται γύρω από τον) Fuller· κι όποτε τον χαρακτηρίζουμε «σκηνοθέτη της γυναίκας», τον καθιστούμε σύγχρονο του Bergman ή του Rossellini. Η δική μου –μετριοπαθέστερη– πρόταση είναι να τον θεωρήσουμε σύγχρονο όλων εκείνων που θέλουν, χωρίς προκαταλήψεις, να δουν τις ταινίες του *σήμερα*.

«Cinémathèque», τχ. 14, Φθινόπωρο 1998.
Μετάφραση: Τιτίκα Δημητρούλια.

9. Το θέμα των πολύ περίπλοκων σχέσεων του Μιζογκούτσι με τη Δύση, αλλά και των ακόμα πιο περίπλοκων με την κλασική κουλτούρα της χώρας του, θα άξιζαν μια ενδελεχή μελέτη που, απ' όσο ξέρω, κανείς δεν έχει αναλάβει ώς τώρα. Οι περισσότεροι κριτικοί της Δύσης, κυρίως οι αγγλόφωνοι, περιορίζονταν στο να καταθέσουν το πόσο τους μάγευαν τα δήθεν «ιαπωνικά» χαρακτηριστικά του κινηματογράφου του Μιζογκούτσι.

10. Εκτός λάθους, η τελευταία μεγάλη ρετροσπεκτίβα Μιζογκούτσι είναι αυτή της Βενετίας (1980)...

Ο Μιζογκούτσι και η εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας

του David Bordwell

Η Δυτική αβάν-γκαρντ έχει επί μακρόν χρησιμοποιήσει το Ανατολικό σημείο σαν μια «σφήνα» ανάμεσά μας και στις Δυτικές αναπαραστατικές τέχνες. Όταν ο Debussy είδε μια παράσταση της Όπερας του Αννάμ στην Παγκόσμια Έκθεση του 1889, εκθείασε την αμεσότητά της, σε αντίθεση με το βαγκνερικό μουσικόδραμα. Το 1928, παραστάσεις *καμπούκι* στη Μόσχα μύησαν τον Αϊζενστάιν σ' ένα θέαμα πολύ διαφορετικό από εκείνο του Δυτικού νατουραλισμού. Τρία χρόνια αργότερα, ο Artaud είδε στους χορούς του Μπαλί «μια νέα φυσική γλώσσα, βασισμένη σε σημεία και όχι σε λέξεις».[1] Κατά τον Brecht, ο κινέζος ηθοποιός Μέι Λαν-φανγκ απέδειξε πως μια Ανατολική παράδοση μπορεί να προσφέρει μια εναλλακτική λύση στις διαδικασίες ταύτισης πού χαρακτηρίζουν το Δυτικό θέατρο. Πιο πρόσφατα, ο Roland Barthes και η ομάδα «Tel Quel» βρήκαν στην Ανατολή μια εναλλακτική οικονομία του σημείου. Αυτό που εξετάζουμε εδώ, είναι κατά πόσο μπορεί ν' αποδειχθεί χρήσιμη (και κρίσιμη) η ανάλυση της μη Δυτικής αναπαραστατικής τέχνης. Το ζήτημα δεν είναι να αποδείξουμε ότι το Ανατολικό σημείο είναι απλώς (και αμετακλήτως) διαφορετικό, αλλά ν' αναλύσουμε αυτή τη διαφορετικότητα και, χρησιμοποιώντας την ανάλυση, να διαφωτίσουμε τον τρόπο με τον οποίο συνήθως σκεπτόμαστε.

Το έργο του Κέντζι Μιζογκούτσι στη δεκαετία τού '30 είναι πολύ χρήσιμο σ' αυτή την κριτική προσέγγιση, επειδή μας δίνει τη δυνατότητα να ξανασκεφτούμε πώς δομούμε την ιστορία του κινηματογραφικού ύφους. Ο λόγος για τον οποίο ο τίτλος μου παραπέμπει ευθέως στο περίφημο δοκίμιο του André Bazin «Η εξέλιξη της κινηματογραφικής γλώσσας»,[2] είναι γιατί το έργο του έχει ασκήσει μεγάλη επιρροή στο πώς αντιλαμβανόμαστε την ιστορία του κινηματογράφου.[3] Μια προσεκτική διερεύνηση των θέσεων του Bazin θα έπρεπε να λάβει υπόψη της ταινίες από δύο εθνικές κινηματογραφίες με τις οποίες το δοκίμιό του δεν ασχολείται: της Σοβιετικής Ένωσης μετά το 1928 και της Ιαπωνίας.[4] Στα πλαίσια του παρόντος κειμένου, το μόνο που μπορώ να υποδείξω, είναι με ποιον τρόπο οι ταινίες του Μιζογκούτσι της δεκαετίας του '30 (όσες σώθηκαν) μπορούν να διαξιφιστούν δημιουργικά με τις απόψεις του Bazin για το βάθος πεδίου.

Ο λόγος για τον οποίο το δοκίμιο του Bazin αποτελεί ορόσημο, οφείλεται στην περιγραφή των τριών φάσεων της ιστορίας του ντεκουπάζ. Στην πρώτη φάση έχουμε τον πριμιτίφ κινηματογράφο, όπου η κάθε σκηνή αποτελείται από ένα πλάνο, με σημαντικό βάθος. Ο πριμιτίφ σκηνοθέτης παρουσιάζει μια χωροχρονική συνέχεια, χωρίς όμως να καθοδηγεί το βλέμμα του θεατή, σε αντίθεση με το κλασικό ντεκουπάζ ή το αφηγηματικό μοντάζ,[5] όπου ο σκηνοθέτης κατευθύνει την προσοχή του θεατή, τεμαχίζοντας τη σκηνή σε πλάνα. Η τρίτη ιστορική φάση είναι αυτή του επιτηδευμένου βάθους πεδίου, που εισήγαγαν οι Renoir, Welles και Wyler. Αυτό το στιλ συνδυάζει τη χωροχρονική ενότητα της πριμιτίφ σκηνής με την πυκνότητα της αφηγηματικής σημασιοδότησης που βασίζεται στο κλασικό ντεκουπάζ. Το σχήμα αυτό δεν αποφέρει μια γραμμική, χρονολογική σειρά, αλλά μια διαλεκτική εξέλιξη: *θέση* (πριμιτίφ κινηματογράφος), *αντίθεση* (κλασικό ντεκουπάζ), *σύνθεση* (βάθος πεδίου). Έτσι ο Bazin χρησιμοποιεί το ντεκουπάζ σαν αναπαραστατικό σύστημα ή, όπως το αποκαλεί ο ίδιος, σαν γλώσσα. Όπως και η άλλη γλώσσα, έτσι κι ένα κινηματογραφικό στιλ μπορεί να μεταφέρει μια δεδομένη σημασία: την αφηγηματική πληροφορία που εμπεριέχεται σε μια σκηνή.

Το κρίσιμο σημείο στην ανάλυση του Bazin για το πώς χρησιμοποιεί το Χόλιγουντ το βάθος πεδίου, είναι

Ο David Bordwell είναι καθηγητής Κινηματογραφικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο του Wisconsin-Madison και συγγραφέας πολλών βιβλίων για την ιστορία και τη θεωρία του κινηματογράφου.

το ότι ο σκηνοθέτης, ακριβώς επειδή γνωρίζει πώς το κλασικό μοντάζ θα τεμαχίσει τη σκηνή, μπορεί να επιλέξει, να υπαγορεύσει και να προκαθορίσει αυτόν τον τεμαχισμό, γυρίζοντας όλη τη δράση σε μονοπλάνο. «Δραματουργικά εφέ για τα οποία μέχρι προσφάτως βασιζόμαστε στο μοντάζ, δημιουργούνταν από την κίνηση των ηθοποιών μέσα σ' ένα σταθερό κάδρο.»[6] Αυτό το απόσπασμα δείχνει την κεντρική θέση που καταλαμβάνει ο ηθοποιός σ' αυτό το στιλ. Ο Bazin επιμένει πως τόσο ο Welles όσο και ο Wyler καθιστούν τον/την ηθοποιό ως βάση της σκηνοθεσίας, χρησιμοποιώντας τον/την ως καθοριστικά στοιχεία του σκηνικού, του φωτισμού, των κοστουμιών.[7]

Από τα παραδείγματα και τις επεξηγήσεις του Bazin τεκμαίρουμε κάποια άλλα πλεονεκτήματα του στιλ που στηρίζεται στο βάθος πεδίου· δηλαδή, της λεγόμενης αξονικής σκηνοθεσίας. Πρώτον, ο Bazin υποθέτει πως σε πρώτο επίπεδο ενός πλάνου θα 'ναι συχνά το κοντινό ή μεσαίο πλάνο ενός ηθοποιού ή αντικειμένου [τα παραδείγματα που παραθέτει, είναι άκρως διαφωτιστικά, με χαρακτηριστικότερο το παράδειγμα της απόπειρας αυτοκτονίας της Σούζαν στον *Πολίτη Κέιν* (1941)]· δεύτερον, πως οι ηθοποιοί τοποθετούνται μετωπικά ως προς την κάμερα, με αποτέλεσμα οι εκφράσεις και οι χειρονομίες τους να είναι ευδιάκριτες· τρίτον, πως ηθοποιοί, αντικείμενα και στοιχεία του σκηνικού τοποθετούνται έτσι ώστε να μην εμποδίζουν το ένα το άλλο. Η ακρίβεια των πλάνων του Welles [π.χ., στους *Υπέροχους Άμπερσονς* (1942)] ή του Wyler [π.χ., στις *Μικρές αλεπούδες* (1941)] απορρέει σε μεγάλο βαθμό από τον τρόπο με τον οποίο πρόσωπα και ντεκόρ τοποθετούνται έτσι ώστε να φαίνονται στη θέση τους από μία μόνο οπτική γωνία.

Όλοι αυτοί οι παράγοντες –το μεγεθυμένο πρώτο πλάνο, η μετωπικότητα κ.λπ.– μπορεί να δημιουργήσουν σύγχυση στο θεατή, αν δεν ελέγχονται από ένα ακόμα στοιχείο: το βλέμμα του ηθοποιού. Το πλάνο με μεγάλο βάθος πεδίου παρέχει το συντακτικό αντίστοιχο μιας μονταρισμένης σκηνής, όχι μόνο με το να συμπιέζει όλα τα σχετικά αφηγηματικά στοιχεία στο κάδρο, αλλά και με το να καθοδηγεί την προσοχή μας από το ένα στοιχείο στο άλλο. Εδώ, η κίνηση του ανθρώπου είναι σημαντική, όπως τονίζει ο Bazin, αλλά τα παραδείγματά του βασίζονται επίσης στο βλέμμα τού ηθοποιού. Το βλέμμα παίζει σημαντικό ρόλο σε όλα τα παραδείγματα που παραθέτει ο Bazin, αλλά η εκτενέστερη αναφορά γίνεται στην εκ μέρους του περιγραφή της σκηνής στην ταβέρνα του Μπουτς απ' τα *Καλύτε-*

---

1. A. Artaud, *The Theatre and its Double*, μετ. M.C. Richards (New York: Grove Press, 1958), σελ. 54.

2. A. Bazin, «L'évolution du langage cinématographique», στο *Qu'est-ce que le cinéma?*, Vol. I (Paris: Editions du Cerf, 1969), σσ. 131-148.

3. Το πρόσφατο έργο του Noël Burch απορρίπτει την εκ μέρους του Bazin περιγραφή και αξιολόγηση του πριμιτίφ κινηματογράφου, αλλά η κατάταξη σε περιόδους και οι βασικές έννοιες της ανάλυσής του (βάθος/επίπεδο, μονοπλάνο/μονταρισμένη σκηνή κ.λπ.) εξακολουθούν να κυριαρχούν στο έργο του Burch. Κατά τον ίδιο τρόπο, η εκτενής κριτική που άσκησε ο Jean-Louis Comolli στις ιδεαλιστικές βάσεις της διαλεκτικής του Bazin, δεν αμφισβητεί το ιστορικό δεδομένο που αναπτύσσει. Ο Comolli προτείνει μια διαφορετικού τύπου εξήγηση για τις αλλαγές που παρατηρεί ο Bazin, αλλά δέχεται την εκ μέρους του Bazin περιγραφή αυτών των αλλαγών. Βλ.: N. Burch, *To the Distant Observer* (University of California Press, 1979), σσ. 63-65, και J.-L.Comolli, «Technique et idéologie: Caméra perspective, profondeur de champ», «Cahiers du Cinéma», τχ. 229 (Μάιος 1971), τχ. 235 (Δεκ. 1971-Ιαν. 1972) και τχ. 241 (Σεπτ.-Οκτ. 1972).

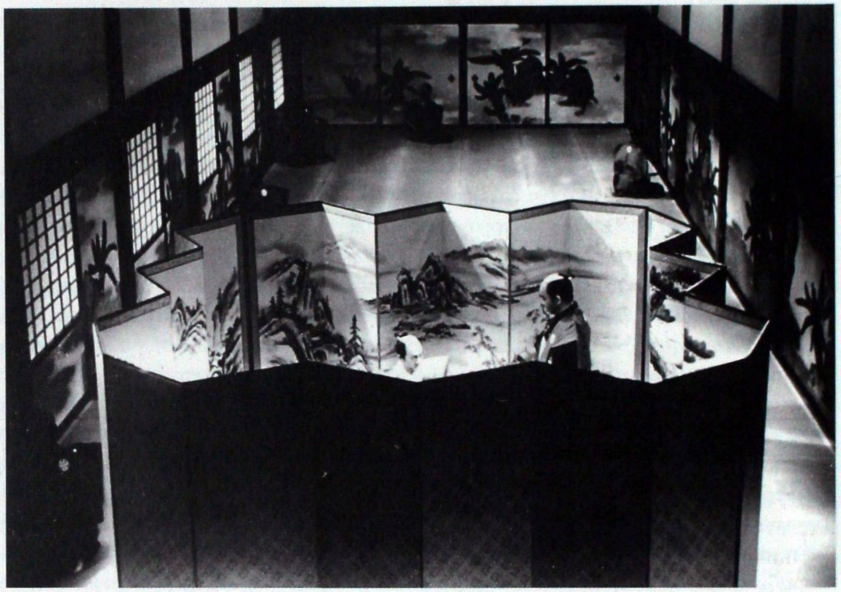
4. Αν και δεν έχω τίποτα ν' αντιτάξω σ' αυτό, είναι φανερό πως οι τελευταίες βουβές ταινίες του Αϊζενστάιν και της ομάδας ΦΕΚΣ σπάνε την εύτακτη ενότητα της θεώρησης του Bazin: ταινίες όπως *Το παλιό και το καινούργιο* (1928) και *Η νέα Βαβυλώνα* (1928) προβαίνουν σε ακραίο κατακερματισμό του προ-φιλμικού γεγονότος, αλλά, παρ' όλα αυτά, χρησιμοποιούν εκτεταμένα συνθέσεις με βάθος πεδίου, για λόγους που ο Bazin δεν αναφέρει.

5. Αυτό δεν σημαίνει πως ο Bazin προσλαμβάνει το κλασικό ρακόρ σαν να μην είχε τη δική του διαλεκτική· άλλωστε, αναφέρει πως, στη δεκαετία του '20, επικρατούσε οξύς ανταγωνισμός μεταξύ των ποικίλων τεχνικών μοντάζ. («L'évolution...», ό.π., σσ. 132-134).

6. Bazin, ό.π., σελ. 141.

7. «Ο Welles, ως άνθρωπος του θεάτρου, σκηνοθετεί με βάση τον ηθοποιό» [A. Bazin, στο *Orson Welles: A Critical View*, μετ. J. Rosenbaum (New York: Harper & Row, 1978, σελ. 68]. «Η σκηνοθεσία του Wyler, με την πιο αυστηρή σημασία του όρου direction (διεύθυνση ηθοποιών), είναι ολοκληρωτικά επικεντρωμένη στον ηθοποιό» (A. Bazin, «William Wyler ou Le janseniste de la mise-en-scène», *Qu'est-ce que le cinéma?*, Vol. I, ό.π., σελ. 165). Παρόμοια σχόλια μπορούμε να βρούμε στο πρώτο δοκίμιο του Bazin, «La tèchnique de *Citizen Kane*», «Les temps moderness», Vol. ii, τχ. 17 (1947), σσ. 946-947.

Οι 47 ρόνιν.



ρα χρόνια της ζωής μας (1946). Ο Bazin ισχυρίζεται πως η δράση δομείται σε δύο επίπεδα: μια δευτερεύουσα δράση εκτυλίσσεται σε πρώτο πλάνο, στο πιάνο, ενώ η κύρια δράση εξελίσσεται διακριτικά στο μικροσκοπικό ορθογώνιο του τηλεφωνικού θαλάμου, στο βάθος. Ο Bazin εξυμνεί την εξυπνάδα του Wyler ως προς την αντιστροφή που κάνει στην κλίμακα των αφηγηματικών αξιών, αλλά σημειώνει πως αυτή η σύνθεση εναλλάσσεται με κοντινά πλάνα του Αλ να παρακολουθεί το θάλαμο. Προκειμένου να μην απορροφηθούμε από τη δράση στο πιάνο, ένα κοντινό πλάνο στο βλέμμα του Αλ στρέφει την προσοχή μας πίσω στην κύρια δράση που εκτυλίσσεται στο βάθος. Κατά τον Bazin, η σκηνοθεσία των βλεμμάτων «αποτελεί πάντα τον άξονα της σκηνοθεσίας του Wyler».[8] Συνοπτικά, μπορούμε να πούμε πως η απρόσκοπτη ορατότητα είναι ο σκοπός της αξονικής σκηνοθεσίας, «αφού οι θεατές έχουν συνεχώς μπροστά τους, στην οθόνη, όλους τους ηθοποιούς. Είναι σημαντικό, ο χώρος που καταλαμβάνουν οι ηθοποιοί, ο ένας σε σχέση με τον άλλο, να φέρνει ανάγλυφα στην επιφάνεια τη δραματουργική διάταξη της σκηνής.[9]

Έτσι, ο Bazin κάνει έναν λεπτομερή και σαφή απολογισμό της χολιγουντιανής χρήσης του βάθους πεδίου, στις αρχές της δεκαετίας του '40. Η δουλειά τού Μιζογκούτσι στη δεκαετία του '30 σχετίζεται μ' αυτόν τον απολογισμό, όχι επειδή «προηγήθηκε», αλλά επειδή πρότεινε μια αντίθετη προσέγγιση του βάθους πεδίου στον κινηματογράφο.[10] Ο Μιζογκούτσι ήταν αρκετά εξοικειωμένος με την τεχνική του χολιγουντιανού ντεκουπάζ, ώστε να αφομοιώσει όχι μόνο την τεχνική του, αλλά και τις αρχές του. [...] Επιπλέον, ο Μιζογκούτσι αμφισβητεί τη λογική της χολιγουντιανής «γλώσσας» όχι μέσω του μοντάζ, αλλά μέσα από ένα εναλλακτικό σύστημα βάθους.

Πιο συγκεκριμένα, ο Μιζογκούτσι αμφισβητεί την κεντρική θέση του ηθοποιού. Το αποτέλεσμα είναι η άρνηση της *ορατότητας* που αποτελεί το θεμέλιο της χολιγουντιανής αξονικής σκηνοθεσίας. Κατ' αρχάς, στον Μιζογκούτσι, αυτό που βρίσκεται σε πρώτο πλάνο, δεν είναι κατ' ανάγκην σε γκρο· η σκηνή κινηματογραφείται συχνά σε γενικά πλάνα, με αποτέλεσμα η αρχιτεκτονική να επισκιάζει τα πρόσωπα. Στην ταινία *Το μαγικό νερό* (1933), καθώς η ηρωίδα γονατίζει μπροστά στον άντρα που αγαπά, το κεφάλι της εξαφανίζεται κάτω απ' το τραπέζι στο οποίο εκείνος κάθεται. Μερικές φορές, σε πρώτο πλάνο είναι μια περίπλοκη γεωμετρική διάταξη που μας εμποδίζει να δούμε τον

ηθοποιό. Κατ' αρχάς, μπαίνουμε στον πειρασμό να παραβάλουμε αυτές τις συνθέσεις με εκείνες κάποιων αμερικανών σκηνοθετών όπως ο Maurice Tourneur ή ο Josef von Sternberg. Όμως, σε αντίθεση με τα πλάνα αυτών των σκηνοθετών, οι γεωμετρικές συνθέσεις τού Μιζογκούτσι δεν υποχωρούν προκειμένου να αναδειχθούν ή να φανούν καθαρότερα τα πρόσωπα των χαρακτήρων. Τα γενικά πλάνα του, σπανίως προσφέρουν μιαν άλλη, καλύτερη οπτική γωνία της δράσης. Ταυτόχρονα, τα γενικά και με μεγάλο βάθος πεδίου πλάνα του απορρίπτουν τη μετωπικότητα. Χειρονομίες και εκφράσεις δε φαίνονται, επειδή οι ηθοποιοί μάς γυρίζουν την πλάτη τους. Η κάμερα του Μιζογκούτσι στέκεται συχνά στο ακριβώς αντίθετο σημείο από εκείνο που θα επέλεγαν ο Welles ή ο Wyler. Συγκρίνετε ένα οποιοδήποτε πλάνο από την *Ελεγεία της Οσάκα* (1936) ή τον *Ξεπεσμό της Οσέν* (1934) με πλάνα απ' τις *Μικρές αλεπούδες* του Wyler. Ο Welles και ο Wyler στρέφουν τους χαρακτήρες τους προς εκείνο το ένα, το μοναδικό σημείο απ' το οποίο η σύνθεση γίνεται αντιληπτή· για τον Μιζογκούτσι, αυτό το σημείο είναι μακριά από μας, και οι χαρακτήρες συρρικνώνονται απ' την κάμερα.

Αν η μετωπικότητα γίνεται προβληματική, το ίδιο συμβαίνει και με τη διάταξη των προσώπων στο χώρο. Δεν είναι σπάνιο, στις ταινίες του Μιζογκούτσι, ένας χαρακτήρας να «μασκάρει» κάποιον άλλο. Στη σκηνή του βαγονιού στην ταινία *Η ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου* (1939), οι αντιδράσεις ενός κεντρικού χαρακτήρα δε φαίνονται, επειδή η κάμερα βρίσκεται σε «λάθος» θέση, και το σώμα του φίλου του τον «μασκάρει». Μερικές φορές, μπορεί να μην αντιληφθούμε καν ότι ένας χαρακτήρας είναι παρών στην σκηνή, όπως συμβαίνει στην αρχή της ταινίας *Οι 47 ρόνιν* (1941-'42), όταν ο Άρχοντας Κίρα επικρίνει τον Άρχοντα Ασάνο. Μόνο όταν μετακινηθούν ο Κίρα και ο υποτακτικός του αποκαλύπτεται στο βάθος ο Ασάνο, που μέχρι εκείνη την στιγμή καλυπτόταν απ' το σώμα του υποτακτικού. Επίσης σημαντική μπορεί και να είναι η επίδραση της σκηνογραφίας του Μιζογκούτσι πάνω στα βλέμματα των χαρακτήρων. Το βλέμμα δεν αποκαλύπτει πια τον άξονα της σκηνοθεσίας. Κι αν δεν ακολουθήσουμε τις τροχιές των βλεμμάτων, δεν μπορούμε να παρακολουθήσουμε στοιχειωδώς τη δράση. Για πολλοστή φορά η έλλειψη ορατότητας στη διάταξη του Μιζογκούτσι μάς εμποδίζει να ταυτιστούμε με αυτό που κοιτάζουν οι χαρακτήρες. [...] Με λίγα λόγια, η αφηγηματική ορατότητα που δημιουργήθηκε από την αμερικανική χρήση του βάθους πεδίου, τίθεται εν αμφιβόλω στις ταινίες του Μιζογκούτσι. Αν ο Welles και ο Wyler αφομοιώνουν τις αρχές του κλασικού ντεκουπάζ και τις εφαρμόζουν στο μονοπλάνο, το μονοπλάνο του Μιζογκούτσι επικρίνει αυτό το στιλ με το να μας αρνείται να αντιληφθούμε τα συστατικά στοιχεία μιας κλασικά μονταρισμένης σεκάνς.

Έτσι, οι ταινίες του Μιζογκούτσι παρουσιάζουν αρκετές δυσκολίες σε σχέση με την κατά Bazin εξέλιξη της κινηματογραφικής «γλώσσας». Εμφανέστατα, οι ταινίες του προηγούνται του έργου του Welles και του Wyler κατά μερικά χρόνια. Ο Bazin υποστηρίζει πως αυτοί οι σκηνοθέτες κατανόησαν τις αρχές του αφηγηματικού μοντάζ και τις μετέγραψαν για να υπηρετήσουν την αξονική σκηνοθεσία. Ο Μιζογκούτσι σπάει αυτή την εύτακτη διαλεκτική «πηδώντας» ένα στάδιο: θαρρείς και, αφού ενστερνίστηκε τις αρχές του αφηγηματικού μοντάζ και σκαρφίστηκε τον τρόπο με τον οποίο θα μπορούσαν να μεταγραφούν στα πλαίσια της αξονικής σκηνοθεσίας, απέρριψε τη διαδικασία πριν ακόμα αυτή κατοχυρωθεί ιστορικά. Οι ταινίες *Ο ξεπεσμός της Οσέν*, *Η παρθένος Ογιούκι* (1935), *Η ελεγεία της Οσάκα*, *Οι αδελφές της Γκιόν* (1936), *Η ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου* και *Οι 47 ρόνιν* αμφισβητούν a priori την τεχνική του βάθους πεδίου. Γι' αυτούς τους λόγους, η ιστορία του κινηματογραφικού στιλ δεν μπορεί να εκλαμβάνεται σαν απρόσκοπτη εξελικτική διαδικασία. Πρέπει να κατασκευάσουμε αυτή την ιστορία σαν μια σειρά παραβιάσεις κανόνων, ανόμοια και αντιφατικά έργα, ημιτελείς, παράτολμες και επισφαλείς συνθέσεις.

Οι ταινίες του Μιζογκούτσι της δεκαετίας του '30 αποκαλύπτουν επίσης κάποια προβλήματα στις βασικότερες ερμηνείες του Bazin σχετικά με την «κινηματο-

8. Bazin, «William Wyler», ό.π., σελ. 168.

9. Bazin, «Montage», ό.π., σελ. 373.

10. Γ. Γιόντα, «Souvenirs sur Mizoguchi», «Cahiers du Cinéma», τχ. 172 (Νοέμβριος 1965), σελ. 48. Εδώ, ο Γιόντα, ο σεναριογράφος του Μιζογκούτσι, μιλά για τη χρήση των ευρυγώνιων φακών στην *Ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου* (1939), αλλά κάποια πλάνα της *Παρθένου Ογιούκι* μαρτυρούν πως ο Μιζογκούτσι τούς χρησιμοποιούσε τουλάχιστον από το 1935.

γραφική γλώσσα». Ο Bazin προϋποθέτει ότι το ντεκουπάζ αποτελεί μια ενοποιημένη αναπαράσταση της αφήγησης, έναν τρόπο με τον οποίο κάποιος μπορεί να εκφράσει μια ιστορία και ν' αναδείξει το νόημά της. Το έργο του Μιζογκούτσι δείχνει πώς ένα κινηματογραφικό στιλ μπορεί ν' αποσπάσει την προσοχή, να προκαλέσει σύγχυση και να θέσει προβλήματα αντίληψης· οι ταινίες του αποδεικνύουν πως η κινηματογραφική αναπαράσταση μπορεί να διαχωριστεί από την αφηγηματική δομή, φέρνοντας στο προσκήνιο την κινηματογραφική δομή. Ως προς αυτό, βέβαια, οι ταινίες παρουσιάζουν τη ριζοσπαστική αρνητικότητα που οι θεωρητικοί της αβάν-γκαρντ έσπευσαν να προσδώσουν στο Ανατολικό σημείο. Κατά τους Αϊζενστάιν και Artaud, το Ανατολικό θέαμα είναι σημαντικό, επειδή αμφισβητεί την πρωτοκαθεδρία της ομιλούμενης γλώσσας.

Αυτό που πρέπει να αποφευχθεί, πάντως, είναι η τάση να θεωρήσουμε αυτό το θέαμα *τελείως* αρνητικό, χωρίς ενοποιητικές τάσεις. Ο Noël Burch, π.χ. (*To the Distant Observer*), υποδεικνύει μερικά από τα προβλήματα που θέτει ο ιαπωνικός κινηματογράφος ως κατ' εξοχήν τέχνη της απόρριψης. Ο Burch αντλεί από τους προδρόμους του στην αβάν-γκαρντ (ιδίως όπως τους προσέγγισε ο Barthes), προκειμένου να προσδώσει έναν κρίσιμο ρόλο στις ταινίες του Όζου, του Μιζογκούτσι και άλλων. Ο Όζου «αποδομεί» το αντίστοιχο πλάνο και το μοντάζ πάνω στον άξονα του βλέμματος, ενώ ο Μιζογκούτσι χρησιμοποιεί το γενικό πλάνο για να αποστασιοποιήσει το θεατή απ' την αφηγηματική δράση. Παρ' όλα αυτά, όταν έρχεται η στιγμή ν' αποδείξει τη συστηματική φύση αυτής της απόρριψης, ο Burch δε βρίσκει πολλές αρχές για να βασιστεί, κι αναγκάζεται να δανειστεί έννοιες από άλλες τέχνες: pillow-shot (για να περιγράψει τους μεταβατικούς, κενούς χώρους του Όζου) ή scroll-shot (για να περιγράψει τις παράλληλες κινήσεις της κάμερας στον Μιζογκούτσι). Ο Burch, όμως, παρά τις σφοδρές αντιρρήσεις για τη σημασία του κινηματογράφου της δεκαετίας του '30, σπανίως προχωρά πέρα από την απαρίθμηση παραβατικών τεχνικών, ενώ αποσιωπά το πώς οι τεχνικές αυτές λειτουργούν συστηματικά και δημιουργικά μέσα στις ταινίες. Έτσι, μένουμε με μια αίσθηση παραβιασμένων κανόνων, χωρίς να ξέρουμε αν αυτό το Ανατολικό σημείο λέει –ή, μάλλον, κάνει– τίποτα περισσότερο.

Διακρίνω τρεις γόνιμους τρόπους έρευνας. Ο ένας έχει ήδη προταθεί από την ίδια την παράδοση της αβάν-γκαρντ. Για τη Δυτική πρωτοπορία, η Ανατολική τέχνη δραματοποίησε τον τρόπο με τον οποίο το σημείο μπορεί να διαχωρίσει οπτικά το μέσο της αναπαράστασης από την ιδέα που αναπαριστά. Από τη στιγμή που το σημαίνον έχει σε μεγάλο βαθμό συμβατικοποιηθεί, όχι μόνο καταργεί την αναφορά, αλλά απομακρύνεται και από την εννοιολογική σημασία. Το σημαίνον δε φαίνεται πια να είναι φυσικά συνδεδεμένο με κάποιο σημαινόμενο. Ο Brecht είναι ο πιο πειστικός σ' αυτό το σημείο: ο κινέζος ηθοποιός δεν αισθάνεται και δεν εκφράζει συναισθήματα· τα παρουσιάζει ως σημεία, καθορίζοντάς τα με ακρίβεια.[11] Ο ηθοποιός δικάζεται, δείχνοντας ταυτόχρονα πόσο εύθυμη εμφανίζεται η κοπέλα και πώς η κοπέλα εμφανίζεται εύθυμη.[12] Χωρίς να δίνουν έμφαση σ' αυτό το double jeu,[13] ο Artaud και ο Αϊζενστάιν θεωρούν πως, στο θέατρο της Ανατολής, το σημαινόμενο προσλαμβάνεται σαν μια εξωτερική οντότητα, στην οποία η αναπαράσταση παρέχει αρκετούς, εξίσου αυθαίρετους, δρόμους πρόσβασης. Το μονιστικό σύνολο του Αϊζενστάιν προϋποθέτει αυτήν ακριβώς την απόλυτη εξωτερικότητα του σημαινομένου: «Ό,τι δεν μπορώ να εκφράσω με τη φωνή μου. θα το δείξω με τα χέρια μου!»[14] Για τον Artaud, δεν υπάρχει συναίσθημα μέσα στον ηθοποιό ώστε να μπορούμε να πούμε ότι θα εξωτερικευτεί στο πρόσωπό του, παρά μόνο «μυϊκές εκφράσεις, που εφαρμόζονται στα χαρακτηριστικά του προσώπου σαν μάσκες».[15] Για τους θεωρητικούς της Δύσης, οι πάγιες σημασίες που παρουσιάζονται στο θέαμα της Ανατολής, του επιτρέπουν να επενδύσει την ενέργειά του στην παραγωγή παραστατικών σημαινόντων που επιδεικνύουν τις διακριτές τους ιδιότητες, μορφές και σχήματα. Από αυτή την άποψη, το Ανατολικό σημείο εκλαμβάνεται σαν να μη σημαίνει τίποτα, δημιουργώντας αυτό που ο Barthes αποκαλεί un vide de parole· όχι ένα σημείο σιωπής, αλλά ένα σιωπηλό σημείο.[16]

Στην ανάλυση του κινηματογράφου, αυτή η προσέγγιση θα εστίαζε στη συνολική εννοιολογική οργάνωση του κινηματογραφικού στιλ. Η μελέτη του έργου τού Όζου αποκαλύπτει τέτοιες οργανωτικές αρχές στη σκηνογραφία του: ένας χώρος 360 μοιρών, διηρημένος σε τομείς των 45 μοιρών, μια αλυσίδα από δεσπόζουσες και αρμονικές που διέπουν το μοντάζ, λεπτομερής γραφιστική αναπαράσταση πλάνο πλάνο.[17] Ως προς τον Μι-

ζογκούτσι, επίσης, θα μπορούσαμε να ξεκινήσουμε από την εμμονή του για την αρχιτεκτονική του χώρου και να δείξουμε πώς λειτουργούν το βάθος πεδίου και η κίνηση της κάμερας ώστε να υποτάξουν την ανθρώπινη μορφή σε μια ολική σύνθεση. Θα μπορούσε δηλαδή να πει κανείς πως αυτό που κάνει ο Όζου με το να «κόβει» πάνω σε διπλανά αντικείμενα, ο Μιζογκούτσι το κάνει μέσα στις συνθέσεις του με βάθος πεδίου. Συγκεκριμένα, στον Μιζογκούτσι μπορεί κανείς να παρατηρήσει την πολύ εκλεπτυσμένη χρήση της ιαπωνικής γραφιστικής παράδοσης. [...] Όμως, η αποκαλούμενη ιαπωνική ψευδαίσθηση της γωνίας, ή γωνιαία-ισομετρική προοπτική, εκφράζει το βάθος με τρόπους που, από τη Δυτική σκοπιά, δίνει έμφαση στα χαρακτηριστικά της ίδιας τής εικόνας: διάταξη μέσα στο κάδρο (ό,τι είναι χαμηλότερα, είναι πιο κοντά μας) και μια αντεστραμμένη προοπτική όπου οι παράλληλες γραμμές μάλλον συγκλίνουν παρά αποκλίνουν.[18] Η προτίμηση του Μιζογκούτσι στο πλονζέ, σε φακούς μικρού εστιακού επιπέδου και σε ευδιάκριτες διαγωνίους μπορεί να εκληφθεί σαν ένας τρόπος να χρησιμοποιηθεί ο κινηματογράφος για να μεταμορφωθεί ο τρισδιάστατος χώρος της γωνιαίας-ισομετρικής προοπτικής. Έχουμε να κάνουμε μ' ένα διαφορετικού τύπου βάθος. Η χρήση τέτοιων παραδόσεων είναι πιο φανερή στην ταινία *Οι 47 ρόνιν*, όπου πολλά πλάνα παραπέμπουν σαφώς στην αφηγηματική ζωγραφική παράδοση των περιόδων Γκενρόκου και Έντο.[19] Η εκ μέρους του Μιζογκούτσι άρνηση του ηθοποιού ως κεντρικού φορέα της αφηγηματικής σημασίας θα απαιτούσε ιδιαίτερη μελέτη, σε σχέση και σε αντίθεση με τέτοιες εικονογραφικές παραδόσεις.

Αν η ανάλυση των αντιληπτικών αρχών του «παιχνιδιού του σημαίνοντος» προσφέρει μια γραμμή αναζήτησης, μια άλλη προτείνεται από το έργο του Brecht. Αυτό χρειάζεται προσοχή. Δεν πρόκειται απλώς για ένα ζήτημα υπερεκτίμησης του Ανατολικού θεάματος εν ονόματι των ριζοσπαστικών δυνάμεων της αποστασιοποίησης. Ο Burch, π.χ., ισχυρίζεται πως το παραδοσιακό Ανατολικό θέατρο εμπεριέχει έναν «αντικειμενικό μπρεχτισμό», και σε όλο το βιβλίο του αφήνει να εννοηθεί πως το ιαπωνικό κινηματογραφικό στιλ είναι ανάλογο της αποστασιοποίησης που διέγνωσε ο Brecht στο Ανατολικό θέατρο.[20] [...] Όμως, αν είναι να χρησιμοποιήσουμε τον Brecht για να αναλύσουμε το στιλ του Μιζογκούτσι, πρέπει πρώτα να καθορίσουμε τις συγκεκριμένες κοινωνικές λειτουργίες αυτού του στιλ.

Ένας από τους στόχους του Brecht ήταν να αποτρέψει την ταύτιση του θεατή με κάποιον από τους χαρακτήρες, εξαναγκάζοντάς μας να δούμε μια κατάσταση ως κοινωνικά καθορισμένη. Η έννοια της κοινωνικής δράσης, π.χ., ανταποκρίνεται στην ανάγκη να αποδείξει το πώς μια οποιοδήποτε ενέργεια δεν ενέχει μόνο ψυχολογική δραστηριότητα, αλλά και ιστορική σημασία. Μια δράση πρέπει «να εμπεριέχει μια κοινωνική σχέση, όπως εκμετάλλευση ή συνεργασία».[21] Απ' αυτή την άποψη, θα μπορούσαμε να αναλύσουμε τις ταινίες του Μιζογκούτσι της δεκαετίας του '30 λέγοντας πως λειτουργούν αποσκοπώντας στο να μειώσουν την ψυχολογική δραστηριότητα των χαρακτήρων και να αμφισβητήσουν την αποφασιστικότητα της ανθρώπινης δράσης. Η άρνηση του Μιζογκούτσι να μας αφήσει να δούμε τις εκφράσεις, τις χειρονομίες και τα βλέμματα των χαρακτήρων μάς αναγκάζει να διαβάσουμε μια σκηνή σαν απόρροια της σχέσης μεταξύ φορέων με προκαθορισμένους κοινωνικούς ρόλους. Ένα καρέ από μια ταινία του Wyler ή του Welles μπορεί «απλώς» να πει: «Ο Λίο φοβάται πως η κλοπή που διέπραξε, θα ανακαλυφθεί» ή: «Ο Αλ ανησυχεί μήπως

11. B. Brecht, «Alienation Effects in Chinese Acting», στο *Brecht on Theatre*, μετ. και επιμ. J. Willett (New York: Hill & Wang, 1964), σελ. 94.

12. B. Brecht, «A propos du théâtre chinois», στο *Ecrits sur le théâtre*, Vol. 1, μετ. J. Tailleur et al. (Paris: L'Arche, 1972), σελ. 412.

13. Γαλλικά στο κείμενο: διπλό παιχνίδι. (Σ.τ.Μ.)

14. S.M. Eisenstein, *Film Form*, μετ. και επιμ. J. Leyda (New York: Meridian, 1957), σελ. 23.

15. Artaud, ό.π., σελ. 58.

16. R. Barthes, *L'empire des signes* (Geneva: Skira, 1970).

17. Βλ.: K. Thompson and D. Bordwell, «Space and Narrative in the films of Ozu», «Screen», Vol. 17, no. 2 (Καλοκαίρι 1976), σσ. 74-105, και K. Thompson, «Notes on the Spatial System of Ozu's Early Films», «Wide Angle» Vol. 1, no. 4 (1997), σσ. 8-17.

18. Burch, *To the Distant...*, ό.π., σσ. 91-92, 117.

19. Burch, ό.π., σσ. 17, 290.

20. F. Ewen, *Bertolt Brecht: His Life, His Art, and His Time* (New York: Citadel Press, 1969), σελ. 228.

21. B. Brecht, *Journal de travail 1938-1955*, μετ. P. Ivernel (Paris: L'Arche, 1976). Σ' αυτό το ημερολόγιο ο Brecht κάνει μερικές παρατηρήσεις που αναφέρονται στο πώς στις ιαπωνικές ταινίες ο στοχασμός προηγείται της δράσης.

Το μαγικό νερό.

ο Φρεντ δε χωρίσει με την κόρη του». Αν βάζαμε λεζάντες σε φωτογραφίες από ταινίες τού Μιζογκούτσι, θα 'ταν κάτι σαν: «Μια γυναίκα παζαρεύεται», «Ένας αριστοκράτης προσβάλλει έναν *σαμουράι*», ή «Μια γυναίκα λέει στον εραστή της πως είναι ερωμένη καποιου άλλου». (Με δεδομένη την τάση του Μιζογκούτσι προς την κοινωνική κριτική, δεν είναι περίεργο ότι διαπιστώνουμε παντού δραματοποίηση κοινωνικών σχέσεων.) Αυτός ο τρόπος έρευνας παίρνει ως δεδομένο ότι ο ιαπωνικός κινηματογράφος της δεκαετίας του '30 παρέχει τη δυνατότητα πολιτικών λειτουργιών στο Ανατολικό σημείο.

Ωστόσο, θα ήταν αντι-μπρεχτικό αν απομονώναμε τέτοιες πολιτικές λειτουργίες από συγκεκριμένες ιστορικές συγκυρίες. Η χρήση από τον Μιζογκούτσι της κοινωνικής δράσης μπορεί να θεωρηθεί πως προκλήθηκε από συγκεκριμένους παράγοντες, λιγότερο ή περισσότερο άμεσους. Η ολιγόλογη σκηνοθεσία, π.χ., ήταν ένας τρόπος παράκαμψης της λογοκρισίας. Στις δεκαετίες του '20 και του '30, η Ιαπωνία είχε μιαν από τις πιο αυστηρές λογοκρισίες στον κόσμο, και ο Μιζογκούτσι είχε αρκετές φορές προβλήματα μαζί της. Επιστρέφοντας ξανά και ξανά στο θέμα της εκμετάλλευσης των γυναικών (γκέισες, ερωμένες, θύματα πολέμου, πόρνες), οι ταινίες του Μιζογκούτσι προκαλούν μια λογοκρισία που απαγόρευε την απεικόνιση μοιχείας, γυμνού, «οφθαλμοπορνεία κάθε μορφής», και «σκηνές σε μπορντέλα, άσχετα αν λειτουργούν νόμιμα ή όχι».[22] Στα πολύ γενικά πλάνα και την έλλειψη μετωπικότητας των ηθοποιών τού Μιζογκούτσι μπορεί να οφείλεται το ότι απουσιάζει παντελώς η αισθησιακή πλευρά των υποκειμένων του (εξ ου και η συχνή σύγκρουση μεταξύ μιας μεγάλης μελοδραματικής σεναριακής κατάστασης και μιας αποστασιοποιημένης σκηνοθεσίας). Δεν αποκλείεται, επίσης, το μονοπλάνο του Μιζογκούτσι να χρησιμοποιήθηκε για να δημιουργήσει ένα συνεχές διαρκείας, με το οποίο θα 'ταν δύσκολο να τα βάλει η λογοκρισία.

Εμμέσως, οι σοσιαλιστικοί στόχοι του επικού θεάτρου του Brecht δε θα 'πρεπε να μας κάνουν να νομίσουμε πως ο κοινωνικός χαρακτήρας ορισμένων ιαπωνικών ταινιών υπηρετεί αυτομάτως αριστερίστικους σκοπούς. Για παράδειγμα, στα πλαίσια της δεκαετίας του '30, η κοινωνική κριτική του Μιζογκούτσι είναι διφορούμενη. Οι καταγγελίες της σεξουαλικής και οικονομικής εκμετάλλευσης των γυναικών, καθώς και της βιομηχανοποίησης του αστικού καπιταλισμού, γίνονταν τόσο από τα «αριστερά» όσο και από τα «δεξιά» πολιτικά κόμματα της εποχής. Ταινίες όπως *Η ελεγεία της Οσάκα* και *Οι αδελφές της Γκιόν*, που αμφότερες κυκλοφόρησαν τη χρονιά ενός αποτυχημένου «δεξιού» πραξικοπήματος, μπορούν να εκληφθούν σαν συντηρητικές καταγγελίες της τότε ιαπωνικής παρακμής. Έτσι, μπορούμε να πούμε πως τα διφορούμενα στη σκηνοθεσία του Μιζογκούτσι προκαλούν ένα δισταγμό

ως προς το πώς πρέπει να ερμηνεύσουμε την κοινωνική σημασία της αναπαριστώμενης δράσης.

Η ανάλυση του τρόπου αντίληψης και των πολιτικών συνεπειών υπαγορεύει έναν τρίτο τρόπο έρευνας. Το 1874, πολύ πριν οι Αϊζενστάιν, Artaud και Brecht έρθουν σε επαφή με το Ανατολικό θέαμα, οι Ιάπωνες συνωστίζονταν στην Ασακούσα, τη συνοικία αναψυχής του Τόκιο, για να δουν μια εφεύρεση που είχε εισαχθεί απ' την Ευρώπη. Το κινητοσκόπιο με σκηνές από τη Δυτική ζωή γοήτευσε τους Ιάπωνες. «Είναι σαν να κάνουμε το γύρο του κόσμου με μια ματιά» γράφει ο χρονογράφος Χατόρι Μπούσο, «κι αυτό, δε θα είναι ευχάριστο μόνο στο βλέμμα, αλλά και θα διευρύνει τον γνωστικό ορίζοντα του ανθρώπου.»[23] Αυτό μας θυμίζει πως, τουλάχιστον από τον 19ο αιώνα και μετά, το Ανατολικό σημείο δεν έχει υπάρξει ανόθευτα. Η ιαπωνική τέχνη αφομοίωσε γρήγορα τις Δυτικές αναπαραστατικές συμβάσεις, κάτι που βλέπουμε στις μινιατούρες του ξυλογράφου Χιροσίγκε και στο επηρεασμένο από την Ευρώπη θέατρο *σιμγκέκι*. Έτσι και ο ιαπωνικός κινηματογράφος δεν μπορεί να μελετηθεί απομονωμένος απ' τη Δυτική κινηματογραφική πρακτική. Κατά τη διάρκεια όλης σχεδόν της ιστορίας του, ο ιαπωνικός κινηματογράφος ήταν εξαρτημένος από την Δύση ως προς τον μηχανικό εξοπλισμό, το τεχνικό προσωπικό, τα φιλμ και τις πρώτες ύλες, ενώ διαμόρφωσε τις συνθήκες παραγωγής του με πρότυπο αυτές του Χόλιγουντ.[24] Συνεπώς, αν επιλέξουμε αυτόν τον τρίτο τρόπο έρευνας, μπορούμε να θεωρήσουμε το έργο του Όζου και του Μιζογκούτσι στη δεκαετία του '30 ως μικτής τεχνοτροπίας: όχι απλή απόρριψη, αλλά σύνθετη αφομοίωση. Η Δυτική κινηματογραφική «γλώσσα», που τόσο οικονομικά αναλύθηκε από τον Bazin, αποτελεί μια δύναμη σ' ένα συνολικό σύστημα ποικίλου ύφους. Για παράδειγμα, μερικές απ' τις ταινίες του Μιζογκούτσι στη δεκαετία του '30, όπως *Η παρθένος Ογιούκι* και *Η ελεγεία της Οσάκα*, μπορούν να αναλυθούν σαν μια πάλη μεταξύ του δυτικότροπου ντεκουπάζ (ακόμα και με λίγες πινελιές από το ουελσικό βάθος πεδίου) και του πιο αδιαφανή και προβληματικού ύφους που έχω ήδη περιγράψει. Απ' αυτή την άποψη, η χρήση της ιαπωνικής εικονογραφίας στην *Ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου* και τους *47 ρόνιν* συνιστούν όχι άμεση μετάδοση μιας ζωγραφικής παράδοσης (όπως θα πρότεινε, π.χ., ο Burch), αλλά ένα λεπτό και συχνά ειρωνικό *παράθεμα*. Συχνά, η σκηνοθεσία του Μιζογκούτσι, με υπόβαθρο το Δυτικό κινηματογραφικό στιλ, λειτουργεί έτσι ώστε να υπονοεί με σαφήνεια την «ιαπωνικότητα»· δηλαδή, την παράδοση, τις αρχαίες αξίες, τη στοχαστική ηρεμία.

Αυτός είναι και ο λόγος για τον οποίο τόσο η ανάλυση του τρόπου αντίληψης όσο και η μέτρηση των πολιτικών συνεπειών πρέπει ν' αναγνωρίσουν τη σημασία της συνάντησης της Ιαπωνίας με τη Δύση. Κατά τον Μπούσο, οι Δυτικές εικόνες στο κινητοσκόπιο του Ασακούσα, το 1874, είχαν και μια αποξενωτική επίδραση: τίναζαν στον αέρα κάθε έννοια αναλογίας («Το παλάτι του Παρισιού είναι ψηλότερο απ' τα σύννεφα»), παρουσίαζαν μιαν ανησυχητική καθήλωση («Οι μαύροι που κωπηλατούν στις βάρκες, δεν κουνιούνται καθόλου»), έδειχναν μόνο μία πλευρά των αντικειμένων («Μόνο το μισό σώμα φαίνεται, και δεν μπορούμε να το δούμε κι από πίσω»), ενώ, τέλος, ήταν ταυτόχρονα παρούσες και απούσες («Παρ' όλο που είμαστε πρόσωπο με πρόσωπο, δεν μπορούμε να φιλήσουμε τα χείλη»).[25] Αυτά, βέβαια, είναι χαρακτηριστικά *και* της ιαπωνικής εικονογραφίας, αλλά ακριβώς όπως το Ανατολικό θέμα επέτρεψε στη δική μας αβάν-γκαρντ να κρατήσει τις Δυτικές παραδόσεις σε απόσταση, έτσι και η Δυτική αναπαραστατική τέχνη μπορεί να προσέφερε στους ιάπωνες σκηνοθέτες μια νέα οπτική πάνω στις εθνικές τους συμβάσεις, επιτρέποντάς τους να εντάξουν την «ιαπωνικότητα» μέσα σ' ένα σύνθετο σύστημα.

Από το βιβλίο *Cinema and Language*
(Stephen Heath και Patricia Mellencamp, επιμ.),
Los Angeles: American Film Institute, 1983.
Μετάφραση: Δημήτρης Κερκινός.

22. T. Seno, «Cinema Censorship in Japan», «Contemporary Japan», Vol. 1 (Ιούνιος 1937), σελ. 93.
23. H. Busho, «The Western Peepshow», στο *Modern Japanese Literature*, D. Keene (επιμ.), (New York: Grove Press, 1960), σελ. 35.
24. D. Bordwell, «Our Dream-Cinema: Western Historiography and the Japanese Film», «Film Reader», 4 (1979), σσ. 45-62, «To the Distant Observer», «Wide Angle», Vol. 3, no. 4 (1980), σσ. 70-73.
25. Busho, ό.π., σελ. 35.

«Ο σκηνοθέτης δεν παύει ποτέ να είναι νέος»

Συνέντευξη του Κέντζι Μιζογκούτσι στον Χασούμι Τσουνέο (1950)

ΧΑΣΟΥΜΙ ΤΣΟΥΝΕΟ: *Σχολιάστε μου την τέχνη σας...*
ΚΕΝΤΖΙ ΜΙΖΟΓΚΟΥΤΣΙ: Θέλετε να σας πω την ιστορία μου; Μα πώς; Εμείς, οι σκηνοθέτες, αντίθετα από τους άλλους καλλιτέχνες, δεν έχουμε ιστορία... Εν πάση περιπτώσει, γύρισα την πρώτη μου ταινία το 1921· αυτό σημαίνει ότι κάνω κινηματογράφο εδώ και τριάντα χρόνια, κι όταν τα αναλογίζομαι αυτά τα χρόνια, συνειδητοποιώ ότι ήταν μια διαδοχή από συμβιβασμούς και μάχες με τους παραγωγούς, αυτούς τους καπιταλιστές του κινηματογράφου, για να καταφέρω να κάνω αυτό που θέλω. Η κινητήρια δύναμη που μου επέτρεψε να συνεχίσω να δουλεύω μέχρι σήμερα, ήταν ακριβώς η επιθυμία να κάνω αυτό που θέλω· δύσκολο, γιατί κάποιες φορές αναγκάστηκα να δεχτώ προτάσεις που απείχαν πολύ απ' το στιλ μου. Για παράδειγμα, αν ο τάδε ή ο δείνα ηθοποιός είναι ελεύθερος για κάποιο διάστημα και δεν τον προσλάβεις, θα τον προσλάβει κάποιο άλλο Στούντιο. Γι' αυτό και το Στούντιο αποφασίζει να γραφτεί ένα σενάριο ειδικά για τη συγκεκριμένη βεντέτα. Όμως, αν το σενάριο δεν είναι καλό ή αν δεν υπάρχει ο απαραίτητος χρόνος για προεργασία, η ταινία θ' αποτύχει. Μου έχει συμβεί επανειλημμένα. Δεν δικαιολογούμαι· αυτή είναι μάλλον η μοίρα όλων των σκηνοθετών του κόσμου.

– *Γεννηθήκατε το 1898 – έτσι δεν είναι;*

– Δεν είμαι πια πολύ νέος σε σύγκριση με τους υπόλοιπους ιάπωνες σκηνοθέτες, αλλά ούτε αισθάνομαι και τόσο γέρος ώστε να μην μπορώ πια να δουλεύω σ' αυτόν το χώρο. Είμαι καλά, κι εξακολουθούν να μ' αρέσουν τα κορίτσια... Ζηλεύω τον Matisse, ο οποίος, ενώ κοντεύει τα 70, απέκτησε μωρό με τη μόλις 30χρονη γυναίκα του. Πιστεύω ότι ένας αληθινός καλλιτέχνης αρχίζει να κάνει καλά τη δουλειά του απ' τα 50 και μετά. Δεν πίνω πια αλκοόλ, ούτε ένα ποτήρι μπίρα, ενώ στα νιάτα μου ήμουν συνέχεια μεθυσμένος. Θέλω να ζήσω πολύ για να κάνω μια καλή ταινία· γιατί, εδώ που τα λέμε, καμιά από τις ταινίες μου δε μ' αρέσει.

– *Τι θα σας ευχαριστούσε, δηλαδή;*

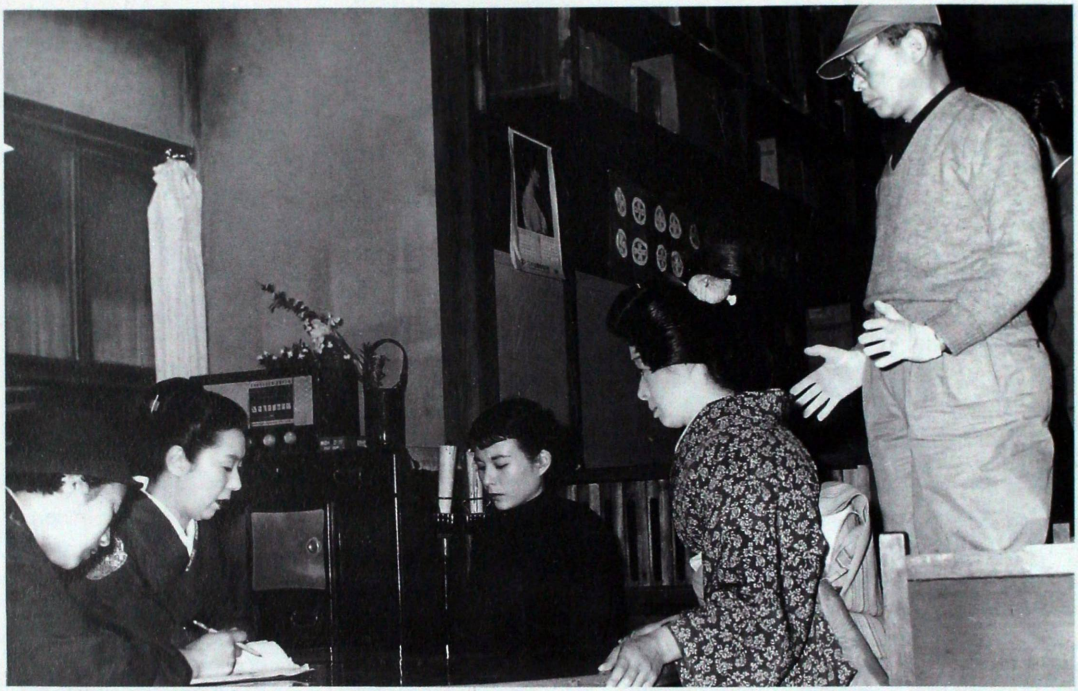
– Όταν ήμουν νέος, μ' ευχαριστούσε το γεγονός ότι οι κριτικοί μ' εκτιμούσαν. Ωστόσο, χρειάστηκε να γίνω 40 ετών για να κατανοήσω τι είναι ο κινηματογράφος και το ενδιαφέρον για τη ζωή που περιγράφω μέσα στις ταινίες μου. Μέχρι τότε είχα γυρίσει ταινίες μόνο για την πόλη και για την περίοδο Μέιτζι. Όμως, απ' τη στιγμή που γύρισα τις *Αδελφές της Γκιόν*, η ματιά μου πάνω στον άνθρωπο και η ζωή έγινε πιο εκλεπτυσμένη. Εκείνη την εποχή άρχισα να χρησιμοποιώ το πλάνο-σεκάνς, κάτι, άλλωστε, για το οποίο επικρίθηκα πολύ. Ένας καθηγητής ψυχολογίας του Πανεπιστημίου του Κιότο αποδοκίμασε αυτόν τον τρόπο τού να αγνοείς την ψυχολογία του κοινού, επικαλούμενος το ότι ο θεατής δεν μπορεί ν' αντέξει ένα πλάνο μεγαλύτερο των πέντε δευτερολέπτων. Ωστόσο, αν εγώ επέλεξα αυτόν τον εκφραστικό τρόπο, δεν είναι για τη στατικότητα, αλλά για την ανθρώπινη ορμή που υπάρχει μέσα στο πλάνο. Αν η σκηνή αρχίζει ν' αποκτά ζεστασιά, γιατί να την κόψω; Ο βουβός κινηματογράφος, για να διαφοροποιηθεί από το θέατρο, χρησιμοποιούσε κατά κόρον το γκρο-πλάνο για να εκφράσει ψυχολογικές καταστάσεις. Ήθελα να το αποφύγω αυτό, κι ο τρόπος που διάλεξα, είναι, προφανώς, ένας από τους πολλούς που υπάρχουν.

– *Θα 'ταν σωστό να πούμε ότι χρησιμοποιήσατε πάντα το ίδιο στιλ;*

– Ο βουβός κινηματογράφος είχε τη γραμματική του, και ο ομιλών έχει τη δική του. Αν όλες οι ταινίες γίνονται από δω και πέρα σε τεχνικολόρ, θα μελετήσω την τέχνη του τεχνικολόρ. Έχει σημασία να βρεις το στιλ που ταιριάζει καλύτερα στην περίσταση. Με αυτή την έννοια, ένας σκηνοθέτης δεν παύει ποτέ να είναι νέος.

– *Ποια είναι η νέα σας ταινία;*

– Αυτή τη στιγμή γυρίζω την ταινία *Η μοίρα της κυρίας Γιούκι*. Εδώ και ενάμιση χρόνο, δε γύρισα τίποτα· φέτος, λοιπόν, λέω να βγάλω στα σπασμένα. Υπολογί-



Ο Μίζογκούτσι στο γύρισμα της *Κακόφημης γυναίκας*.

ζω, τα γυρίσματα αυτής της ταινίας να κρατήσουν 35 μέρες. [...] Δεν πίστευα ότι θα κατέληγα να είμαι ένας σκηνοθέτης που γυρίζει το πολύ μία ταινία το χρόνο. Παλιά, δούλευα γρήγορα κι έκανα πολλές ταινίες, κι ας έχουν να το λένε για την τελειομανία μου...

– *Γιατί δείχνετε τόσο μεγάλο ενδιαφέρον για την περίοδο Μέιτζι (1867-1910);*

– Είναι αλήθεια ότι γύρισα πολλές ταινίες για την περίοδο Μέιτζι. Μ' έχει μαγέψει η ατμοσφαιρική ομορφιά αυτής της περιόδου. Χωρίς αμφιβολία, συμμερίζομαι το επαναστατικό πνεύμα των μυθιστορημάτων του Κιόκα Ιζούμι,[1] αλλά δε θα μπορούσα να ξαναδιασκευάσω έργα του στην οθόνη. Όταν γύριζα ιστορικές ταινίες γύρω απ' τη ζωή ενός καλλιτέχνη, το 'κανα για να ξεφύγω από το μιλιταριστικό πνεύμα τής εποχής του πολέμου. Θέλησα να συνεχίσω αυτό που έκανα με την *Ελεγεία της Οσάκα*, αλλά η λογοκρισία μού το απαγόρεψε, λέγοντας ότι περιείχε «παρακμιακές τάσεις», κι έτσι στράφηκα σε ταινίες για τους ηθοποιούς της περιόδου Μέιτζι.

– *Ήταν όμως αυτός ο μοναδικός λόγος;*

– Η αλήθεια είναι ότι νοσταλγώ κάπως την περίοδο Μέιτζι και θέλω να αιχμαλωτίσω την ομορφιά της πάνω στο φιλμ. Το να δημιουργείς τεχνητά την ατμόσφαιρα μιας εποχής με «προκατασκευασμένα υλικά», δεν είναι κινηματογράφος. Τώρα έχουμε ειδικούς που ασχολούνται με την ιστορική έρευνα. Οι ξένες ταινίες είναι πάντα επιτυχημένες σ' αυτόν τον τομέα, γιατί έχουν τον τρόπο να μας μεταφέρουν το χρώμα του τόπου και της εποχής. Εμείς, οι Ιάπωνες, δεν έχουμε φτάσει ακόμα σ' αυτό το επίπεδο. Αν, για παράδειγμα, θέλουμε να φτιάξουμε μιαν ατμόσφαιρα εποχής Μέιτζι, τα αντικείμενα του 1870 θα είναι ανακατεμένα με εκείνα του 1900. Αν θέλεις να γυρίσεις μια ταινία εποχής Τάισο (1911-1925), είναι εξίσου δύσκολο ν' αποδώσεις με ακρίβεια την ατμόσφαιρα, κι ας είναι χρονολογικά πιο κοντά μας. Αυτή είναι κυρίως η διαφορά ανάμεσα στον κινηματογράφο και τη λογοτεχνία.

– *Ταυτόχρονα, πάντως, κάνατε αρκετές ταινίες που αποτύπωναν το χρώμα της καθημερινής ζωής· της ζω-*

*ής σε μια μεγαλούπολη όπως η Οσάκα (*Η ελεγεία τής Οσάκα*) ή το Κιότο (*Οι αδελφές της Γκιόν*) ή της αγροτικής ζωής (*Πατρίδα*)...*

– Θέλησα να απεικονίσω τη ζωή σ' αυτά τα μέρη. Ήξερα πως δε θα 'μουν διόλου αυθεντικός αν γύριζα σε στούντιο, κι έτσι επέλεξα μέρη όπου γνώριζα τους ανθρώπους, λες και ζούσα εκεί. [...] Επειδή γεννήθηκα στο Τόκιο και ξέρω τις κακές πλευρές των ανθρώπων που ζουν στο Τόκιο, μπορώ να καταλάβω καλά την καλοσύνη και την κακία των κατοίκων της Οσάκα. Αν και δεν τους έδειξα αρκετά στην *Ελεγεία της Οσάκα* ή στις *Αδελφές της Γκιόν*, είχα την ευκαιρία να τους παρατηρήσω καλύτερα.

– Η ταινία σας Ερωτική φλόγα *δέχτηκε βίαιες κριτικές. Ένας κριτικός την αποκάλεσε «ταινία αγρίων ζώων», υπονοώντας ότι οι ήρωές της περιφέρονται αδέσποτοι από την αρχή ώς το τέλος.*

– Συμμερίζομαι τη γνώμη του. Κι εγώ είχα ανησυχήσει μήπως η ταινία γίνει κάτι τέτοιο. Πρόκειται, για να είμαστε ειλικρινείς, για μια «βάρβαρη» ταινία. Όμως, δεν έμεινα ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα. Το ίδιο συνέβη και με τις *Γυναίκες της νύχτας* που έχουν να κάνουν με τις πόρνες. Τώρα ξέρω πως, όταν έκανα αυτές τις ταινίες, έψαχνα για κάτι να μ' απολυτρώσει απ' τη μνησικακία που ένιωθα για τα καταπιεστικά χρόνια τού πολέμου. Μ' επηρέασαν πολύ οι μεταπολεμικοί πίνακες του Picasso, αλλά έπρεπε να παραμείνω ψύχραιμος, για να περιγράψω πιο αντικειμενικά την κατάσταση.

– Μιλήστε μας για τις ηθοποιούς σας.

– Μ' εντυπωσιάζει το παίξιμο της Ισούζου Γιαμάντα. Δεν έχει να κάνει με το αν παίζει καλά ή άσχημα, αλλά με το ότι φτάνει σε μια «σωματικότητα». Στην Ιαπωνία, μόνο η Γιαμάντα και η Κινούγιο Τανάκα το καταφέρνουν αυτό, ακριβώς επειδή παίζουν πάντα μ' έναν απόλυτο τρόπο, ακόμα κι αν προκαλούν δυσμενή σχόλια. Δεν αλλάζουν, ακόμα κι όταν κάνουν στριπτίζ ή παίζουν ολόγυμνες. Το ίδιο συμβαίνει με τους ηθοποιούς του θεάτρου. Ενώ το παίξιμο των ηθοποιών τού κινηματογράφου προορίζεται ν' αποτυπωθεί στο φιλμ, ένας ηθοποιός του θεάτρου, όπως ο Σοτάρο Χαναγιάγκι, με τον οποίο έχω δουλέψει, αγγίζει την ίδια την ύπαρξη. Ο Louis Jouvet το καταφέρνει επίσης, κι αυτό μ' εντυπωσιάζει πολύ. Με ηθοποιούς όπως η Τανάκα και η Γιαμάντα είναι περιττό να κάνεις πρόβες· αρκεί να συγχρωτιστείς μαζί τους για να συλλάβεις αυτό το πολύτιμο χρονικό διάστημα ανάμεσα σε κάθε σκηνή. Οι νέοι ηθοποιοί του θεάτρου αρχίζουν τώρα να καταλαβαίνουν πόσο σημαντικές είναι αυτές οι στιγμές. Εμείς, όμως, έχουμε μόνο την παράδοση του *καμπούκι*, ενώ το παίξιμο του Louis Jouvet εμπεριέχει τη μεγάλη παράδοση του γαλλικού θεάτρου.

– Ποια είναι τα μελλοντικά σας σχέδια;

– Δεν πιστεύω ότι θα μπορέσω ν' αποδώσω την παρακμιακή ατμόσφαιρα του μυθιστορήματος του Φουναμπάσι στη *Μοίρα της κυρίας Γιούκι*. Ίσως όμως μπορέσω να περιγράψω τα ήθη μιας παρακμάζουσας τάξης μέσα από το βλέμμα ενός αθώου κοριτσιού, της Χαμάκο. Θέλω ακόμα να δείξω το σώμα της κυρίας Γιούκι, που το πρωί είναι άγγελος, και το βράδυ, τέρας. Κι επειδή πιστεύω ότι δε θα μπορέσω να κάνω μια ταινία για τα σύγχρονα ήθη του Κιότο, πάω στο Τόκιο, όπου έχω χρόνια να γυρίσω ταινία. Ακόμα και ο τρόπος ντυσίματος είναι διαφορετικός στο Τόκιο. Επιθυμώ ακόμα να κάνω ηθογραφικές ταινίες. Στον κινηματογράφο, αντίθετα από τα ηθογραφικά μυθιστορήματα, η περιγραφή των ηθών σπάνια βρίσκεται στο επίκεντρο μιας ταινίας. Δεν πρέπει να οδηγείς το θεατή στην απελπισία, αλλά ν' ανακαλύπτεις έναν νέο ουμανισμό. Όταν ξανασυλλογίζομαι αυτά τα 30 χρόνια που κάνω κινηματογράφο, πιστεύω ότι έχουν σημαδευτεί από το περίεργο ταμπεραμέντο της γενέθλιας πόλης μου, του Τόκιο. Έχω δοκιμάσει κάθε λογής νεωτερικότητες, χωρίς να καταφέρω ν' αποβάλω τα παλιά πράγματα. Έχω πίστη στο μέλλον, αλλά, ταυτόχρονα, και μια έντονη νοσταλγία για το παρελθόν. Θέλω να έχω χρήματα, αλλά θέλω και να κάνω αυτό που επιθυμώ. Οι κάτοικοι του Τόκιο, όπως εγώ, δεν μπορούν να γίνουν καλοί παραγωγοί, ούτε καλοί ιμπρεσάριοι. Πρέπει να υιοθετήσουν τον τρόπο ζωής των κατοίκων της Οσάκα.

Ραδιοφωνική συνέντευξη που δημοσιεύτηκε
στο περιοδικό «Eureka».
Μετάφραση: Χρυσάνθη Παπαλά.

---

1. Μυθιστοριογράφος της περιόδου Μέιτζι, σε βιβλία τού οποίου βασίζονται αρκετές ταινίες του Μιζογκούτσι (*Το μαγικό νερό, Ο ξεπεσμός της Οσέν* κ.ά.)

Ο Μιζογκούτσι στο γύρισμα του *Επιστάτη Σάνσο*.

«Η σκηνοθεσία είναι ο άνθρωπος»

Συνέντευξη του Κέντζι Μιζογκούτσι στον Χατζίμε Τακιζάουα

ΧΑΤΖΙΜΕ ΤΑΚΙΖΑΟΥΑ: *Το θέμα της σημερινής μας συνομιλίας θα είναι η σκηνοθεσία. Όμως η λέξη αυτή στον κινηματογράφο έχει μια τελείως αόριστη έννοια. Επειδή έχετε μεγάλη πείρα ως σκηνοθέτης, ας μιλήσουμε σήμερα για τις ταινίες που θα θέλατε να γυρίσετε τώρα.*[1] *Ας μιλήσουμε για την περίοδο που προηγείται της σκηνοθεσίας ή, μάλλον, του γυρίσματος.*

ΚΕΝΤΖΙ ΜΙΖΟΓΚΟΥΤΣΙ: Θα 'θελα να γυρίσω διάφορα έργα που τα 'χω διαβάσει εδώ και 10-15 χρόνια, και που συνεχίζουν να 'ναι μέσα μου ολοζώντανα. Σκέφτομαι, π.χ., το *Ουγκέτσου μονογκατάρι* του Ακινάρι Ουένα, το *Ρασομόν*, το *Η ωραία και ο κλέφτης*. Όλα αυτά με παθιάζουν. Στα *Κοντζάκου μονογκατάρι* («Ιστορίες που συνέβησαν παλιά») και σε άλλες συλλογές τής ίδιας εποχής υπάρχουν πολλές ενδιαφέρουσες ιστορίες, ενώ και σε πιο πρόσφατες εποχές δε λείπουν τα ενδιαφέροντα θέματα, όπως, π.χ., η αγροτική επανάσταση. Τώρα πια τα ιστορικά βιβλία είναι πολλά και καλογραμμένα. Όσο για μένα, πήγα σε μερικούς ναούς για να μελετήσω βιογραφίες μοναχών και χρονικά. Παθιάζομαι να διαβάζω για τις σχέσεις ανάμεσα στους διάφορους ναούς, το αυτοκρατορικό παλάτι και τους *σογκούν* εκείνων των εποχών...

– Με μια λέξη, μπορούμε να πούμε ότι το ενδιαφέρον σας επικεντρώνεται κυρίως στους «κλασικούς» του ιαπωνικού πολιτισμού. Τι σκέφτεστε για τον σύγχρονο κόσμο, την Ιαπωνία τού σήμερα;

– Είναι αλήθεια ότι ενδιαφέρομαι πολύ για την αρχαία Ιαπωνία. Χωρίς αμφιβολία, αυτό οφείλεται σε μεγάλο μέρος στο ότι ζω εδώ και χρόνια στο Κιότο. Αν θέλεις να κάνεις μια ταινία για τη ζωή στη σύγχρονη Ιαπωνία, πρέπει να ζήσεις στο Τόκιο· να περπατάς στους δρόμους της Γκίντζα. Εκεί μπορείς να δεις να σπαρταράει μπροστά σου, ολοζώντανη, ό,τι ιστορία θέλεις. Τώρα, όμως, πάει... γέρασα... Από την άλλη, το να ζεις στο Κιότο, ξέρετε, έχει κι αυτό τα καλά του. Τις προάλλες, πέρασα υπέροχες στιγμές ξεφυλλίζοντας βιβλία ζωγραφικής. Μ' αρέσουν ιδιαίτερα τα σχέδια στην τεχνοτροπία της κινεζικής σχολής. Έχουν κι αυτά βάθος πεδίου. Θα 'θελα ν' αποτυπώσω στις ταινίες μου αυτό το βάθος των κινεζικών σχεδίων. Για να 'μαι ειλικρινής, όμως, δεν είμαι σίγουρος ότι είναι εφικτή η πρόσμιξη αυτού του στιλ με τον κινηματογράφο.

– Θέλετε να πείτε ότι σκέφτεστε να προσθέσετε στην τεχνοτροπία σας κάτι που θα μοιάζει με το ύφος των κινεζικών σχεδίων;

– Ναι, αλλά ακόμα αυτή η ιδέα είναι μέσα μου ακατέργαστη. Διάβασα τις προάλλες ένα άρθρο του συγγραφέα Χαρούε Σατό, στο οποίο αφηγείται πώς στο πρώτο του μυθιστόρημα (*Το πνεύμα της αγροτικής ζωής*) θέλησε να δημιουργήσει ένα νέο είδος έκφρασης, υιοθετώντας τη νοοτροπία των ευρωπαίων ζωγράφων, προκειμένου να περιγράψει τη ζωή ενός ερημίτη στην ιαπωνική ύπαιθρο. Προσπάθησε να εκφράσει την προοπτική που συναντάμε στη Δυτική ζωγραφική, με λέξεις, με εκφράσεις στα ιαπωνικά, που είναι μια γλώσσα... πώς να το πω... «επίπεδη», χωρίς βάθος. Τρέφω μεγάλο θαυμασμό γι' αυτόν το συγγραφέα. Για μένα, πάντως, όλο το πρόβλημα είναι να γνωρίζεις αν είναι εφικτό να μεταφέρεις σε μια ταινία τις αποχρώσεις του κινεζικού σχεδίου, με πολύ λεπτές γραμμές. Για παράδειγμα, όταν βλέπεις πίνακες του Ριουζαμπούρο Ουμεχάρα, σου 'ρχονται στο νου τα σχέδια του Τεσάι. Όμως, για να το κατορθώσει αυτό ο Ουμεχάρα, χρησιμοποίησε ειδικά χρώματα ή ειδικό μουσαμά (ό,τι χρησιμοποιούσε ο Τεσάι).

– Πριν ξεκινήσετε, σπουδάσατε την τεχνική του κινηματογράφου;

– Ναι· πολύ. Όταν, για παράδειγμα, έμαθα ότι είχε αγοραστεί το *Μια γυναίκα από το Παρίσι* του Chaplin, πήγαμε με τον Μινόρου Μουράτα στο Κομπέ, όπου

1. Η συνέντευξη πραγματοποιήθηκε το 1952, μετά την προβολή στις αίθουσες της *Ζωής της Οκάρου*.

Ο Μιζογκούτσι στο γύρισμα των *Σταυρωμένων εραστών*.

βρίσκονταν τα γραφεία της United Artists, και ζητήσαμε από τον εκπρόσωπο της εταιρείας να μας τη δείξει. Ναι· εκείνη την εποχή, πήγαινα συχνά στο σινεμά. Ακόμα πηγαίνω, άλλωστε. Από την άλλη, μ' ενδιέφερε πολύ το ντεκουπάζ με σκίτσα.

– *Ας γυρίσουμε λίγο πίσω. Μιλήσατε για κινεζικά σχέδια. Νομίζω ότι αυτό που εντυπωσιάζει στις ταινίες σας, είναι η δύναμη, η πυκνότητα του κάδρου, καθώς και το ότι δεν αποφεύγετε να μείνετε επί μακρόν σε μια σκηνή, χρησιμοποιώντας ακόμα και μονοπλάνα· όπως ακριβώς οι ζωγράφοι απλώνουν στο μουσαμά το ένα χρώμα πάνω στ' άλλο, και μ' αυτόν τον τρόπο προσδίδουν πάχος στην υφή του πίνακα. Έχω την αίσθηση ότι το ίδιο κάνετε κι εσείς με την τεχνική των μεγάλων πλάνων, στοιβάζοντας μεθοδικά όλη την ψυχολογία των ηρώων σας.*

– Ναι, αλλά στις ταινίες χρειάζονται και τα γκρο πλάνα. Σίγουρα ένα γενικό πλάνο μπορεί κι αυτό να εκφράσει ψυχολογικές συγκρούσεις, αλλά όταν η ψυχολογία ενός ήρωα γίνεται πιο σύνθετη, το γκρο πλάνο είναι απαραίτητο. Σ' ένα γενικό πλάνο, εντέλει, ο λυρισμός και η έγνοια για δημιουργία ατμόσφαιρας μπορεί ν' αποτελέσουν απειλή για την απόδοση της πολυπλοκότητας μιας ψυχολογικής κατάστασης. Σε μια ταινία *τσαμπάρα*[2] (όπως και σε μια *σλάπστικ* κωμωδία), τα γκρο πλάνα δεν είναι απαραίτητα: αρκεί να βάλεις ένα εδώ, ένα εκεί, όταν ο *σαμουράι* εκφράζει την υπερηφάνειά του.

– *Θέλετε να πείτε πως, σ' αυτές τις περιπτώσεις, το γκρο πλάνο παίζει ρόλο «σφήνας» ή συνδετικού κρίκου ανάμεσα σε δυο άλλα πλάνα;*

- Στις ταινίες *Όλα για την Εύα* και *Μια θέση στον ήλιο* υπάρχουν όσα γκρο πλάνα χρειάζεται. Όμως, οι μεγάλοι σκηνοθέτες που τις είδαν, ιδίως αυτοί που ειδικεύονται σε ταινίες *τσαμπάρα*, μου είπαν ότι τους ενόχλησε. Τους καταλαβαίνω. Είχα κι εγώ μιαν ανάλογη εμπειρία: στη διάρκεια του πολέμου, με υποχρέωσαν να γυρίσω δυο-τρεις ταινίες *τσαμπάρα*. Για να κάνεις μια καλή ταινία σ' αυτό το είδος, πρέπει η δράση να είναι οφθαλμοφανής· ειδάλλως, η ιστορία αποδυναμώνε-

ται. Κι επειδή συνηθίζεις πολύ εύκολα να κινηματογραφείς μ' αυτόν τον τρόπο, πρέπει να 'χεις τα μάτια σου ανοιχτά!

– *Δεν είναι αλήθεια ότι, για ν' αποδώσεις καλά μέσω του γκρο πλάνου τις ψυχολογικές αποχρώσεις ενός ήρωα, χρειάζονται εξαιρετικοί ηθοποιοί;*

– Πιστεύω ότι όλοι οι ιάπωνες ηθοποιοί παίζουν πολύ καλά. Δεν το πιστεύετε; Πάρτε για παράδειγμα τη Μιτσίγιο Κογκούρε στην ταινία *Ντοκόκου*. Έχει έναν μικρό ρόλο, τίποτα σπουδαίο, αλλά, για μια στιγμή, το πρόσωπό της εμφανίζεται σε γκρο πλάνο. Δεν είναι τίποτα, αλλά τα εκφράζει όλα.

– *Όταν επιλέγετε ένα θέμα, σκέφτεστε από την αρχή κάποιον συγκεκριμένο ηθοποιό;*

– Εξαρτάται. Γεγονός είναι, πάντως, πως, όταν γράφεις το σενάριο, όλο και κάποιο πρόσωπο αναδύεται. Για παράδειγμα, τώρα που έτυχε να δω την Ισούζου Γιαμάντα σε κάποιες ταινίες, θέλω να κάνω μια ταινία μαζί της. Αυτή τη στιγμή, μάλιστα, ο Ναρουσάουα δουλεύει ένα σενάριο που βασίζεται σε δυο νουβέλες του Τατσούο Ναγκάι. Είναι η τραγωδία μιας γυναίκας που αισθάνεται το πνεύμα ν' αποσπάται από το σώμα της. Δεν μπορώ να σκεφτώ άλλη ηθοποιό εκτός απ' τη Γιαμάντα... Βέβαια, πιο σημαντικό είναι το ίδιο το σενάριο. Το σενάριο καθορίζει τη σκηνοθεσία. Όσο κι αν έχεις αποφασίσει εκ των προτέρων να γυρίσεις αυτή τη σκηνή σε γκρο πλάνο ή την άλλη σε γενικό, τίποτα δεν σου επιβάλλει να σεβαστείς σώνει και καλά αυτή την απόφαση. Τελικά, πιο ενδιαφέρουσα ταινία είναι αυτή στην οποία ο σκηνοθέτης αποκαλύπτει περισσότερο το χαρακτήρα του. Ο Κοσαμπούρο Γιοσιμούρα μού είπε μια μέρα ότι, βλέποντας ένα πλάνο ταινίας μου, μπορεί να μαντέψει ποιο θα είναι το επόμενο.

– *Έχετε τη φήμη ότι είστε πολύ απαιτητικός, σχεδόν μανιακός, ακόμα και σε ό,τι αφορά στα κοστούμια ή το ντεκόρ. Είναι στοιχείο του χαρακτήρα σας, της απέχθειάς σας για την κακοπιστία και το ψέμα;*

– Ναι· το ψέμα είναι πάντα ψέμα. Πρέπει να τεκμηριώνεις τα πάντα· αλλιώς, ολόκληρη η ταινία καταλήγει να είναι ένα μεγάλο ψέμα. Αν, μετά από σκέψη, καταλήξεις στο συμπέρασμα ότι πρέπει να διατηρήσεις το ψέμα για κινηματογραφικούς, αισθητικούς λόγους, τότε εντάξει. Όμως το ψέμα, που δεν είναι παρά ένας τρόπος για ν' απλοποιήσεις τη δουλειά σου, έχει ως αποτέλεσμα να κάνει επίπεδο και ανούσιο το ύφος τής ταινίας. [...] Ξέρετε, υπάρχουν αρκετοί παρατηρητικοί θεατές. Ο Σινσούι Ιτό έκανε πολλές παρατηρήσεις για τη *Δεσποινίδα Όγιου*, λέγοντας ότι έπρεπε να μελετήσω καλύτερα τα ήθη της εποχής στην οποία αναφέρομαι. Άρχισα, λοιπόν, να είμαι πιο προσεκτικός. Η ακρίβεια, όμως, δεν είναι το παν. Για παράδειγμα, σ' έναν ζωγραφισμένο κύλινδρο παρατήρησα έναν *σαμουράι* που φορούσε ένα θώρακα, κι από κάτω, μόνο ένα πανί! Συμπέρανα, λοιπόν, ότι ο *σαμουράι* τον είχε κλέψει το θώρακα. Κατά τη γνώμη μου, το γεγονός ότι φορούσε έτσι την πανοπλία, εκφράζει με τον καλύτερο τρόπο το χαρακτήρα του *σαμουράι*, που καμαρώνει για τον κλεμμένο θώρακα. Στις ταινίες που αναφέρονται στη σύγχρονη εποχή, η ενδυμασία εξαρτάται περισσότερο από το προσωπικό γούστο των ηθοποιών. Και εδώ πρέπει να 'ναι κανείς πολύ προσεκτικός. Ως προς αυτό, ο Όζου είναι αξεπέραστος, γιατί ξέρει και πώς να φυλάγεται, όπως στη *Γεύση του πράσινου τσαγιού και του ρυζιού*.

– *Εν κατακλείδι, τι είναι για σας η σκηνοθεσία;*

– Είναι ο άνθρωπος! Σκηνοθεσία είναι να προσπαθείς να εκφράσεις τον άνθρωπο όσο μπορείς καλύτερα...

Δημοσιεύτηκε στο περιοδ. «Έιγκα Χιορόν»,
Δεκέμβριος 1952.
Μετάφραση: Χρυσάνθη Παπαλά.

2. Περιπέτειες εποχής λαϊκού χαρακτήρα, κυρίως με *σαμουράι*.

Ο Μιζογκούτσι
με την Αγιάκο Ουακάο
στο γύρισμα της
Γιορτής στην Γκιόν.

Η Κινούγιο Τανάκα
στην ταινία Κέντζι Μιζογκούτσι:
Η ζωή ενός σκηνοθέτη
του Κανέτο Σιντό.

Μαρτυρίες συνεργατών

ΚΙΝΟΥΓΙΟ ΤΑΝΑΚΑ

Η κορυφαία ερμηνεύτρια του Μιζογκούτσι· έπαιξε μεταξύ άλλων στις ταινίες: *Η ζωή της Οχάρου, Το πάθος της ηθοποιού Σουμάκο, Η δεσποινίς Όγιου, Ο επιστάτης Σάνσο, Ουγκέτσου μονογκατάρι.*

Η προετοιμασία μιας ταινίας ξεκινούσε απ' τη στιγμή που ο Μιζογκούτσι είχε μια ιδέα· καμιά φορά, ακόμα και δυο χρόνια πριν τα γυρίσματα. Ήθελε τον τάδε ή τον δείνα ηθοποιό. Αν ο ηθοποιός ήταν απασχολημένος, περίμενε όσο χρειαζόταν, αλλά κατάφερνε να τον αποκτήσει. Όταν έφτιαχνε το πλάνο εργασίας, σημείωνε την εξέλιξη των χαρακτήρων στην ταινία. Γι' αυτό επιθυμούσε να γυρνά τις σκηνές με τη χρονολογική σειρά τους.

Ήθελε να μαθαίνουμε γρήγορα το ρόλο μας. Μας ζητούσε να διαβάσουμε βιβλία, να μελετήσουμε την εποχή κατά την οποία διαδραματιζόταν η ταινία. Ο τρόπος με τον οποίο ο Μιζογκούτσι δούλευε με τους ηθοποιούς, ήταν μοναδικός. Συζητούσαμε, βέβαια, λίγο για το σενάριο, αλλά, κυρίως, ζητούσε να υπάρχει στο πλατό ένας μαυροπίνακας, όπου έγραφε τους διάλογους της ημέρας, τους οποίους έπρεπε να μάθουμε. Εκεί όπου τα πράγματα δυσκόλευαν, ήταν με τα μονοπλάνα του. Διεξαγόταν μια αληθινή μάχη ανάμεσα στο σκηνοθέτη και τους ηθοποιούς. Ο Μιζογκούτσι μπορούσε να περιμένει μία, δύο, τρεις μέρες για να γυρίσει μια σκηνή, μέχρι να κάνει ο ηθοποιός αυτό ακριβώς που ήθελε. Ήταν εξαντλητικό, γιατί κάθε πλάνο απαιτούσε όλες μας τις δυνάμεις. Λίγοι σκηνοθέτες είχαν το δικαίωμα του μαυροπίνακα. Ένα πλάνο του Μιζογκούτσι ήταν σαν δέκα πλάνα μαζί.

Μας έλεγε: «Ένας ηθοποιός πρέπει πάντα να μαθαίνει. Αν νομίζετε ότι καταλάβατε οριστικά το σενάριο, έχετε χάσει. Πρέπει να 'στε πάντα διαθέσιμοι, έτοιμοι ν' αλλάξετε γνώμη». [...]

Με τις γυναίκες-ηθοποιούς δε χρησιμοποιούσε τις φαρμακερές κουβέντες με τις οποίες στόλιζε τους άντρες. Εκ φύσεως, του ήταν αδύνατον να 'ναι σκληρός με τις γυναίκες. Όταν μιλούσε σε γυναίκα, δεν την κοιτούσε ποτέ στα μάτια. Πιστεύω ότι φοβόταν. Δούλεψα τόσα χρόνια μαζί του, και δεν τόλμησε ούτε μία φορά να μου πει, λ.χ., «Είσαι στενοκέφαλη!» Άλλαζε μόνο έκφραση προσώπου, κι εγώ, μαζί με τους βοηθούς, πασχίζαμε να καταλάβουμε τι ακριβώς μπορούσε να θέλει. [...]

Μια μέρα, μια ηθοποιός έβαλε τα κλάματα μπροστά του: «Δεν μπορώ να βλέπω μια γυναίκα να κλαίει...» είπε τρυφερά· για να προσθέσει, όμως, αμέσως μετά: «Βέβαια, μια ηθοποιός που κλαίει μπροστά στο σκηνοθέτη της, ποτέ δε θα γίνει μεγάλη».

Απόσπασμα συνέντευξης στα «Cahiers du Cinéma», τχ. 158, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1964.

ΜΑΤΣΟΥΤΑΡΟ ΚΑΟΥΑΓΚΟΥΤΣΙ

Διάσημος συγγραφέας, παιδικός φίλος του Μιζογκούτσι και σεναριογράφος των σημαντικότερων ταινιών του (*Ουγκέτσου μονογκατάρι, Η ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου, Η αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι* κ.ά.)

Έγραψα πολλά μυθιστορήματα που έγιναν ταινίες. Δεν ενδιαφέρθηκα ποτέ τι θα μπορούσαν να κάνουν οι άλλοι σκηνοθέτες με τα έργα μου. Με τον Μιζογκούτσι, όμως, δουλεύαμε μαζί το σενάριο, και συχνά μ' έβαζε ν' αλλάζω τα πάντα. Είχα την αίσθηση ότι με κατασπάραζε, αλλά ήμουν πολύ ευχαριστημένος που δούλευα μαζί του. Κατά κανόνα, ο Μιζογκούτσι έπαιρνε κοντά του τους καλύτερους σε κάθε ειδικότητα: τον Γιόντα, τον Μιζουτάνι, τον Χόγια. Τους άφηνε να κάνουν ό,τι θέλουν, αλλά κατά βάθος δεν είχε εμπιστοσύνη σε κανέναν. Συζητούσε τα πάντα μαζί τους, αλλά στο τέλος κέρδιζε πάντα αυτός.

Στην πραγματικότητα, αυτό που έγραφε ο Μιζογκούτσι, δεν ήταν σενάριο, αλλά κάτι σαν σημειώσεις. Την παραμονή των γυρισμάτων, σκεφτόταν ξανά όλα τα πλάνα. Γι' αυτό δε μ' άρεσε και τόσο να δουλεύω μαζί του· γιατί, ενώ ζητούσε τη γνώμη μου, δεν την

ακολουθούσε ποτέ. Του έλεγα: «Δε μ' αρέσει αυτό», κι εκείνος μου απαντούσε: «Τι σημασία έχει, αν το αποτέλεσμα είναι καλό;» Οι ταινίες του είχαν μεγάλη επιτυχία, αλλά εγώ δεν τις αγαπώ. Σε κάθε ταινία που συνεργαστήκαμε, γινόμουν έξω φρενών μαζί του, ιδίως όταν την έβλεπα τελειωμένη. Όμως η φιλία μας, που χρονολογείται από την παιδική μας ηλικία, μ' έκανε να ξεχνώ τα πάντα κάθε φορά που ξεκινούσαμε νέο σενάριο.

Ο Μιζογκούτσι ήταν οπορτουνιστής. Όταν, π.χ., ο μαρξισμός διείσδυσε στην Ιαπωνία, ο Μιζογκούτσι ακολούθησε τη μόδα· κι όταν, στη διάρκεια του πολέμου, οι κομμουνιστές καταδιώχτηκαν, έγειρε προς τα δεξιά. Όταν ήρθε η δημοκρατία, έγινε δημοκράτης. Ο Μιζογκούτσι ακολουθούσε τα ρεύματα της εποχής του, όπως ο φελλός το νερό, αυτό όμως δεν αποκλείει την ύπαρξη ενός τελείως προσωπικού «μιζογκουτσισμού». Με αυτό εννοώ την αναζήτηση του ωραίου, που αποτελούσε το κυρίαρχο θέμα της προσωπικότητας και του έργου του. Εκείνο που τον ενδιέφερε στη ζωή, ήταν η ομορφιά της καθημερινότητας, την οποία ήθελε να συλλάβει, να αποτυπώσει στο φιλμ. Γι' αυτό, έστω και μόνο γι' αυτό, τον λατρεύω.

Απόσπασμα συνέντευξης στα «Cahiers du Cinéma», τχ. 158, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1964.

ΚΟΪΤΣΙ ΤΑΚΑΓΚΙ

Βοηθός του Μιζογκούτσι και μουσικός επιμελητής σε αρκετές ταινίες του (*Ο ξεπεσμός της Οσέν*, *Οι παπαρούνες* κ.ά.)

Υπήρξα πρώτος βοηθός του Μιζογκούτσι από το 1934 ώς το 1941. Οι οικογένειές μας είχαν φιλικές σχέσεις, κι έτσι άρχισα να δουλεύω για εκείνον. Μέναμε στο ίδιο διαμέρισμα. Μάλιστα, θα σας αποκαλύψω μια λεπτομέρεια: ο Μιζογκούτσι φοβόταν τρομερά τα ξυράφια. Όταν γύριζε μια ταινία, δεν μπορούσε να κοιμηθεί· στριφογύριζε όλη νύχτα στο κρεβάτι του, σκεπτόμενος κάθε σκηνή και ερμηνεύοντας νοερά όλους τους ρόλους... Δεν είχε σκριπτ, γιατί δούλευε με το περίφημο σύστημα one scene-one cut ή και, καμιά φορά, two scenes-one cut. Έπρεπε, λοιπόν, να προετοιμάσει απ' την προηγουμένη αυτές τις μεγάλες σε διάρκεια σκηνές. Στο σενάριο σημείωνε μόνο την ψυχολογία των ηρώων και μερικές ενδείξεις για τα ντεκόρ, αλλά ποτέ τις κινήσεις της μηχανής ή των ηθοποιών. Να σκεφτείτε ότι, πολλές φορές, χρειάστηκε να γράψουμε το σκριπτ *αφού* είχε τελειώσει η ταινία! Στα γυρίσματα, ο Μιζογκούτσι ήταν φοβερός. Πολλές φορές δουλεύαμε τέσσερα μερόνυχτα στη σειρά χωρίς να κοιμηθούμε. Κι αν έβλεπε κανέναν να παραπατάει στο πλατό, του έλεγε: «Τράβα να κοιμηθείς σπίτι σου». [...] Ο Γιόντα τον αποκαλούσε «δαιμονική βδέλλα», γιατί πρώτα απομυζούσε τους συνεργάτες του, κι ύστερα τους εγκατέλειπε.

Απόσπασμα συνέντευξης στα «Cahiers du Cinéma», τχ. 158, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1964.

ΧΙΡΟΣΙ ΜΙΖΟΥΤΑΝΙ

Σκηνογράφος σε πολλές ταινίες του Μιζογκούτσι: από την *Ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου* και τους *47 ρόνιν* μέχρι την *Αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι Φέι* και τον *Ιερόσυλο ήρωα*.

Όταν ο Μιζογκούτσι ήταν νέος, ήθελε να γίνει ζωγράφος. Και διατήρησε πάντα τη ματιά ενός ζωγράφου. Το βλέμμα του διαπερνούσε τα πάντα, απαιτητικό για το παραμικρό αξεσουάρ ή μικροαντικείμενο. Ήταν πολύ δύσκολο να τον ικανοποιήσεις. Όταν έφτιαχνε μια ταινία, θύμιζε ζωγράφο που διορθώνει ακατάπαυστα τους πίνακές του. Το γύρισμα δεν ήταν γι' αυτόν η σκηνοθεσία, η ολοκλήρωση, όπως σε άλλους σκηνοθέτες, αλλά μια αρχή: η επίθεση! Γι' αυτό πιστεύω ότι δεν έφτασε ποτέ στην ολοκλήρωση, ακόμα και στις τελευταίες του ταινίες: ήθελε να βελτιώνεται αενάως.

Διάλεγε ο ίδιος τα κοστούμια, στα οποία έδινε μεγάλη σημασία. Ταυτόχρονα, όμως, ήταν δειλός με τους ηθοποιούς του, οι οποίοι συνήθως ήθελαν όμορφα κοστούμια, ενώ εκείνος τους ζητούσε να είναι σχεδόν ρακένδυτοι. Προσποιούνταν ότι τους έκανε το χατίρι, λέγοντάς τους: «Δεν είναι άσχημο, αλλά ζητήστε και τη γνώμη του Μιζουτάνι». Σ' εμένα, όμως, έλεγε: «Ούτε λόγος να γίνεται· είναι απαίσιο».

Προετοίμαζε τα ντεκόρ από τότε που ακόμα η ταινία δεν ήταν παρά μια ιδέα στο κεφάλι του. Δούλευε με τον Γιόντα, ο οποίος έγραφε ό,τι του έλεγε (τον

αποκαλούσαμε «Γιόντα, η γραμματέας»). Η γραφή τού σεναρίου έπαιρνε συνήθως τρεις με έξι μήνες. Σ' αυτό το διάστημα με καλούσε για να κάνουμε ρεπεράζ, αλλά ουσιαστικά ξεκινούσαμε τη δουλειά όταν το σενάριο αποκτούσε την πρώτη μορφή του: το άλλαζε συχνά σε συνάρτηση με το ντεκόρ, κάτι που έκανε έξαλλο τον Γιόντα! Επιπλέον, ο Μιζογκούτσι δεν εξηγούσε και με πολύ μεγάλη σαφήνεια αυτό που ήθελε, κι έτσι, αρκετά συχνά, τα ντεκόρ φτιάχνονταν και ξαναφτιάχνονταν τρεις-τέσσερις φορές.

Πολλοί τον αποκάλεσαν οπορτουνιστή. Κάποιοι, μάλιστα, είπαν: «Γέρνει προς τα εκεί όπου φυσάει ο άνεμος». Όμως, δεν είχαν δίκιο. Για παράδειγμα, όταν του 'λεγες κάτι, το αποδεχόταν αμέσως, το «καταβρόχθιζε». Μόλις, όμως, το χώνευε, ήταν πια δική του άποψη. Τι στομάχι κι αυτό!

Απόσπασμα συνέντευξης στα «Cahiers du Cinéma», τχ. 158, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1964.

ΚΑΝΕΤΟ ΣΙΝΤΟ

Βοηθός και σεναριογράφος του Μιζογκούτσι για δεκαπέντε περίπου χρόνια (*Η νίκη των γυναικών*, *Ερωτική φλόγα* κ.ά.), πέρασε αργότερα στη σκηνοθεσία (*Η γυμνή νήσος*, *Ονιμπάμπα* κ.ά.)

Ο Μιζογκούτσι ενδιαφεράταν μόνο για το χρήμα· για το χρήμα, προκειμένου να μπορεί να έχει γυναίκες. Αγαπούσε τόσο πολύ τις γυναίκες και τις πόρνες, που πέρασε μαζί τους αναρίθμητες εμπειρίες (οι περισσότερες, ατυχείς). Παρέμεινε τελείως παιδί, περίεργο για όλα, εγωκεντρικό. Αν επέμενε τόσο πολύ στον κινηματογράφο, ήταν γιατί του έφερνε αρκετά χρήματα ώστε να μπορεί να διάγει αυτή την «άσωτη» ζωή που λαχταρούσε.

Το έργο του, στο σύνολό του, θα μπορούσε να πει κανείς ότι θυμίζει τους δρόμους του Τόκιο: εκεί που πηγαίνεις μια χαρά με το αμάξι σου, ξαφνικά, πέφτεις σε μια τεράστια λακκούβα. Ο Μιζογκούτσι βρήκε τα μοτίβα των καλύτερων ταινιών του μέσα απ' τη ζωή και τις προσωπικές του εμπειρίες. Του άρεσε να γλεντάει, ακόμα και να διασκεδάζει με φοιτητικές φάρσες, όπως, π.χ., να κατουράει τους περαστικούς απ' το μπαλκόνι. Ήταν πολύ γυναικάς, αν και έτυχε συχνά να ταπεινωθεί από τις γυναίκες. Το έργο του μπορεί να θεωρηθεί σαν μια συνάθροιση προσωπικών εμπειριών, σαν μια τεράστια αυτοβιογραφία. Κι αν άσκησε κριτική στην κοινωνία, το έκανε διαμέσου των γυναικών και της συνθήκης ύπαρξής τους. Δεν μπορούσε να κάνει διαφορετικά.

Απόσπασμα συνέντευξης στα «Cahiers du Cinéma», τχ. 158, Αύγουστος-Σεπτέμβριος 1964.

ΚΙΟΥΙΤΣΙ ΤΣΟΥΖΙ

Διευθυντής παραγωγής των περισσότερων ταινιών του Μιζογκούτσι, από τη *Δεσποινίδα Όγιου* μέχρι την *Αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι*.

Ο Μιζογκούτσι δούλευε χωρίς πλάνο γυρισμάτων ή τεχνικό ντεκουπάζ. Τα πάντα ήταν μέσα στο μυαλό του. Στο *Ουγκέτσου μονογκατάρι*, τα γυρίσματα ήταν σύντομα. Όμως ο Μιζογκούτσι μάς έκανε να χάσουμε πολύ χρόνο στην επιλογή των ντεκόρ. Τον ενδιέφερε να σεβαστεί τη σχέση σεναρίου και ντεκόρ. Γύρω απ' αυτό το θέμα θυμάμαι το εξής ανέκδοτο: Μια μέρα, ο Μιζογκούτσι μπαίνει στο πλατό, όπου το ντεκόρ μιας σκηνής ήταν σχεδόν έτοιμο. Κοιτά ένα τραπέζι που δεν του αρέσει. Στέκεται μπροστά του με σταυρωμένα χέρια, χωρίς να μιλά. Του φέρνουν ένα άλλο, κι ύστερα ένα άλλο, κι ύστερα ένα άλλο. Εκείνος κουνά το κεφάλι. «Τι είδους τραπέζι σάς κάνει;» τον ρωτούν. «Αν είχατε διαβάσει και καταλάβει το σενάριο» τους απαντάει, «θα το ξέρατε». Του προτείνουν, χωρίς αποτέλεσμα, καμιά ντουζίνα άλλα τραπέζια. Τότε, μες στην απελπισία του, ο βοηθός του σκηνογράφου ξαναφέρνει το πρώτο τραπέζι. «Τέλεια! Αυτό είναι!» λέει ο Μιζογκούτσι, ικανοποιημένος. Στην πραγματικότητα, το ήξερε εξαρχής, αλλά εκμεταλλεύτηκε αυτή την καθυστέρηση για να σκεφτεί καλύτερα το ντεκουπάζ της ταινίας και να κερδίσει το χρόνο που ήθελε...

Από το βιβλίο του Michel Mesnil *Kenji Mizoguchi*, Éditions Seghers, Παρίσι 1965.
Επιμέλεια-μετάφραση: Μπάμπης Ακτσόγλου.

Ουγκέτσου μονογκατάρι.

Αναμνήσεις από το *Ουγκέτσου μονογκατάρι*

του Γιοσικάτα Γιόντα

Ο Γιοσικάτα Γιόντα ήταν ο σεναριογράφος όλων των μεγάλων δημιουργημάτων του Μιζογκούτσι – από την Ελεγεία της Οσάκα *μέχρι το* Οσάκα μονογκατάρι, *που ο σκηνοθέτης δεν πρόλαβε τελικά να γυρίσει, μιας και ο θάνατος τον βρήκε το 1956. Ο Γιόντα γεννήθηκε στο Κιότο, το 1909, δέκα χρόνια μετά τον Μιζογκούτσι. Το 1930, προσλήφθηκε ως σεναριογράφος στη «Νικάτσου», πρώτη εταιρεία παραγωγής του ιαπωνικού κινηματογράφου. Ακόμα, εργάστηκε στις εταιρείες «Ντάιτσι Έιγκα», «Σινκό Κίνεμα» και «Νταϊέι». Το 1948, γίνεται ανεξάρτητος σεναριογράφος· έτσι, υπήρξε ο συνοδοιπόρος του Μιζογκούτσι και του ιαπωνικού κινηματογράφου απ' το ξεκίνημά τους. Το κείμενο αυτό, σχετικό με το σενάριο του* Ουγκέτσου μονογκατάρι, *αποτελεί το έβδομο κεφάλαιο του βιβλίου* Αναμνήσεις από τον Μιζογκούτσι, *το οποίο περιλαμβάνει προσωπικές καταγραφές, πολύτιμα ντοκουμέντα και σκέψεις του Γιόντα για τον Μιζογκούτσι και τον ιαπωνικό κινηματογράφο. Ο Γιόντα, σ' αυτό το έργο του, διηγείται την ιστορία του Μιζογκούτσι σαν ένα ντοκιμαντέρ για τον άνθρωπο και την τέχνη του: τα όνειρά του, τις χαρές του, τις απόψεις του, το στιλ του, τον τρόπο δουλειάς του... Διαβάζοντάς το, διαπιστώνει κανείς τις τυραννικές απαιτήσεις του σκηνοθέτη απ' το σεναριογράφο του, την επιμονή του για την παραμικρή λεπτομέρεια, τη λατρεία του για την τελειότητα και την απαράμιλλη αίσθηση της ατμόσφαιρας. Βρίσκει όμως και κάτι άλλο: αυτό το μίγμα αγάπης, σεβασμού και θαυμασμού για τον μεγαλύτερο ιάπωνα σκηνοθέτη από έναν άνθρωπο που υπήρξε κάτι παραπάνω από απλός συνεργάτης του.*

[...] Μετά τη *Ζωή της Οχάρου*, ο Μιζογκούτσι σκηνοθέτησε το *Ουγκέτσου μονογκατάρι* (1953). «Αγαπητέ μου κύριε Γιόντα» μου λέει κάποια μέρα ο Μιζογκούτσι, «πιστεύω ότι θα μπορούσε να βγει κάτι πολύ ενδιαφέρον από το *Ουγκέτσου μονογκατάρι*, του συγγραφέα Ακινάρι Ουέντα. Ξέρεις, πάει καιρός που σκέφτηκα να μεταφέρω στην οθόνη μιαν απ' αυτές τις ιστορίες, την "Ασέλγεια ενός φιδιού". Τι θα 'λεγες αν προσθέταμε μιαν ακόμα ιστορία, την "Υπόσχεση στα χρυσάνθεμα" κι ένα διήγημα του Maupassant, το "Décoré"...;»

Ό,τι κι αν έλεγε ο Μιζογκούτσι, εγώ δεν μπορούσα να φανταστώ πώς θα μπορούσαν να ενωθούν αυτές οι τρεις ιστορίες σ' ένα σενάριο. «Η ασέλγεια ενός φιδιού» περιγράφει τη μεταμόρφωση ενός φιδιού σε γυναίκα, που θέλει να γοητεύσει έναν νεαρό· η «Υπόσχεση στα χρυσάνθεμα» είναι η ιστορία ενός πολεμιστή που, επειδή εμποδίζεται να συναντήσει κάποιο πρόσωπο με το οποίο έχει ραντεβού, σκοτώνεται, κι αφού γίνει φάντασμα, φτάνει στο ραντεβού του εγκαίρως· η «Διακόσμηση» του Maupassant είναι η ιστορία ενός υπαλληλίσκου που διακατέχεται από την επιθυμία να κατακτήσει το διάσημο της Λεγεώνας της Τιμής, και δεν παίρνει είδηση πως η γυναίκα του τον απατά... «Κεντρική θέση στο σενάριο πρέπει να έχει η "Υπόσχεση στα χρυσάνθεμα"» μου λέει ο Μιζογκούτσι. «Ένας άντρας φεύγει για τον πόλεμο. Γυρίζει μετά από μακρά απουσία και ξαναβρίσκει τη γυναίκα του, αυτή όμως

Ουγκέτσου μονογκατάρι.

εξαφανίζεται το άλλο πρωί. Ο άντρας μαθαίνει ότι η γυναίκα του έχει πεθάνει πριν από χρόνια... Είναι μια τραγωδία του πολέμου. Καταπληκτικό θέμα!» (Αργότερα ανακάλυψα ότι ο Μιζογκούτσι είχε κάνει λάθος: η ιστορία που εκείνος νόμιζε ότι ήταν η «Υπόσχεση...», στην πραγματικότητα λεγόταν «Το σπίτι στις καλαμιές».)

Τελικά, γράψαμε το σενάριο του *Ουγκέτσου μονογκατάρι* κάπως έτσι: 1) Ο Γκεντζούρο (ο ήρωας) εγκαταλείπει την οικογένειά του για να πάει στην πρωτεύουσα. 2) Ξεσπάει ο πόλεμος. 3) Η ζωή του Γκεντζούρο στην πολιτεία (εδώ μπαίνει το επεισόδιο «Η ασέλγεια ενός φιδιού»). 4) Μετά από μερικά χρόνια, ο Γκεντζούρο γυρίζει στο σπίτι και βρίσκει το φάντασμα της γυναίκας του, Μιγιάγκι, που είναι ήδη πεθαμένη.

Παράλληλα με την ιστορία του Γκεντζούρο, γράψαμε, διασκευάζοντας το διήγημα του Maupassant, την ιστορία του Τομπέι, ενός χωρικού που, θέλοντας να γίνει *σαμουράι*, εγκαταλείπει τη γυναίκα του για να πολεμήσει, κι αφού γίνει μεγάλος πολέμαρχος, ξαναβρίσκει τη γυναίκα του που, στο μεταξύ, εξαιτίας του πολέμου, έχει ξεπέσει στην πορνεία. Πριν αρχίσω να γράφω το σενάριο, ο Μιζογκούτσι με παρουσίασε στον κ. Κισάκου Ιτό, σκηνογράφο, που μας είπε ότι υπήρχε απόλυτη ανάγκη «φανταστικού», σε στιλ Dali. Στο πρώτο μου σενάριο, ο Γκεντζούρο ενσάρκωνε την επιθυμία του χρήματος, κι ο Τομπέι, την επιθυμία της δόξας. Επιπλέον, δημιούργησα έναν άλλο χαρακτήρα, ονόματι Γιοχέι: έναν άπληστο έμπορο που, αφού σκοτωθεί, ξαναεμφανίζεται: «Το σώμα μου πάγωσε!» λέει τρέμοντας, κι ακούγονται οι ήχοι των νομισμάτων που κουδουνίζουν. Ήταν σχεδόν ένα ρεαλιστικό φάντασμα, που πολύ απείχε απ' το «φανταστικό» του Ακινάρι. Παρ' όλα αυτά, άρεσε πολύ στον Μιζογκούτσι. «Ε, λοιπόν, είναι το αριστούργημα του Γιόντα!» έλεγε. Αλλά ο κ. Ναγκάτα, ο πρόεδρος της εταιρείας «Νταϊέι», το βρήκε υπερβολικό. Έτσι, απομακρυνθήκαμε απ' αυτό το είδος του «φανταστικού». Κι εγώ έπρεπε να ξαναπιάσω το σενάριό μου απ' την αρχή. Να, λοιπόν, τα γράμματα που μου έστειλε ο Μιζογκούτσι, σχολιάζοντας το σενάριό μου. Μολονότι συναντιόμαστε όλες τις μέρες για να συζητάμε, ο Μιζογκούτσι προτιμούσε να λέει τη γνώμη του γραπτώς, για ν' αποφεύγει κάθε παρεξήγηση. Κυρίως, όμως, φοβόταν μήπως δεν τον προσέξω.

Πρώτο γράμμα

«1. Να βάλεις πριν από το ζενερίκ μερικές φράσεις που να εξηγούν καλά τις σχέσεις μεταξύ της ταινίας και του πρωτότυπου λογοτεχνικού κειμένου· κάτι σαν: "Αυτή η ταινία είναι φτιαγμένη με εικόνες που μας ενέπνευσε το κείμενο του *Ουγκέτσου μονογκατάρι*". Η μορφή της διήγησης να είναι εντελώς διαφορετική, αλλά να παραμένει το πνεύμα της. Τολμήσαμε, λοιπόν, να κρατήσουμε τον τίτλο *Ουγκέτσου μονογκατάρι*.

– Κοίτα να διατυπώσεις αυτό το περίγραμμα όσο μπορείς πιο γλαφυρά.

»2. Ο πρώτος μεσότιτλος: "Όταν το χιόνι σταματάει να πέφτει..." είναι μια άποψη του σεναριογράφου λίγο προσωπική. Το κοινό που βλέπει την ταινία για πρώτη φορά, δε θα καταλάβει τίποτα.

»3. Στο χωριό. Οι λέξεις: "Θα σε σκοτώσω" πρέπει ν' αντικατασταθούν από μια απειλητική χειρονομία. Σ' αυτή τη σκηνή της μάχης θα μπορούσαμε να δείξουμε

Ο Κεντζί Μιζογκούτσι στο γύρισμα του Ουγκέτσου μονογκατάρι.

ότι σκοτώνονται ένας-δυο χωρικοί απ' αυτούς που το 'χαν βάλει στα πόδια.

»4. Στην πίσω αυλή ενός σπιτιού του χωριού. "Η μάχη φαίνεται ότι έχει αρχίσει": φράση χωρίς ένταση. Όποιος την εκφέρει, ξέρει πως η μάχη έχει ήδη αρχίσει. Αν όμως βάζαμε μια σκηνή πυρκαγιάς που προκαλείται απ' τους στρατιώτες, αυτό θα 'δινε μια εντύπωση φόβου σαφέστερη και εντονότερη.

»5. Στο βουνό. Μην περιγράφεις μόνο την αντίδραση των ηρώων, αλλά και εκείνην όλων των χωρικών, που φοβήθηκαν την επίθεση των πολεμιστών.

»6. Η φράση του Τομπέι "Θέλω να κάνω περιουσία" δεν πρέπει να σημαίνει μόνο "Θέλω να κάνω λεφτά", αλλά και κάτι παραπάνω. Φράση για μελέτη. Δοκίμασε και λέξεις όπως "τιμή", "καριέρα" κ.λπ.· για να καταλάβει καλά το κοινό τη φιλοδοξία που σπρώχνει τον Τομπέι να φύγει για τον πόλεμο.

»7. Για να φανεί η άποψη του λαού για τον πόλεμο, σου προτείνω να βάλεις εκεί μια συνομιλία μεταξύ των χωρικών. Αλλά δεν αρκεί να τους βάλεις να λένε: "Είναι ο πόλεμος μεταξύ του Ασίμπα και του Σιμπάτα για την όμορφη πριγκίπισσα Οϊτσι-νο Κάτα". Πρέπει να τονιστεί η σκληρότητα, η βία του πολέμου. Η συνομιλία θα πρέπει να γίνεται μεταξύ όλων των χωρικών, παρουσία των ηρώων, και να παρουσιαστεί σαν μια καθημερινή συζήτηση γειτόνων που συναντιούνται. Κοίταξέ το, σε παρακαλώ.

»8. Οι βιαιότητες του πολέμου, που προκαλούνται από εκείνους οι οποίοι κατέχουν την εξουσία, με το πρόσχημα κάποιας εθνικής ή, έστω, ιδιωτικής αποστολής, καταπονούν το λαό με όλων των ειδών υλικά και ηθικά δεινά. Ακόμα και μέσα απ' αυτή την αξιοθρήνητη κατάσταση ο λαός πρέπει να συνεχίσει να ζει και να συντηρείται. Θα 'θελα αυτό να εκφραστεί και να υπογραμμιστεί σαν το βασικό θέμα μέχρι τη σκηνή τής φυγής με τη βάρκα. Πώς σου φαίνεται;

»9. Στην πίσω αυλή του σπιτιού του Γκεντζούρο. "Πρέπει να φορτώσουμε το κάρο πριν από τη μάχη": να κοπεί. Αρκεί που η ιδέα του πολέμου είναι παρούσα στο διάλογο. Πρέπει ν' αφαιρέσεις όλες τις επεξηγηματικές φράσεις αυτού του είδους. Υπήρχε ένας παρόμοιος διάλογος στην προηγούμενη σεκάνς. Πρόσεξε μη χαθεί η δραματική ατμόσφαιρα με τέτοιου είδους επαναλήψεις.

»10. Στο μόλο. Πρέπει να δώσεις την αίσθηση μιας άτακτης φυγής μπροστά στον τρόμο του πολέμου. Μελέτησε την περιγραφή αυτής της σκηνής.

»11. Στη βάρκα. Χρειάζεται ποίηση σαν αυτήν που βρίσκει κανείς στη "Νοσταλγία της πατρίδας" του ποιητή Αγκιουάρα Σακουτάρο.

»12. Σκέψου αυτό που λέει η Μιγιάγκι στο παιδί της. Ν' αποφύγεις τις κοινότοπες φράσεις και τα κλαψουρίσματα που λέει μια μάνα στο παιδί της στα μελοδράματα.

»13. Ν' αποφεύγεις τις δύσκολες λέξεις στο διάλογο και να διαλέγεις λέξεις που να 'ναι ικανές να μεταδώσουν εύκολα ένα συναίσθημα. Η λέξη *κασέν* ("μάχη") δίνει την εντύπωση όρου ενός υπαλλήλου της περιόδου Μέιτζι· βρες μια λέξη πιο εύκολη, πιο γλυκιά.

»14. Τον άντρα που φωνάζει: "Νερό! Νερό!", κάνε τον να πίνει *σακέ*, ελλείψει νερού.

»15. Επιστρέφω στη σκηνή της φυγής με τη βάρκα. "Ας προχωρήσουμε!", "Ας ξαναγυρίσουμε!" κ.λπ. Απόφυγε να είναι όλα αυτά επεξηγηματικά. Πρέπει οι λέξεις και οι χειρονομίες να ανταποκρίνονται επακριβώς στα συναισθήματα των προσώπων. Χρειάζεται συγκίνηση· όχι σχόλια. Σε παρακαλώ, λοιπόν, να ξαναμελετήσεις τη δραματική σύνθεση αυτής της σεκάνς στη λίμνη. Για το δεύτερο μέρος της σκηνής (τον αποχαιρετισμό στην όχθη), πρόσεξε μην ξεπέσει στην κοινοτοπία.

»16. Η σεκάνς της καταδίωξης της Οχάμα: τέλεια. Σου επαναλαμβάνω, όμως, γι' ακόμα μια φορά, πως το δραματικό αίσθημα πρέπει να εκφράζεται σ' ένα δεύτερο επίπεδο με μια "αρχιτεκτονική" διάσταση κι ότι όλα τα επεξηγηματικά σχόλια είναι περιττά. Φιλικά.»

Δεύτερο γράμμα

«1. Μόλις ξαναδιάβασα το πρώτο κομμάτι του σεναρίου, αυτό που εξετάσαμε την τελευταία φορά. Έχω την εντύπωση ότι οι εσωτερικές κινήσεις των προσώπων στη σκηνή της φυγής με τη βάρκα στη λίμνη δεν εκφράζονται καλά. Σε παρακαλώ να ξανακάνεις τη σύνθεση αυτής της δραματικής και ποιητικής σεκάνς.

»2. Το κείμενο του πρώτου μεσότιτλου, πριν απ' το ζενερίκ, το βρίσκω λίγο σκληρό· θυμίζει "προλεταριακή λογοτεχνία".

»3. Αν πρέπει να δείξουμε τη ζωή των χωρικών πριν απ' τις καταστροφές του πολέμου, πρέπει να 'χουμε μερικά πλάνα των αγροτών στα χωράφια, σ' έναν ορυζώνα, ή τεχνίτες στη δουλειά κ.λπ. Για να δώσουμε την έκρηξη του πολέμου, θα μπορούσαμε να δείξουμε μια σκηνή αποχαιρετισμού με τη μάνα, τη γυναίκα και τα παιδιά.

»4. Πρώτη σεκάνς: ένα πεδίο μάχης. Δεύτερη σεκάνς: αγρότες στη δουλειά. Αυτή η σύνθεση, πάντως, είναι πολύ σχηματική. Μεταξύ αυτών των δύο σεκάνς δεν υπάρχουν δραματικές σχέσεις. Η σχέση τους είναι σαν το λάδι με το νερό. Λείπει η ένταση.

»5. Το πανοραμίκ πάνω σ' ένα γυμνό βουνό είναι επεξηγηματικό και πολύ συμβολικό. Το κλάμα ενός εγκαταλειμμένου και πεινασμένου παιδιού θα 'δινε καλύτερα μια σπαραχτική συγκίνηση.

»6. Προσπάθησε να ποικίλεις, στο μέτρο του δυνατού, τη "δραματική" συγκίνηση.

»7. Για ν' αποφεύγεις κάθε διάλογο που σχολιάζει τη δράση, σκέφτομαι πως θα 'πρεπε να δημιουργήσεις χειρονομίες που να 'ναι βαθιά ριζωμένες στο χαρακτήρα των προσώπων.

»8. Έχοντας διαβάσει το σενάριό σου μέχρι εδώ, έχω την εντύπωση ότι η αντίδραση των προσώπων σε σχέση με τον πόλεμο είναι κοινότοπη, χυδαία και γελοία...»

Τρίτο γράμμα

«1. Θυμάμαι μια κινέζικη ιστορία: Ενώ οι άντρες πολεμούν κάτω από πυροβολισμούς, οι γυναίκες τούς κοιτούν με περιφρόνηση και συνεχίζουν να κάνουν την μπουγάδα τους. Μέσα σ' αυτή την ίδια τη φράση αισθάνομαι με τρόπο γραφικό κάποιο δραματικό βάθος κι έναν κάποιο τρόμο της ανθρωπότητας.

»2. Υπάρχουν διαφορετικοί τύποι προσώπων: οι φλύαροι, οι λιγομίλητοι, οι αντιφατικοί, οι υποκριτές, αυτοί που δείχνουν έξυπνοι παρά τη βλακεία τους, αυτοί που δείχνουν ανόητοι παρά την εξυπνάδα τους κ.λπ.

»3. Ν' αποφεύγεις την κοινοτοπία στο διάλογο. Ο διάλογος δεν είναι το σχόλιο της δράσης.

»4. Η Μιγιάγκι δεν ενσαρκώνει μόνο τον συζυγικό έρωτα και τη συζυγική πίστη, αλλά και την προγονική νοσταλγία: ο τάφος των προγόνων, τα χωράφια που περνούν από γενιά σε γενιά, η ανακύκλωση των εποχών, η ζωή στο χωριό.

»5. Στη σκηνή με τη βάρκα στη λίμνη χρειάζεται περισσότερη ποίηση. Ο διάλογος παραμένει πολύ επεξηγηματικός.

»6. Βάλε το πλάνο μιας βάρκας που δέχτηκε επίθεση απ' τους πειρατές, στην οποία δεν βρίσκεται παρά ένα πτώμα. Δημιούργησε μιαν ατμόσφαιρα δυσοίωνης ηρεμίας.

»7. Η σκηνή του αποχαιρετισμού στην όχθη είναι πολύ θορυβώδης, κλαψιάρικη και κοινότοπη.

»8. Ο διάλογος, αν και "μοντέρνος", πρέπει να κρατάει μιαν απόχρωση της εποχής.

»9. Η σκηνή της πόλης του Σακαμότο έχει περιγραφεί αρκετά καλά, αλλά το περιβάλλον και ο διάλογος δε "δένουν" μεταξύ τους. Δώσε μιαν "αρχιτεκτονική" δραματικότητα. Για να ξαναφτιάξουμε την ατμόσφαιρα ενός πανδοχείου, θα μπορούσαμε, π.χ., να γυρίσουμε μέσα σε έναν παλιό ναό. Η σύγχυση πρέπει να δίνει μια πραγματική εντύπωση του πολέμου. (Αυτό θα εξηγούσε πώς, εξαιτίας του πλήθους των ταξιδιωτών και των προσφύγων στην πόλη, ο ναός έγινε πανδοχείο.)

»10. Ο Τομπέι θα μπορούσε να ενταχθεί στους *σαμουράι* κάνοντας αυτοδιαφήμιση: "Είμαι ένας αρχιερέας του όρους Ιέι-Σαν!" ή "Είμαι ο μεγάλος άρχοντας του Ανακτόρου Χ!" κ.λπ. Για μελέτη.

»11. Προσπάθησε να βρεις ένα έξυπνο τέχνασμα για τη μετάβαση από την πραγματικότητα στο σύμβολο. Όταν η Μιγιάγκι προσεύχεται, θα μπορούσε να κάνει την εμφάνισή του ένα πλοίο-φάντασμα, σαν οιωνός του επικείμενου θανάτου της. Πώς σου φαίνεται;

»12. Νομίζω ότι η εμφάνιση του φαντάσματος της Μιγιάγκι είναι πολύ ρεαλιστική. Δε θα μπορούσες να κάνεις να εμφανίζεται ένα "φανταστικό" πρόσωπο μέσα σε μια ποιητική ατμόσφαιρα; Πες μου τη γνώμη σου.

»13. Αν η Ουακάσα (η πριγκίπισσα-φάντασμα) είναι ένα σημάδι του θανάτου, το φάντασμα της Μιγιάγκι είναι μια απόδειξη της αγάπης και της ζωής. Θα 'θελα να αποσαφηνιστούν περισσότεροι οι διαφορές μεταξύ αυτών των δύο όντων. Σκέψου το.

»14. Έχεις καμιά καλή ιδέα για το πώς ερωτεύονται ένα ζωντανό πλάσμα κι ένα φάντασμα; Θα κοιτάξω να βρω κι εγώ στοιχεία. Μου φαίνεται πως υπάρχουν μέσα σε κλασικές ιστορίες με φαντάσματα.

»15. Όπως δεν κάνω εδώ και χρόνια ταινίες για φαντάσματα, θα σου ζητήσω να προσπαθήσεις να βρεις λεπτομέρειες ως προς την περιγραφή, την ατμόσφαιρα κ.λπ.

»16. Όσο για το φόνο της Μιγιάγκι στο βουνό, στη σκηνή που ακολουθεί εκείνην του έρωτα του Γκεντζούρο με την πριγκίπισσα-φάντασμα, αυτή η σεκάνς πρέπει να είναι, αντίθετα με την προηγούμενη, πιο φορτισμένη και πιο λυπητερή.

»17. Υπάρχει εκεί ένας διάλογος-δράμα, ένας διάλογος που σχολιάζει τη δράση· αντ' αυτού, προτιμώ ένα διάλογο-δράμα, έναν "αρχιτεκτονικό" διάλογο.

»18. Θέλω να συζητήσουμε για τη θηλυκότητα της Ματσίκο Κίο, που αναδίδει ένα άρωμα λιβανιού.

»19. Αν θέλαμε να συμβολίσουμε τις τρεις γυναίκες της ταινίας μας με μια μυρωδιά, η Μιγιάγκι θα 'πρεπε να 'ναι αυτό το συνηθισμένο άρωμα λιβανιού που εμποτίζει το εσωτερικό ενός σκοτεινού και υγρού βωμού· η Οχάμα, το διεγερτικό άρωμα μιας βέργας λιβανιού κακής ποιότητας που καίει συνήθως στα κοιμητήρια· και η Ουακάσα, τη δυνατή μυρωδιά του λιβανιού που γεμίζει τις τουαλέτες και τα δωμάτια των οίκων ανοχής (πρέπει να 'ναι μια μυρωδιά πολύ αλλόκοτη).

»20. Το να παρουσιάσουμε τον Γιεσεμόν με τα χαρακτηριστικά του Μεφιστοφελή, δεν είναι καθόλου εύκολο. Πάντως, θα το μελετήσω. Αν έχεις καμιά καλή ιδέα γύρω απ' αυτό, θα χαρώ να την ακούσω. Φιλικά.»

Τέταρτο γράμμα

«Να ξαναμελετήσεις την ερωτική σκηνή όταν εμφανίζεται η πριγκίπισσα-φάντασμα. Πώς να τη χειριστούμε; 1. Με τρόπο ρεαλιστικό και λογικό; 2. Με τρόπο μυστηριώδη· άρα, μ' ένα στιλ αποστασιοποιημένο και ειρωνικό; 3. Ή, καλύτερα, παίζοντας με το μυστήριο και το ρεαλισμό;

»Πάντως, σ' αυτή τη σκηνή δεν μπορούμε ν' απομακρυνθούμε εντελώς απ' το ρεαλισμό. Όλο το πρόβλημα είναι να ξέρεις πώς ν' αποφύγεις την παρέκβαση μεταξύ αυτής της ονειρικής σκηνής και της κύριας πλοκής των πραγματικών γεγονότων, και πώς να τα συγχωνεύσεις όλα αυτά.

»Μ' άλλα λόγια: βρες κάποιο τέχνασμα σαν το "πλοίο-φάντασμα", αν θες να δώσεις προοδευτικά

Ο Μίζογκούτσι στο γύρισμα του *Ουγκέτσου μονογκατάρι*.

στην ταινία μιαν ατμόσφαιρα όλο και πιο πολύ παράξενη και μυστηριώδη. Κι όπως είναι πολύ σημαντικό, σε παρακαλώ να το καλοσκεφτείς. Προς το παρόν, εγώ δεν έχω καμιά ιδέα. Με την κουβέντα, ίσως μας κατέβει καμία. Φιλικά.»

Πέμπτο γράμμα

«1. Σεκάνς στο ορεινό χωριουδάκι. Εφόσον πρόκειται για μια καλύβα, μου φαίνεται δύσκολο να φανταστώ μια μάχη σώμα με σώμα στο... "πρώτο πάτωμα"...

»2. Να εκφράσεις τα συναισθήματα της Μιγιάγκι που, περιμένοντας ανυπόμονα το γυρισμό του άντρα της, ζει μια ζωή δύσκολη και περιπλανώμενη.

»3. Ν' αποφεύγεις να πέφτεις στην υπερβολή τής κατασκευής της πλοκής, και, κυρίως, να προσπαθείς να εμβαθύνεις στην ψυχολογία των προσώπων.

»4. Η μορφή του "φανταστικού" επιτρέπει μια ειρωνική ή σατιρική άποψη της Ιστορίας, πράγμα που είναι δύσκολο να δοθεί με στιλ ρεαλιστικό. Νομίζω ότι δεν έχει νόημα να διηγείται κανείς μια ιστορία με φαντάσματα, μόνο και μόνο για την περιέργεια που μπορεί να προκαλέσει η ίδια.

»5. Η σκηνή όπου η Μιγιάγκι δέχεται επίθεση απ' τους πεινασμένους στρατιώτες, κι εκείνη όπου βιάζουν την Οχάμα, μοιάζουν πολύ: και στη μία και στην άλλη υπάρχει ένα σπίτι και δύο πρόσωπα. Κοίταξε τι μπορεί να γίνει για να υπάρξει κάποια ποικιλία.

»6. Από δω και πέρα, θα πρέπει να επιμένεις περισσότερο στο περιεχόμενο της ταινίας και τη θεματική της. Σε παρακαλώ ν' αξιοποιήσεις ένα κάποιο βάθος της σκέψης, παραμένοντας όμως πιστός στην πλοκή.

»7. Η σκηνή του παλιού αρχοντικού της πριγκίπισσας-φάντασμα θα είναι βασική στην ταινία, γιατί είναι η πιο "δραματική". Θα 'ταν πολύ απλό να αποκαλυφθεί

εκεί η καταγωγή της πριγκίπισσας. Σε παρακαλώ να δεις αν είναι δυνατόν να εκφραστεί με τρόπο "φανταστικό" η ψυχολογία της πριγκίπισσας - όχι τίποτ' άλλο, αλλά για να ικανοποιηθεί το μεγάλο κοινό!

»8. Το να δείξεις το *θέμα* της ταινίας (τη σκέψη του συγγραφέα), είναι, νομίζω, πολύ πιο σημαντικό απ' το να διηγηθείς μια ιστορία.

»9. Υπάρχει στο σενάριό σου ένα πρόσωπο που δεν το καταλαβαίνω καθόλου: κάποιος Αραντέρα Γιόζα, που ο θεός του θανάτου τού στερεί τη ζωή. Τι θες να πεις μ' αυτό; Ν' απομακρυνθείς απ' τα τερτίπια ενός εύκολου συμβολισμού.

»10. Πρέπει να θέλεις να συγκινήσεις το μεγάλο κοινό. Νομίζω ότι το σενάριό σου στερείται δύναμης. Σε παρακαλώ να το σκεφτείς. Φιλικά.»

Έκτο γράμμα

«1. Και πάλι η σκηνή της πόλης του Σακαμότο. Νομίζω ότι σε απασχολεί πολύ η ανάπτυξη των γεγονότων. Σε παρακαλώ να κάνεις μια οριστική "δραματική" περιγραφή.

»2. Δε συμφωνώ καθόλου με τον τρόπο που βλέπεις το στρατό να φτάνει στην πόλη, βγάζοντας κραυγές θριάμβου. Φαντάζομαι περισσότερο μια πόλη θλιβερή, ερημωμένη από τον πόλεμο.

»3. Αφού διάβασα το σενάριό σου μέχρι εδώ, έχω την εντύπωση ότι ο τόνος του παραείναι ηρωικός και μελοδραματικός. Είναι ωραίος τρόπος να διηγείσαι, αλλά αυτό δεν αρκεί. Αυτό που έχει σημασία, είναι η ιδέα (τι μεγάλη λέξη!) που λανθάνει κάτω από το δράμα.»

Έβδομο γράμμα

«1. Η περιγραφή του οίκου ανοχής είναι στοιχειώδης. Ακόμα χειρότερη είναι η εμφάνιση της Οχάμα. Όλα είναι πολύ παραπλήσια.

»2. Για το ξανασμίξιμο του Τομπέι και της Οχάμα στον οίκο ανοχής σού προτείνω να επαναλάβεις το εξαίσιο τέχνασμα που ο Maupassant χρησιμοποίησε σ' ένα διήγημά του ("Το κρεβάτι 29"), όπου ο σύζυγος ξαναβρίσκει έκπληκτος την κατάκοιτη γυναίκα του σ' ένα θεραπευτήριο για πόρνες. Εξέτασε καλά το κομμάτι αυτής της συνάντησης. Πρέπει ν' αξιοποιήσεις την ήσυχη συνείδηση του άντρα και την αφέλειά του. Τα γεγονότα σ' αυτή τη σκηνή πρέπει να συνδέονται μεταξύ τους. Έτσι, όλη αυτή η σκηνή, όσο μεγάλη κι αν είναι, θα μπορεί να στέκεται. Αν δεν καταφέρεις ν' αποδώσεις σωστά αυτή τη σκηνή, τότε όλο το σενάριό σου θα 'ναι άχρηστο. Αυτή η σκηνή θα 'ναι η κορύφωση του δράματος.»

Όγδοο γράμμα

«Πάλι για τη σκηνή του οίκου ανοχής. Να εμβαθύνεις στην ψυχολογία της Οχάμα όταν αντιμετωπίζει τον άντρα της, για ν' αποκαλύψεις την ανθρώπινη πλευρά της γυναίκας (γιατί εδώ, για πρώτη φορά αντικρίζει την ανθρώπινη τραγωδία, που είναι κοινωνική). Πρόκειται για το πνεύμα του ανθρωπιστικού έρωτα. Αυτό που λέω, είναι σχολαστικό, αλλά πρέπει να εξωθήσεις το δράμα μέχρι αυτού του σημείου. (Ξέρω καλά ότι γενικά "πνίγεσαι" στη δουλειά, αλλά αυτό δεν σημαίνει ότι πρέπει να περιορίζεσαι στα γεγονότα.) Για τη σκηνοθεσία αυτού του μέρους, βασίζομαι σ' εσένα ότι θα μου δώσεις την πολύτιμη γνώμη σου. Φιλικά.»

Ένατο γράμμα

«1. Νομίζω ότι η συνάντηση της Οχάμα και του αδελφού της, Γκεντζούρο, δεν είναι απαραίτητη για να δείξει την ψυχρότητα της Οχάμα μετά τη σκηνή του οίκου ανοχής. Θα 'πρεπε να εστιάσουμε το δράμα μόνο στις σχέσεις του ζευγαριού. Ο διάλογός τους πρέπει να 'ναι πιο φυσικός, πιο ζωντανός. Μια "οικεία" ατμόσφαιρα: να τι μας χρειάζεται για να μας εξασφαλίσει ένα "δραματικό" αποτέλεσμα.

»2. Για τη σκηνή του αποχαιρετισμού στην όχθη της λίμνης, επιμένω πως πρέπει οπωσδήποτε να εκφράσεις τα πιο ανθρώπινα συναισθήματα, τα οποία θα πρέπει να βγουν φυσιολογικά στον Γκεντζούρο όταν αποχωρίζεται την οικογένειά του. Φιλικά.»

Έτσι, η ταινία *Ουγκέτσου μονογκατάρι*, που ο Μιζογκούτσι σκηνοθέτησε το 1953, είναι, πάνω απ' όλα, ένας ηθικός θρήνος για τη συμπεριφορά μιας ανθρωπότητας *χαλασμένης και σακατεμένης απ' τον πόλεμο. Η ζωή της Οχάρου* περιγράφει την άχαρη τύχη μιας καταδιωκόμενης γυναίκας στην εποχή της φεουδαρχίας, ενώ το *Ουγκέτσου μονογκατάρι* είναι η τραγωδία δύο ζευγαριών που αποκτά όλη της την απήχηση μέσα σε μια κοινωνική διάσταση πολύ πιο πλατιά και σύνθετη. Η «ιδεολογική» εξέλιξη είναι πολύ καθα-

ρή. Η Οχάρου, αν και μερικές φορές εκδηλώνει κάποια σταθερότητα, κατά βάθος δεν είναι παρά το παθητικό θύμα μιας απόγνωσης. Όμως οι δύο ήρωες του *Ουγκέτσου μονογκατάρι* θέλουν να είναι κύριοι της μοίρας τους, με την έννοια ότι σκέφτονται πως ο παροξυσμός της επιθυμίας τους θα οδηγήσει και στην πραγμάτωσή της. Κι έτσι δέχονται μόνοι τους την τραγική κατάσταση. Αυτή η δραματική σύλληψη είναι πράγματι αρκετά σπάνια στο έργο του Μιζογκούτσι, με εξαίρεση τις *Αδελφές της Γκιόν*. Ο πόλεμος τονώνει το ένστικτο χειραφέτησης αυτών των δύο ανθρώπων, με τη μορφή του αριβισμού. Ο φτωχός αγρότης μπορεί να σκέφτεται «δραματικά» για έναν κόσμο επικερδή. Ο πόλεμος φέρνει πάντα μαζί του ένα στοιχείο τρέλας, όπου προβάλλονται οι πραγματικότητες της ύπαρξης. Ο πόλεμος, λοιπόν, δεν είναι παρά μια απατηλή υπόσχεση ευτυχίας, που τρέφουν με περισσότερη πεποίθηση οι φτωχοί. Το *Ουγκέτσου μονογκατάρι* είναι το χρονικό του ανεκπλήρωτου ονείρου, της διαψευσμένης ελπίδας· κατά βάθος, είναι κυριολεκτικά μια ιστορία τής βροχής και της σελήνης.[1] [...] Η τελική σκηνή του *Ουγκέτσου μονογκατάρι* έπρεπε να αναπαριστά την οριστική απόγνωση των προσώπων. Αλλά η εταιρεία «Νταϊέι» ήθελε ένα «πιο λογικό» τέλος. Κι έτσι, ο Τομπέι σώζει τη γυναίκα του, Οχάμα, από την εξαχρείωση και πετάει την πανοπλία του στις τσουκνίδες, για να γυρίσει μαζί της στο χωριό και να επανέλθει με τον Γκεντζούρο στην αγροτική ζωή. Μισούσα αυτό το τέλος, γιατί ήταν ηθικοπλαστικό. Ο Μιζογκούτσι ήταν εξίσου δυσαρεστημένος, αλλά το γύρισε, προσπαθώντας να καταστήσει αντιληπτό ότι αυτή η επιστροφή στην πρωταρχική τους κατάσταση ήταν αναπόφευκτη.

Στα γυρίσματα, όμως, χρειάστηκε ν' αντιμετωπίσουμε ένα σοβαρό πρόβλημα: καθώς η Ματσίκο Κίο έπρεπε να φύγει γιατί είχε κι αλλού γυρίσματα, ήταν αναγκαίο ν' αρχίσουμε από τη σκηνή με την πριγκίπισσα-φάντασμα. Αυτή η σκηνή, όμως, ήταν το αποκορύφωμα του δράματος. Εξ άλλου, ο Μιζογκούτσι είχε ως αρχή να γυρίζει τις σκηνές με τη σειρά. Όλο το συνεργείο φοβόταν τις αντιδράσεις του, αλλά, προς μεγάλη μας έκπληξη, ο Μιζογκούτσι υποχώρησε ασμένως στις απαιτήσεις της εταιρείας. Ήμαστε μάλλον απογοητευμένοι παρά ανακουφισμένοι. Αλλά αυτό δε θα περνούσε έτσι εύκολα. Κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων, η διάθεση του Μιζογκούτσι ήταν πολύ κακή. Οι αδικαιολόγητες απαιτήσεις του βασάνιζαν όλο τον κόσμο. Στη σκηνή όπου ο Γκεντζούρο προσπαθούσε να διώξει, να εξορκίσει την εικόνα του Θανάτου που ενσαρκώνει η πριγκίπισσα, ο ηθοποιός Μασαγιούκι Μόρι, με το σώμα γεμάτο μελανιές από τις πρόβες, ήρθε πολλές φορές στο σημείο να εγκαταλείψει το σετ. Επιπλέον, ο Μιζογκούτσι τού έλεγε: «Ο Θάνατος σε βασανίζει. Μην τρως πολύ! Αδυνάτισε!» [...]

Ο Μιζογκούτσι δε σκεφτόταν ποτέ το ντεκουπάζ. Φαινόταν να ενδιαφέρεται να δημιουργήσει «δραματικά» αποτελέσματα, και σχεδόν χλεύαζε τις «συναρθρώσεις». Η δυναμική της εικόνας ξεπερνά πραγματικά κάθε κινηματογραφικό σχήμα. Είναι το βάρος κάθε πλάνου που κάνει την ταινία να ζει. Ο Μιζογκούτσι αρνιόταν ν' ακούσει την παραμικρή συμβουλή που προερχόταν από το συνεργείο του, αν και του άρεσε να του αντιτίθενται οι πάντες. Αυτός ο μικρός πόλεμος δε σταματούσε ποτέ μεταξύ του Μιζογκούτσι και του οπερατέρ (Καζούο Μιγιαγκάουα) ή του σκηνογράφου του (Κισάκου Ιτό). Είναι περιττό ν' αναφέρω τις απαιτήσεις του Μιζογκούτσι σε ό,τι αφορά στη μουσική.

Το *Ουγκέτσου μονογκατάρι* επιλέχθηκε για το Φεστιβάλ της Βενετίας. Ο Μιζογκούτσι κι εγώ πηγαίναμε για πρώτη φορά στην Ευρώπη. Στη δεξίωση του Ξενοδοχείου Excelsior συναντήσαμε τον William Wyler. «Παλιά καραβάνα» μου λέει ο Μιζογκούτσι, «μάστορας στο "κάθετο καδράρισμα". Αυτό όλο κι όλο έμαθα απ' αυτόν». Λίγο αργότερα, πάτησα κατά λάθος το πόδι του διπλανού μου. Μόλις πρόλαβα να του ζητήσω συγγνώμη καθώς έφευγε. Μας είπαν ότι ήταν ο Marcel Carné, που είχε έρθει να παρουσιάσει την *Τερέζα Ρακέν*. «Τόλμησες να ποδοπατήσεις τον αγαπημένο μαθητή του Jacques Feyder!» αστειεύτηκε ο Μιζογκούτσι. Στη Βενετία, συνεχώς φερόταν σαν πατέρας μου: «Πρόσεχε μην πατήσεις τις κυρίες με τις τουαλέτες!» κ.λπ.

Στο χολ του Μεγάρου του Φεστιβάλ, ο Μιζογκούτσι βρέθηκε ξαφνικά μπροστά σε μια μεγάλη αναδρομική έκθεση, αφιερωμένη στο έργο του, καθώς και στο έργο του Chaplin. Ο Μιζογκούτσι ήλπιζε να πάρει κάποιο βραβείο. «Δε θέλω να γυρίσω στην Ιαπωνία με άδεια χέρια» έλεγε συνέχεια. Τη νύχτα, στο δωμάτιο του ξενοδοχείου του, προσευχόταν. Πάντως, το *Ουγκέτσου μονογκατάρι* πήρε το Αργυρό Λιοντάρι. [...]

Στη διάρκεια αυτού του ταξιδιού στη Βενετία, το μεγαλύτερο γεγονός για τον Μιζογκούτσι ήταν, χωρίς

αμφιβολία, η πρώτη προβολή ταινίας σε cinemascope. Αφού είδε το *Χιτώνα*, δεν έπαυε να μιλάει γι' αυτή τη νέα εφεύρεση, και μου 'δωσε την εντύπωση ότι σκεφτόταν να την αξιοποιήσει. *Ο επιστάτης Σάνσο*, η ταινία που ο Μιζογκούτσι γύρισε μετά απ' αυτό το ταξίδι, ήταν ήδη, ας πούμε, μια... «προπόνηση» στο σινεμασκόπ. Στη συνέχεια, η εταιρεία «Νταϊέι» αποφάσισε να παράγει ταινίες σε vistavision. Γι' αυτό ο Μιζογκούτσι και ο οπερατέρ Μιγιαγκάουα έκαναν ένα ταξίδι μελέτης στις ΗΠΑ. Λυπάμαι ειλικρινά που ο Μιζογκούτσι πέθανε πριν προλάβει να γυρίσει μια ταινία σ' αυτό το μεγάλο *φορμά*...

[Το απόσπασμα αυτό πρωτοδημοσιεύτηκε στο ιαπωνικό περιοδικό «Έιγκα Γκεϊζούτσου» και αναδημοσιεύτηκε στα «Cahiers du Cinéma», τχ. 192. Η παρούσα ελληνική μετάφραση από τα γαλλικά (Μαρία Κελέση) αναδημοσιεύεται εδώ από το περιοδικό «Σύγχρονος Κινηματογράφος», τχ. 23, Νοέμ. '79-Φεβρ. '80.]

1. Ο τίτλος *Ουγκέτσου μονογκατάρι* θα μπορούσε να μεταφραστεί ως: «Ιστορίες τής θολής σελήνης μετά τη βροχή». (Σ.τ.Μ.)

Ουγκέτσου μονογκατάρι.

ΦΙΛΜΟΓΡΑΦΙΑ

Η αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι

Η ΠΕΡΙΟΔΟΣ ΤΟΥ ΒΩΒΟΥ

1922
Η μέρα που ξαναγεννήθηκε η αγάπη
(Άι νι γιομιγκαέρου χι)

1923
Πατρίδα (Φουρουσάτο)
Όνειρα της νιότης (Σεϊσούν νο γιουμέτζι)
Η πόλη της φλόγας και του πάθους ή
Το δρομάκι του φλογερού πάθους (Τζοέν νο τσιμάτα)
Το λυπητερό τραγούδι των νικημένων
(Χαϊζάν νο ούτα ουά κανάσι)
Μια περιπέτεια του Αρσέν Λουπέν (813-Ρουπιμόνο)
Το λιμάνι της ομίχλης (Κίρι νο μινάτο)
Μέσα στα ερείπια (Χαϊκιό νο νάκα)
Η νύχτα (Γιορού)
Η ψυχή και το αίμα (Τσι το ρέι)
Το τραγούδι του διάσελου (Τόγκε νο ούτα)

1924
Ο θλιβερός ηλίθιος (Κανασίκι χακούτσι)
Θάνατος την αυγή (Ακατσούκι νο σι)
Η βασίλισσα των μοντέρνων καιρών (Γκεντάι νο τζοό)
Οι γυναίκες είναι δυνατές (Τζοσέι ουά τσουγιόσι)

Ο ανοιξιάτικος ψίθυρος μιας χάρτινης κούκλας.

Ο κόσμος εδώ κάτω ή Σκόνη και τίποτ' άλλο (Τζιν κιό)
Αναζητώντας μια γαλοπούλα (Σιτσιμέντσο νο γιουκούε)
Παραμύθι της βροχούλας (Σαμιντάρε σόσι)
Δεν έχει λεφτά, δεν έχει αγώνα (Μουσέν φουσέν)
Η γυναίκα της ηδονής (Κανράκου νο όνα)

1925
Η βασίλισσα του τσίρκου (Κιοκουμπαντάν νο τζοό)
Τελειώνοντας το σχολείο (Γκακουσό ο ιντέτε)
Το παράπονο του λευκού κρίνου
(Σιραγιούρι ουά ναγκέκου)
Το χαμόγελο της γης μας (Νταΐτσι ουά χοχοέμου)
Στο κόκκινο φως του ηλιοβασιλέματος
(Ακάι γιούχι νι τερασαρέτε)
Το τραγούδι της πατρίδας (Φουρουσάτο νο ούτα)
Ο άνθρωπος (Νινγκέν)
Στιγμιότυπα της πόλης (Γκαϊτζό νο σουκέτσι)

1926
Η ιστορία του στρατηγού Νόγκι και του κυρίου Κούμα
(Νόγκι τάισο το Κούμα-σαν)
Ο βασιλιάς της δεκάρας (Ντόκα-ό)
Ο ανοιξιάτικος ψίθυρος μιας χάρτινης κούκλας
(Κάμι-νινγκ γιο χάρου νο σασαγιάκι)
Εγώ φταίω (Σιν ονόγκα τσούμι)
Ο τρελός έρωτας μιας δασκάλας της μουσικής
(Κιορέν νο όνα σισό)
Τα παιδιά της θάλασσας (Καϊκόκου ντάντζι)
Το χρήμα (Κάνε)

1927
Η αυτοκρατορική εύνοια ή Χάριτες στον αυτοκράτορα
(Κο-ον)
Αξιαγάπητη καρδιά (Τζίκι σίντσο)

1928
Η ζωή ενός ανθρώπου (Χίτο νι ισό)
Τι γλυκό κορίτσι! (Μουσούμε καουάγια)

1929
Η γέφυρα Νιχόν (Νιχόν μπάσι)
Το Ασάχι λάμπει ή Ο ανατέλλων ήλιος λάμπει
(Ασάχι ουά καγκαγιάκου)
Το εμβατήριο του Τόκιο (Τόκιο κοσίν κιόκου)
Η συμφωνία της μεγαλούπολης (Τοκάι κοκιογκάκου)

ΠΑΤΡΙΔΑ (1930)
(Φουρουσάτο)

Σενάριο: Ιουάο Μόρι, Μπιν Κισαράγκι, Σουίτσι Χαταμότο, Ταντάσι Κομπαγιάσι. **Φωτογραφία:** Τατσουγιούκι Γιοκότα, Γιοσίο Μινέο. **Ήχος:** Τοσίο Ναρούο. **Μουσική:** Τογιοάκι Τανάκα, Κος και Κα Σαπίρο. **Πιάνο:** Ταμάκι Μαέντα. **Ηθοποιοί:** Γιοσίε Φουτζιουάρα (Φουτζιμούρα), Σιζούε Νατσουκάουα (Αγιάκο), Φουτζίκο Χαμαγκούτσι (Νατσούε Ομούρα), Κουνίο Ταμούρα (Σανκίσι), Χεϊτάρο Ντόι (Χατόρι). **Παραγωγή:** «Νικάτσου». **Διάρκεια:** 86'. Ασπρόμαυρη.

Ο Φουτζιμούρα είναι ένας φτωχός μουσικός, παντρεμένος με την Αγιάκο. Μια μέρα, συναντά τη Νατσούε, σύζυγο ενός διάσημου τενόρου, η οποία τον βοηθά να ηχογραφήσει και να προωθήσει τον πρώτο του δίσκο («Πατρίδα»), που γίνεται αμέσως πολύ μεγάλη επιτυχία. Οι δυο τους περνούν πολύ χρόνο μαζί, και η Αγιάκο ζηλεύει. Στη διάρκεια μιας φιλονικίας, ο Φουτζιμάρα διώχνει από κοντά του την Αγιάκο. Μετά από λίγο καιρό, η Αγιάκο μαθαίνει ότι ο άντρας της τραυματίστηκε σοβαρά σ' ένα αυτοκινητικό δυστύχημα. Τρέχει στο νοσοκομείο, αλλά βρίσκει στο προσκεφάλι του τη Νατσούε, η οποία τη διώχνει. Η ανάρρωση του Φουτζιμούρα προχωρά με αργούς ρυθμούς, η φωνή του αρχίζει να χάνει τη δύναμή της, το κοινό σιγά σιγά τον ξεχνά, ενώ ακόμα και η Νατσούε τον εγκαταλείπει. Κάποιος φίλος αποκαλύπτει στον Φουτζιμούρα ότι η Αγιάκο, απελπισμένη, βρίσκεται στα πρόθυρα της αυτοκτονίας. Τότε εκείνος πηγαίνει να τη συναντήσει, η σχέση τους ξαναζωντανεύει, κι έτσι, βρίσκοντας στήριγμα στον έρωτα της Αγιάκο, ο Φουτζιμούρα θ' αρχίσει πάλι να τραγουδά με επιτυχία.

> "Η πρώτη μου ομιλούσα ταινία. Έπαιζε ο Γιοσίε Φουτζιουάρα (διάσημος λυρικός καλλιτέχνης). Το σύστημα ήχου που χρησιμοποιήσαμε, ήταν Δυτικού τύπου, αλλά ήταν αυτό που χρησιμοποιούσαν για τα εξωτερικά των ταινιών και τα Επίκαιρα. Είχαμε συνεχώς τεχνικά προβλήματα, κι έτσι ήταν αδύνατον να κάνουμε μια καλή ταινία. Ο ηχολήπτης δεν είχε καμιά ανάλογη παιδεία. Μας έφεραν κάποιον απ' το ραδιόφωνο. Υπήρχε μια σκηνή όπου ένας άρρωστος ήταν ξαπλωμένος στο κρεβάτι του: όταν είπαμε στον ηχολήπτη να «γράψει» τη φωνή του, μας είπε πως το μηχάνημά του δεν μπορούσε να ηχογραφήσει μια τέτοια φωνή. Δεκάρα δεν έδινε για την ταινία. Απ' ό,τι φαίνεται, το ίδιο πρόβλημα μπαίνει τώρα με τις έγχρωμες ταινίες. Στο εξωτερικό δεν έχουν τέτοιες έγνοιες. Δεν πρέπει να ξεκινάς να κάνεις μια ταινία αν δεν έχεις λύσει όλα τα τεχνικά προβλήματα."
>
> **Κ. Μ.**

Η πρώτη ηχητική ταινία του ιαπωνικού κινηματογράφου (εν μέρει ομιλούσα) θεωρείται και η απαρχή της ώριμης περιόδου του Μιζογκούτσι. Το ενδιαφέρον της είναι κυρίως ιστορικό και κοινωνιολογικό, γιατί μας επιτρέπει να δούμε το Τόκιο στις αρχές του '30: τα καταστήματα δίσκων, τις αίθουσες χορού, τη μόδα και τα αυτοκίνητα της εποχής, όπως και πολλά άλλα στοιχεία δυτικοποίησης της ιαπωνικής κοινωνίας. Υφολογικά, πρόκειται για μίγμα μελοδράματος και κωμωδίας, μια λαϊκή ταινία με τονισμένο το εθνικιστικό στοιχείο (η ιαπωνική μουσική ενάντια στην ξενόφερτη τζαζ), αλλά και ενδιαφέρουσα πειραματική πλευρά, που θυμίζει τη *Συμφωνία μιας πόλης* του Ruttmann. Η επιτυχία της ταινίας, πάντως, ήταν μέτρια, κάτι που εν μέρει οφείλεται στις περιορισμένες δυνατότητες ηχοληψίας της εποχής.

Μπάμπης Ακτσόγλου

ΟΚΙΤΣΙ, Η ΞΕΝΗ (1930)
(Τότζιν Οκίτσι)

Σενάριο: Σουίτσι Χαταμότο, βασ. στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Γκισαμπουρό Τζουιτσίγια. **Φωτογραφία:** Τατσουγιούκι Γιοκότα. **Ηθοποιοί:** Γιόκο Ουμεμούρα (Οκίτσι), Καΐτσι Γιαμαμότο (Τάουνζεντ Χάρις), Κότζι Σίμα (Τσουρουμάτσου), Χισάκο Τακιμάνα. **Παραγωγή:** «Νικάτσου». Ασπρόμαυρη.

Ένας διπλωμάτης ερωτεύεται μια όμορφη γκέισα. Για να μπορέσει να την κάνει δική του, προβιβάζει σε σαμουράι τον εραστή της, ο οποίος και την εγκαταλείπει.

ΩΣΤΟΣΟ, ΠΡΟΧΩΡΟΥΝ (1931)
(Σικάμο καρέρα ουά γιούκου)

Σενάριο: Σουίτσι Χαταμότο, βασ. σ' ένα μυθιστόρημα του Τσιάκι Σιμομούρα. **Φωτογραφία:** Τατσουγιούκι Γιοκότα. **Ηθοποιοί:** Γιλόκο Ουμεμούρα (Ατσούκο), Κουμέκο Ουρά-

μπε (μητέρα), Ιτσιρό Σουγκάι, Ρεΐτζι Ιτσίκι. **Παραγωγή:** «Νικάτσου». **Διάρκεια:** 144΄. Ασπρόμαυρη.

Μια κοπέλα που προδόθηκε πολλές φορές από τους άντρες, βρίσκει τελικά τον εαυτό της.

Ο ΦΥΛΑΚΑΣ ΑΓΓΕΛΟΣ ΤΟΥ ΧΡΟΝΟΥ (1932)
(Τόκι νο ουτζιγκάμι)

Σενάριο: Σουίτσι Χαταμότο, Ταντάσι Κομπαγιάσι, βασ. σε μια θεατρική κωμωδία του Καν Κικούτσι. **Φωτογραφία:** Τατσουγιούκι Γιοκότα. **Ηθοποιοί:** Κότζι Σίμα, Σιζούε Νατσουκάουα, Ετσούτζι Όκι, Άικο Σαγκάρα. **Παραγωγή:** «Νικάτσου». Ασπρόμαυρη.

Οικογενειακή κωμωδία γύρω από δυο ζευγάρια που καβγαδίζουν συνεχώς.

Η ΑΝΑΤΟΛΗ ΤΗΣ ΜΑΝΤΖΟΥΡΙΑΣ (1932)
(Μάνμο κενκόκου νο ρεϊμέι)

Σενάριο: Τμήμα Σεναριογράφων της εταιρείας «Σινκό». **Φωτογραφία:** Τζουνιτσιρό Αοσίμα, Γιοσίο Νακαγιάμα. **Ηθοποιοί:** Τακάκο Ίριε, Έιτζι Νακάνο, Γιασουσούκε Ματσουμότο, Ιτσιρό Σουγκάι. **Παραγωγή:** «Σινκό». Ασπρόμαυρη.

Μελόδραμα με φόντο την ημέρα της ίδρυσης του κράτους της Μαντζουρίας.

ΤΟ ΜΑΓΙΚΟ ΝΕΡΟ (1933)
(Τάκι-νο Σιράιτο)

Σενάριο: Γιασουνάγκα Χιγκασιμπότζο, Σίντζι Μασούντα, Κενοσούκε Τατεόκα, από μια θεατρική παράσταση *σίνπα*, βασ. στο μυθιστόρημα *Ωριμότητα* του Κιόκα Ιζούμι. **Φωτογραφία:** Σιγκέρου Μίκι. **Σκηνικά:** Σιτσίρο Νίσι. **Κοστούμια:** Μιτσουνάγκα Τομπότζο. **Ηθοποιοί:** Τακάκο Ίριε (Τάκι-νο Σιράιτο ή Τόμο Μιζοσίμα), Τακιχίτο Οκάντα (Κιν-σαν), Ιτσιρό Σουγκάι (Ιγιαμπούσι Κόζο), Μπονταρό Μιάκε (Σίνζο). **Παραγωγή:** «Σινκό». **Διάρκεια:** 110΄. Ασπρόμαυρη.

Η Τάκι-νο είναι μια καλλιτέχνιδα του τσίρκου. Μια μέρα, γνωρίζει τον Κιν-σαν, έναν νεαρό που έχει αφήσει το σπίτι του, ελπίζοντας να μπορέσει να σπουδάσει νομικά. Μετά από μια ερωτική νύχτα που περνούν μαζί, η Τάκι-νο αποφασίζει να τον βοηθήσει, πληρώνοντας τις σπουδές του στο Τόκιο. Ο Κιν-σαν φεύγει, και η Τάκι-νο συνεχίζει τη ζωή της, όμως οι δουλειές του τσίρκου δεν πηγαίνουν καλά. Ο διευθυντής του τσίρκου, Ιγιαμπούσι, αναγκάζει την Τάκι-νο να γίνει ερωμένη ενός πλούσιου που θα μπορούσε να σώσει το τσίρκο και να της δώσει τα χρήματα για τις σπουδές του Κιν-σαν. Η κοπέλα δέχεται, αλλά αργότερα, σε μια φιλονικία με τον Ιγιαμπούσι, τον σκοτώνει και φεύγει για το Τόκιο, όπου τη συλλαμβάνει η αστυνομία. Από ένα παράξενο παιχνίδι τής μοίρας, δικαστής της είναι ο Κιν-σαν, ο οποίος έχει ήδη αποφοιτήσει χάρη στη βοήθειά της, αλλά θα πρέπει ν' αποφασίσει για την τύχη της. Ο Κιν-σαν βρίσκεται μπροστά σ' ένα μεγάλο ηθικό δίλημμα, όμως η Τάκι-νο τον προτρέπει να κάνει το καθήκον του, και ο Κιν-σαν ανακοινώνει την ποινή τού θανάτου. Τελικά, η τραγική τους μοίρα θα τους οδηγήσει στην αυτοκτονία.

> **"**Ο συνδυασμός των ηθοποιών Τακάκο Ίριε και Τοχικίκο Οκάντα είχε μεγάλη επιτυχία. Ήταν μια ταινία που ήθελα να κάνω προτού ακόμα γίνω σκηνοθέτης. Το σενάριο γράφτηκε από τον Κενοσούκε Τατεόκα και δυο-τρεις νέους σεναριογράφους. Η δεσποινίς Ίριε εκείνη την εποχή ήταν πολύ όμορφη.**"**
>
> **Κ.Μ.**

Μια ιστορία του νερού
του Antonio Santos

[...] Όπως ο χαρακτήρας πολλών άλλων ηρωίδων του Μιζογκούτσι, έτσι κι αυτός της Τάκι-νο Σιράιτο είναι αλληλένδετος με το νερό. Το ίδιο τ' όνομά της («Λευκή Κλωστή τού Καταρράκτη») υποδηλώνει τη ρευστότητά της. Αν σ' αυτό προσθέσουμε τον χρωματικό προσδιορισμό του καταρράκτη, εύκολα διακρίνουμε πάνω της τις θετικές ιδιότητες που χαρακτηρίζουν τη γυναικεία αρετή στις ταινίες του Μιζογκούτσι: γονιμότητα, αγνότητα και υποταγή στους τραγικούς κύκλους της ζωής. Παρά ταύτα, εξίσου σημαντική είναι η επισήμανση των πολυάριθμων αντιφατικών στοιχείων της ηρωίδας μας, που ουσιαστικά αναδεικνύουν την ίδια και τις πράξεις της σε άκρως παράδοξη μορφή. Όλα αυτά αποκαλύπτονται στο θεατή στη μία και μόνη σκηνή κατά την οποία μας επιτρέπεται να παρακολουθήσουμε το μοναδικό νούμερο του Μαγικού Νερού που εκτελεί η Τάκι-νο. Εκτός από μια παρεμβολή στο μεσαίο πλάνο, ολόκληρο το επεισόδιο έχει κινηματογραφηθεί σε μονοπλάνα ή γκρουπαρισμένα πλάνα που διέπονται από ένα πνεύμα απόλυτα μετωπικής σκηνοθεσίας, στην οποία έρχεται να προστεθεί και η συμμετρικότητα. Οι ακόλουθοι της ηρωίδας και οι φαντασμαγορικοί καταρράκτες που δημιουργούνται την ώρα κατά την οποία εκτελείται το νούμερο, κινούνται αδιάκοπα γύρω απ' τον άξονα που συνιστά η φυσική παρουσία της ηρωίδας. Όσο εκτελεί το νούμερό της, η ηθοποιός έρχεται αντιμέτωπη με δύο συμβολικά στοιχεία: το νερό, που η ίδια αφήνει να τρέξει πάνω στη σκηνή, και τη φωτιά των πυρσών που ορθώνονται απέναντί της σαν επάλξεις απόρθητου κάστρου.

[...] Περιστοιχισμένη απ' την ακολουθία της και υπό τα ευλαβικά βλέμματα του πιστού της κοινού, η Τάκι-νο είναι ικανή να δαμάσει τα φυσικά στοιχεία: ανυψώνει και διαχωρίζει τα νερά που, τελικά, θα νικήσουν τη φωτιά. Ωστόσο, ο

σχεδόν ιερατικός ρόλος της διακρίνεται από την αυστηρά κοσμική συμπεριφορά της. Κάνει το νερό να ξεπηδάει από τη γη κι όχι να πέφτει από τον ουρανό, αν και αυτό οφείλεται πιο πολύ σε υπόγεια τεχνάσματα παρά σε υπερφυσικές ικανότητες. Ως συνδετική μορφή, δεν αναμιγνύει απλώς το νερό με τη φωτιά, αλλά και, ταυτόχρονα, διεγείρει και κατευνάζει κινήσεις· η ροή του νερού στον καταρράκτη στον οποίο παραπέμπει το όνομά της, γίνεται από πάνω προς τα κάτω, ενώ η μαγική παρέμβασή της προκαλεί το αντίστροφο. Τα σιντριβάνια εκτοξεύουν το νερό προς τον ουρανό. Συχνά επίσης γίνεται παραλληλισμός της με το ρου ενός ποταμού. Αυτό το νέο σχήμα λόγου φέρνει με τη σειρά του σε αντιδιαστολή την οριζόντια ροή του ποταμού με την κάθετη πτώση των νερών του καταρράκτη. Τέλος, καλό θα ήταν να προσθέσουμε ότι βασικό χαρακτηριστικό παρόμοιων θεμάτων είναι η απόλυτη λογική αστάθειά τους. Το νερό ρέει με τον πιο ιδιότροπο, αυθαίρετο τρόπο, παρά την ενορχηστρωμένη προσπάθεια αυτού που διεκπεραιώνει το θρησκευτικό μυστήριο. Τελικά, έχουμε να κάνουμε με μια ευμετάβλητη δράση, δέσμια του απροόπτου και των συνεχών εξελίξεων· αυτό αναπαριστάνει συμβολικά η πρωταγωνίστρια όταν γίνεται δέσμια των ιδιοτροπιών της μοίρας. Η σθεναρή αποφασιστικότητα εναλλάσσεται με τις τάσεις αυτοκαταστροφής – τόσο στη ζωή της όσο και στην παράστασή της. Τα σιντριβάνια που τεχνητά προκαλεί, θα αντιπροσώπευαν, σύμφωνα με τις μελέτες του Jung περί συμβόλων, την πνευματική της ενέργεια. Από την άλλη, το θέαμα στο οποίο συμμετέχει, την αποστασιοποιεί από τον υπόλοιπο κόσμο, όπως η υδάτινη αυλαία που ολοκληρώνει το νούμερό της και παραπέμπει στην αυλαία της σκηνής που σηκώνεται λίγο πριν αρχίσει η παράσταση.

[...] Αν και το «μιζογκουτσικό» στιλ έχει ήδη καθιερωθεί με το *Εμβατήριο του Τόκιο* (1929), οφείλουμε ν' αναγνωρίσουμε πως, τη συγκεκριμένη στιγμή, η τέχνη του βρίσκεται ακόμα υπό εξέλιξη. Στις περισσότερες σκηνές, του είναι αδύνατον να κρατήσει την κάμερα σε μία θέση, με αποτέλεσμα τον συνεχή κατακερματισμό τους. Ο αριθμός των πλάνων αυξάνει ολοένα, και ο σκηνοθέτης υιοθετεί ανεπιφύλακτα την τεχνική των αντίστοιχων πλάνων, χωρίς όμως αυτό να αποκλείει την τελική χρήση αυτών που διαδραματίζονται σε πρώτο επίπεδο. Πάντως, αυτή η ιδιοτροπία του δεν καταπνίγει κάθε άλλη διάθεση πειραματισμού στην ταινία. Σε μερικές περιπτώσεις, η χρήση των κοντινών πλάνων υπακούει σε προθέσεις αρχιτεκτονικής δόμησης της μνήμης. [...] Μόλις δομηθεί η μνήμη, τεμαχίζεται στο παρόν από πολύαριθμα πλάνα, τα οποία πασχίζουν ν' αφηγηθούν το παρελθόν. Από την άλλη, ο σκηνοθέτης εξακολουθεί να χρησιμοποιεί κάποιους μάλλον συμβατικούς μηχανισμούς προκειμένου να συσχετίσει τις διαφορετικές χρονικές περιόδους. Αυτό συμβαίνει με τις αντιδραστικές δυνάμεις που εμφανίζονται στην ίδια την αλληλοδιαδοχή των εποχών του έτους. Ίσως η ηρωίδα να υπακούει στα κελεύσματα του χαρακτήρα της, προορισμός του οποίου, όπως υποδηλώνει και τ' όνομά της, είναι να συνδέει – σαν «κλωστή». Αυτή η γυναίκα ταυτίζεται με τις θετικές ανθρώπινες αξίες κι έρχεται σε άμεση αντιπαράθεση με τις αρ-

νητικές δυνάμεις που είναι εγγενείς σε μια φαλλοκρατική κοινωνία και τους εκπροσώπους της. Ωστόσο, ο αλτρουιστικός χαρακτήρας της όχι μόνο σκορπίζει δυστυχία, αλλά και, εντέλει, καταστρέφει όλους όσους επιχειρεί να σώσει. Βοηθάει ένα ζευγάρι να δραπετεύσει από την τυραννία ενός τσιρκολάνου, αλλά, λίγο αργότερα, το ζευγάρι αυτό, που με τη σειρά του θα βοηθήσει την Τάκι-νο, θα συλληφθεί και θα υποστεί άγριο ξυλοδαρμό από την αστυνομία. Ακόμα και ο Κινία, που έχει θέση τη ζωή του υπό την προστασία της, βρίσκεται εξαιτίας της αντιμέτωπος μ' ένα σκληρότατο δίλημμα.

[...] Όταν το πάθος της Τάκι-νο πλησιάζει τη μοιραία του κατάληξη, βλέπουμε ξαφνικά τη γυναίκα να κοιμάται στο κελί της. Την αναγνωρίζουμε μέσα απ' τα κάγκελα, σ' ένα μοτίβο που διαρκώς επαναλαμβάνεται στο τελευταίο μέρος της ταινίας. Αμέσως η κάμερα αρχίζει να κινείται, για να καταλήξει σε κοντινό της ξαπλωμένης γυναίκας. Όσο πλησιάζουμε στο πρόσωπό της, τα κάγκελα εξαφανίζονται, καθώς η κάμερα τα αφήνει πίσω της. Καταλαβαίνουμε ότι η Τάκι-νο ονειρεύεται και, μέσα απ' τη λυτρωτική διεργασία των ονείρων, ο νους της δραπετεύει προσωρινά από τη φυλακή.

Το όνειρό της ξεκινάει με μια σειρά χειμωνιάτικων εικόνων. Το νερό, η σαφής βάση του χαρακτήρα της Τάκι-νο, παίρνει για πρώτη φορά τη μορφή του χιονιού. Το χιόνι αυτό σκεπάζει τα λουλούδια, ενώ το ποτάμι, που είναι ουσιαστικά παγωμένο, πασχίζει να ξαναβρεί την πορεία του. Με λίγα λόγια, όλα αυτά συμβολίζουν το θάνατο που προμηνύεται ως κατάληξη. Γίνεται εναλλαγή των εποχών, και ξαφνικά, βρισκόμαστε στο καλοκαίρι. Γι' άλλη μια φορά, συγκρούονται τα αντίθετα που καθορίζουν ευθύς εξαρχής τον κύκλο της ζωής: καλοκαίρι-χειμώνας, θάνατος-ζωή. Βλέπουμε τον Κινία και την Τάκι-νο, μ' ένα παιδί στην αγκαλιά της, να ταΐζει τους κυπρίνους που στριφογυρίζουν γύρω από τα πόδια της, μες στο νερό. Οι κυπρίνοι είναι σύμβολα καλοτυχίας και μακρο-

ζωίας, σύμβολα των ελπίδων που τρέφει στα όνειρά της η κατάδικος. Για πρώτη και μοναδική φορά, η νεαρή γυναίκα συνδέεται απερίφραστα με τις αρχές της φυσικής αναγέννησης και της γονιμότητας. Τότε το όνειρο σβήνει – όσο απότομα είχε αρχίσει. Τη βρίσκουμε και πάλι στο κελί της. Η καθαρτική διεργασία του ονείρου δεν κάνει άλλο από το να οξύνει την αντίθεση των ονείρων της κοπέλας με την πικρή πραγματικότητα. Η πραγματικότητα αυτή παρουσιάζεται με τη μορφή εφιάλτη, ενώ το ονειρικό επεισόδιο διέπεται από την ήρεμη και καθημερινή αληθοφάνειά του.

Antonio Santos, *Kenji Mizoguchi*, Catedra, Madrid 1993.
Μετάφραση: Κατερίνα Τζωρίδου.

Η ΓΙΟΡΤΗ ΣΤΗΝ ΓΚΙΟΝ (1933)
(Γκιόν ματσούρι)

Σενάριο: Κέντζι Μιζογκούτσι, βασ. σε μια ιστορία του Ματσουτάρο Καουαγκούτσι. **Φωτογραφία:** Μινόρου Μίκι. **Ηθοποιοί:** Σιζούκο Μόρι (Οτάμι), Τοκιχίκο Οκάντα (Ικουζαμπούρο), Ιτσιρό Σουγκάι, Σουμίκο Σουζούκι. **Παραγωγή:** «Σινκό». Ασπρόμαυρη.

Μελόδραμα με θέμα τον άτυχο έρωτα ανάμεσα σ' έναν υπάλληλο και τη μοναχοκόρη του αφεντικού του.

ΙΕΡΟΙ ΑΝΕΜΟΙ (1934)
(Τζίμπου-ρεν)

Σενάριο: Κέντζι Μιζογκούτσι, βασ. σ' ένα μυθιστόρημα του Τζουιτσίγια Γκισαμπούρο. **Φωτογραφία:** Μινόρου Μίκι. **Ηθοποιοί:** Τακάκο Ίριε (Οκάτσι), Ρουινοσούκε Τσουκιγκάτα, Ισάμου Κοσούγκι, Έιτζι Τακάγκι. **Παραγωγή:** «Σινκό». Ασπρόμαυρη.

Με ηρωίδα μια όμορφη ταχυδακτυλουργό, σκιαγράφηση της ζωής στα πρώτα χρόνια της περιόδου Μέιτζι.

ΤΟ ΔΙΑΣΕΛΟ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΙΣΟΥΣ (1934)
(Άιζο τόγκε)

Σενάριο: Τατσουνοσούκε Τακασίμα, Ματσουταρό Καουαγκούτσι. **Φωτογραφία:** Τατσουγιούκι Γιοκότα. **Ηθοποιοί:** Ισούζου Γιαμάντα (Ούτα), Νταϊτζιρό Νατσουκάουα (Μορίτα), Ντενμέι Σουζούκι, Καΐτσι Γιαμαμότο. **Παραγωγή:** «Νικάτσου». Ασπρόμαυρη.

Ο έρωτας μιας περιπλανώμενης ηθοποιού κι ενός ιδεολόγου επαναστάτη.

Ο ΞΕΠΕΣΜΟΣ ΤΗΣ ΟΣΕΝ (1935)
(Οριζούρου Οσέν)

Σενάριο: Τατσουνοσούκε Τακασίμα, βασ. σ' ένα μυθιστόρημα του Κιόκα Ιζούμι. **Φωτογραφία:** Μινόρου Μίκι. **Σκηνικά:** Γιοσίτζι Ογκούρι. **Ήχος:** Τσουνέο Σαγιάτο. Μουσική επιμέλεια: Ακιτάντα Ματσούι. **Ηθοποιοί:** Ισούζου Γιαμάντα (Οσέν), Νταϊτζιρό Νατσουκάουα (Σοκίτσι), Σιν Σιμπάτα (Κουμαζάουα), Γκενίτσι Φουτζίι (Ματσούντα). **Παραγωγή:** «Νταϊίτσι Έιγκα». **Διάρκεια:** 78'. Ασπρόμαυρη.

Περιμένοντας την άφιξη του τρένου, ο γιατρός Σοκίτσι αναπολεί το παρελθόν του, όταν έφτασε στο Τόκιο χωρίς χρήματα και με την ελπίδα να καταφέρει να σπουδάσει ιατρική. Μια μέρα, συναντά την Οσέν, μια γοητευτική κοπέλα που τον παίρνει υπό την προστασία της. Η Οσέν δουλεύει για τον Κουμαζάουα, έναν έμπορο τέχνης που, στην πραγματικότητα, είναι αρχηγός μιας σπείρας κακοποιών και εμπορεύεται κλεμμένα έργα τέχνης. Η Οσέν υπόσχεται στον Σοκίτσι να τον βοηθήσει να σπουδάσει. Η ζωή τους στο σπίτι του Κουμαζάουα είναι δύσκολη, αφού δέχονται συνεχείς ταπεινώσεις, οι οποίες οδηγούν τον Σοκίτσι σε απόπειρα αυτοκτονίας, αλλά η Οσέν τού σώζει τη ζωή. Όταν η αστυνομία ανακαλύπτει τις παράνομες δραστηριότητες του Κουμαζάουα, εισβάλλει στο σπίτι και συλλαμβάνει τη συμμορία. Μετά απ' αυτό, ο Σοκίτσι και η Οσέν αποφασίζουν να συγκατοικήσουν (σαν αδέλφια, αφού το ερωτικό στοιχείο ανάμεσά τους απουσιάζει), και η Οσέν αναγκάζεται, εν αγνοία του Σοκίτσι, να εκπορνευτεί προκειμένου να βρει τα χρήματα για τις σπουδές του. Ένας πελάτης της, όμως, την καταγγέλλει άδικα για κλοπή, και η Οσέν συλλαμβάνεται από την αστυνομία. Τα χρόνια περνούν, οι δυο τους χάνονται, ο Σοκίτσι είναι πια ένας γνωστός γιατρός, ενώ η Οσέν, μισότρελη, ζει στα όρια της εξαθλίωσης. Η άφιξη του τρένου βγάζει τον Σοκίτσι απ' τις αναπολήσεις του και τον ξαναφέρνει στο παρόν. Ενώ ετοιμάζεται να επιβιβαστεί στο τρένο, κάποιος φωνάζει για ιατρική βοήθεια. Ο Σοκίτσι τρέχει και βρίσκει την Οσέν μισολιπόθυμη και σε άθλια κατάσταση, αλλά εκείνη δεν τον αναγνωρίζει. Τη μεταφέρει αμέσως στο νοσοκομείο και μένει στο προσκεφάλι της απεγνωσμένος και αδύναμος να βοηθήσει τη γυναίκα στην οποία οφείλει τα πάντα.

> "Το σενάριο βασίστηκε σ' ένα μυθιστόρημα του Κιόκα Ιζούμι. Προσπαθήσαμε να σκιαγραφήσουμε το πορτρέτο μιας γυναίκας που ζει στα περίχωρα της συνοικίας Μανσέι-μπάσι, αλλά, αν και δουλέψαμε σκληρά, δεν καταφέραμε να συλλάβουμε την αυθεντική ατμόσφαιρα του βιβλίου. Ήταν μια ιστορία που μου άρεσε πραγματικά, αλλά..."
>
> **Κ.Μ.**

Η γυναίκα, βάση του σύμπαντος
του Jacques Lourcelles

Η τελευταία βουβή ταινία του Μιζογκούτσι και η πιο ωραία

από τις ελάχιστες που έχουν διασωθεί από αυτή την περίοδο, είναι αντάξια των αριστουργημάτων της δεκαετίας τού '50. Ο Μιζογκούτσι φανερώνει ήδη τη μαστοριά του να αγγίζει το μεγαλειώδες και να το εξυψώνει όσο κανένας άλλος κινηματογραφιστής. Αν στο πρώτο μέρος πειραματίζεται με πολύ «κατευθυνόμενες» κινήσεις της μηχανής, που κάποιες φορές θυμίζουν Hitchcock, στο δεύτερο, η θέση των ηρώων (συχνά μακριά από την κάμερα), η συμπεριφορά τους, η διάρκεια κάποιων πλάνων, η ποιότητα της γαλήνιας και συνάμα οδυνηρής συγκίνησης που γεννιέται και αναπτύσσεται κατά τη διάρκεια της αφήγησης, προαναγγέλλουν (είκοσι χρόνια πριν) τις ταινίες *Η ζωή της Οχάρου* και *Ο δρόμος της ντροπής*. Το πιο εκπληκτικό, όμως, είναι ότι η κεντρική θεματολογία του δημιουργού είναι ήδη παρούσα σαν κάτι το αιώνιο και τόσο εντελές, ώστε να μη χρειάζεται στη συνέχεια να την επεξεργαστεί. Η μεγαλοψυχία, η αυτοθυσία, προβάλλονται σαν να είναι η ίδια η ουσία της γυναίκας και της θηλυκότητας. Βυθίζουν την ηρωίδα στην τραγωδία, σ' αυτή τη βασιλική (αλλά και μοναδική) οδό, προκειμένου να εκπληρώσει τη δική της σωτηρία κι ολόκληρου του κόσμου. Η ιδιαιτερότητα της ιστορίας της Οσέν έγκειται στην επιμονή με την οποία μας αφηγείται το πέρασμά της από την κατάσταση του παθητικού σ' εκείνην του ενεργού και συνειδητοποιημένου θύματος που έχει αποφασίσει να προσφέρει τα πάθη του στον άνθρωπο της ελεύθερης επιλογής του. Μπροστά σ' αυτή την προσφορά ο άντρας υποκλίνεται και δέχεται το μέγιστο δώρο που του δίνεται, χωρίς να μπορεί να το αποδώσει στη δική του προσωπική αξία, αλλά στην άδικη τάξη του κόσμου. Η θεματική αυτή εκφράζεται με απλές και ιδιαίτερα έντονες εικόνες στις σκηνές με δύο πρόσωπα στο δεύτερο μέρος της ταινίας: η Οσέν ράβει δίπλα στο φοιτητή που μελετά, η Οσέν ακίνητη, δίπλα του, καθώς εκείνος τρώει το φαγητό που η ίδια έχει ετοιμάσει κ.λπ. Το τελευταίο ημίωρο περιέχει ένα είδος ποιητικής πεμπτουσίας του έργου του Μιζογκούτσι: αν ο άντρας οφείλει τα πάντα στη γυναίκα, εκείνη, εξαρτημένη, θυσιάζοντας τον εαυτό της, ερωτευμένη πέρα από τα όρια του έρωτα, είναι για τον Μιζογκούτσι η βάση του σύμπαντος και, για τον καλλιτέχνη, το κυριότερο μοτίβο κάθε ζωγραφιάς.

Dictionnaire du Cinéma, Ed. Robert Laffont, Paris 1992.
Μετάφραση: Χρυσάνθη Παπαλά.

Ένα μεγάλο μελόδραμα

του Joël Magny

Στην αρχή, η ταινία παραξενεύει: βουβή, με μεσότιτλους (διαλόγους) και μια ηχητική μπάντα που περιέχει μόνο δραματική μουσική, την ανάγνωση των μεσοτίτλων και μερικά σχόλια. Όταν άρχισε να γενικεύεται ο ομιλών κινηματογράφος, αυτή η εκ των υστέρων επένδυση με ήχο (υπάρχει μια βουβή κόπια) ήταν απαραίτητη, εξαιτίας της πολύπλοκης δομής της υπόθεσης. Η ταινία απογοήτευσε τους ιάπωνες κριτικούς, όπως και η διασκευή του μυθιστορήματος του Κιόκα Ιζούμι και η ελάχιστα πειστική αναπαράσταση της περιόδου Μέιτζι. Ακόμα και σήμερα, ο θεατής πρέπει στην αρχή να παρακολουθήσει προσεκτικά την πλοκή, όπου αναμιγνύονται δύο διαφορετικές αναμνήσεις σε φλασμπάκ, οι οποίες ξεδιπλώνονται η μία μέσα στην άλλη. Σιγά σιγά, όμως, η ταινία αποκαλύπτει σπάνια πρωτοτυπία και συγκινησιακή δύναμη.

Η πλοκή είναι αντάξια ενός μεγάλου μελοδράματος. Μια γυναίκα (Οσέν) που την εκμεταλλεύεται ένας λαθρέμπορος έργων τέχνης, προστατεύει έναν νεαρό τυχοδιώκτη (Σοκίτσι), το σκάει μαζί του κι εκπορνεύεται για να πληρώσει τις ιατρικές σπουδές του. Θα πεθάνει τρελή, νομίζοντας ότι είναι η «θεά της ευσπλαχνίας», μισώντας τους άντρες και μην μπορώντας να αναγνωρίσει τον «κύριο Καθηγητή». Η όλη κατασκευή της ταινίας εκπλήσσει τους μυημένους στον κλασικό Μιζογκούτσι, ο οποίος, εδώ, δεν μπορεί ν' αντισταθεί στα γκρο πλάνα, τα εφέ του μοντάζ και τις διπλοτυπίες. [...] Ο Μιζογκούτσι ανακαλύπτει την ηθοποιό Ισούζου Γιαμάντα, που θα μείνει μια από τις αγαπημένες του: «Για εκείνην, το παίξιμο είναι τρόπος ζωής... Είναι ακριβώς η κατάσταση που αποδίδεται από την έκφραση "σώμα με σώμα"». Χάρη σ' αυτήν, η ταινία καθιερώνει το βασικό θέμα της γυναίκας που θυσιάζεται για την επιτυχία και την αδυναμία ενός ανώριμου ήρωα. Η αναπόληση του Σοκίτσι καθώς εγκαταλείπει τη γιαγιά του και τον τόπο του, έχει στοιχεία απ' τη μανιέρα τού Ford, παράλληλα με τον ιδεαλισμό της Οσέν και την «τύφλωση» του Σοκίτσι, που συγχέει την πόρνη, τη μεγάλη αδελφή και τη γιαγιά. Κανένα ίχνος εξέγερσης εδώ· μόνο μια πικρή και επώδυνη ομορφιά.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 504, Αύγουστος 1996.
Μετάφραση: Χρυσάνθη Παπαλά

Η ΠΑΡΘΕΝΟΣ ΟΓΙΟΥΚΙ (1935)
(Μαρία νο Ογιούκι)

Σενάριο: Τατσουνοσούκε Τακασίμα, Ματσουταρό Καουαγκούτσι, βασ. στο διήγημα του Guy de Maupassant «Boule de suif». **Φωτογραφία:** Μινόρου Μίκι. **Μοντάζ**: Τζουνκίτσι Ισίγκι. **Ηθοποιοί:** Ισούζου Γιαμάντα (Ογιούκι), Κομάκο Χάρα (Όνιν), Νταϊτζιρό Νατσουκάουα, Έιτζι Νακάνο. **Παραγωγή:** «Νταϊίτσι Έιγκα». Διάρκεια: 78΄. Ασπρόμαυρη.

Στην εμπόλεμη Ιαπωνία του 19ου αιώνα, η Ογιούκι, μια πόρνη, ταξιδεύει με μια ομάδα ευγενών σε μια άμαξα. Καθ' οδόν συλλαμβάνονται από τον αυτοκρατορικό στρατό, και η Ογιούκι προσφέρει το κορμί της σ' έναν αξιωματικό, για να γλιτώσει μια νεαρή συνταξιδιώτισσα από τις ορέξεις του.

> "Είναι μια κακή διασκευή του «Boule de suif» του Maupassant. Διαλέξαμε ως θέατρο δράσης της ιστορίας τον πόλεμο Νότου-Ανατολής (κατά τον 15ο αιώνα), αλλά το σενάριο ήταν κακό. Η ταινία δε δούλεψε καθόλου."
>
> **Κ.Μ.**

ΟΙ ΠΑΠΑΡΟΥΝΕΣ (1935)
(Γκουμπιγκίν-σο)

Σενάριο: Νταϊσούκε Ιτό, Χαρούο Τακαγιάγκι, βασ. στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Νατσούμε Σοσέκι. **Φωτογραφία:** Μινόρου Μίκι. **Σκηνικά:** Χιτσιρό Νίσι. **Κοστούμια:** Νταϊζαμπουρό Νακαμούρα. **Μοντάζ:** Τατσούκο Σακάνε. **Ήχος:** Γιασούμι Μιζογκούτσι. **Μουσική επιμέλεια:** Ριούχο Σακάι, Κοΐτσι Τακάγκι. **Ηθοποιοί:** Κουνίκο Μιγιάκε (Φουτζίο Κόνο), Τσιγιόκο Οκούρα (Σαγιόκο Ινούε), Νταϊτζιρό Νατσουκάουα (Χατζίμε Μουνετσίκα), Ιτσιρό Τσουκίντα (Όνο), Καζουιγιόσι Τακέντα (Κίνγκο Κόνο), Τσιγιόκο Οκούρα (Σαγιόκο), Αγιάκο Νίτζο (Ιτόκο). **Παραγωγή:** «Νταϊίτσι Έιγκα». **Διάρκεια:** 72΄. Ασπρόμαυρη.

Ο Ινούε, ένας δάσκαλος του Κιότο, παίρνει σπίτι του, από συμπόνια και ανθρωπιά, τον Όνο, ένα ορφανό παιδάκι, και τον μεγαλώνει σαν πραγματικό του παιδί, μαζί με την κόρη του, Σαγιόκο. Τα χρόνια περνούν, και φτάνει η στιγμή που πηγαίνουν να τον συναντήσουν στο Τόκιο, όπου ο Όνο σπουδάζει στο πανεπιστήμιο. Η Σαγιόκο είναι ταραγμένη και ανήσυχη που θα τον ξαναδεί, αφού είναι ερωτευμένη μαζί του. Στο Τόκιο, όμως, ο Όνο έχει σχετιστεί με τη Φουτζίο, μια μοντέρνα, αλλά επιπόλαιη, κοπέλα, η οποία, παρ' όλο που είναι αρραβωνιασμένη με τον Μουνετσίκα, συνδέεται ερωτικά με τον Όνο. Μάλιστα, ο πλούσιος πατέρας της μοιάζει να εγκρίνει την επιλογή της κόρης του, αφού χαρίζει στον Όνο ένα ασημένιο ρολόι που προοριζόταν για τον Μουνετσίκα. Η άφιξη της Σαγιόκο και του γέρου δασκάλου δημιουργεί μια δύσκολη και στενόχωρη κατάσταση για όλους. Ο Όνο, μην μπορώντας να δώσει λύση στα συναισθηματικά του προβλήματα, θεωρεί ότι το καλύτερο που έχει να κάνει, είναι ν' αποκρούσει τον έρωτα της Σαγιόκο. Όμως, ο ξαφνικός θάνατος του πατέρα της Φουτζίο αλλάζει τα δεδομένα, αφού πολλοί συγγενείς ερίζουν για την κληρονομιά. Ο Ινούε, απογοητευμένος από τη στάση του Όνο, αφού τον παρατηρεί σε έντονο ύφος για τη συμπεριφορά του, ανακοινώνει ότι θα φύγει με τη Σαγιόκο για το Κιότο. Ακόμα και ο Μουνετσίκα κατηγορεί τον Όνο για τη στάση του, και τότε αυτός αποφασίζει να γυρίσει πίσω μαζί τους. Μετά απ' αυτές τις εξελίξεις, η Φουτζίο ξαναδίνει το ασημένιο ρολόι στον Μουνετσίκα, εκδηλώνοντάς του ξανά το ενδιαφέρον της. Ο Μουνετσίκα, όμως, έχοντας καταλάβει πόσο επιπόλαιη και ανώριμη είναι, πετάει το ρολόι στη θάλασσα και φεύγει. Η Φουτζίο, μη αντέχοντας την απόρριψη και την εγκατάλειψη, αυτοκτονεί.

> "Κι αυτή η ταινία, που βασίζεται σ' ένα μυθιστόρημα του Νατσούμε Σοσέκι, δεν πήγε και τόσο καλά. Ήταν μια δύσκολη και προβληματική περίοδος, κατά την οποία δεν έκανα πολλές ταινίες. Εξ άλλου, ήμαστε στα πρόθυρα του πολέμου. Ο κ. Οτάνι της εταιρείας «Σινκό» έλεγε ότι σε λίγο θα έκλειναν τα στούντιο και θα σταματούσε κάθε δραστηριότητα. Το επαναλάμβανε κάθε μέρα, αλλά εγώ δεν μπορούσα να το πω στους άλλους. Στη συνέχεια, ωστόσο, μετά τη λήξη των εχθοπραξιών ανάμεσα στην Κίνα και την Ιαπωνία, η «Σινκό» ανέκαμψε."
>
> **Κ.Μ.**

Η επώδυνη εφαρμογή του Νόμου
του Jean-Marc Lalanne

Πάνω στον τοίχο ενός σπιτιού, μερικά γκράφιτι υμνούν την ομορφιά ενός κοριτσιού που δεν έχουμε ακόμη δει, της Σαγιόκο. Ένας γέρος, που μαντεύουμε ότι είναι ο πατέρας της, χαμογελάει βλέποντας αυτά που έγραψαν κάποιοι μαθητές, και μετά τα σβήνει. Είναι τα πρώτα πλάνα, αλλά και η δομή ολόκληρης της ταινίας. Η ροή της αφήγησης δε θα 'ναι τελικά παρά η επικάλυψη των σκιρτημάτων της καρδιάς των παιδιών από τα σχέδια των γονιών τους. Χάριν λογικής (η αναγκαιότητα να κάνεις έναν καλό γάμο) ή καθήκοντος, οι γονείς, κάνοντας χρήση της πανάρχαιας εξουσίας που τους παρέχει το κατεστημένο, ευνουχίζουν την επιθυμία των παιδιών τους. Ο Όνο, π.χ., δε θα μπορέσει να παντρευτεί την πλούσια κληρονόμο που αγαπά, γιατί έχει ένα τεράστιο χρέος στον θετό του πατέρα, κι εκείνος αποφάσισε να τον παντρέψει με την κόρη του. Ωστόσο, *Οι παπαρούνες* δεν επαναλαμβάνουν αυτή τη μανιχαϊκή αντίθεση ανάμεσα στο Νόμο και την επιθυμία. Δεν πρόκειται να θρηνήσουμε την αναπόφευκτη καταπίεση των προσωπικών επιθυμιών από το Νόμο, όπως θα μπορούσε να φανταστεί κανείς. Αντίθετα, με τρόπο πολύ διαλεκτικό, η ταινία δείχνει πως ο καθένας οφείλει να υποτάσσει τις επιθυμίες του στους νόμους που θέτει ο ίδιος, πως πρέπει

να βρει τα όριά του και να σεβαστεί τις συμφωνίες τις οποίες αναλαμβάνει. Ο Νόμος δεν είναι μια απλή κατασταλτική συνθήκη. Κι αυτό που δείχνει ο Μιζογκούτσι, με μια ωραία μελοδραματική έμπνευση (αλλά χωρίς κανένα θεαματικό εφέ πάνω στον πόνο ή το πάθος – το άκρως συμβολικό πλάνο ενός ρολογιού που σπάει πάνω σ' έναν θαλασσοδαρμένο βράχο, αρκεί για να δείξει την οργή της εγκαταλειμμένης ερωμένης), είναι οι επιπτώσεις τής κατ' ανάγκην επώδυνης εφαρμογής του Νόμου. Όποια κι αν είναι η απόφαση του Όνο (να παντρευτεί τη Σαγιόκο από καθήκον ή τη Φουτζίο), μια γυναίκα θα υποφέρει. Ο λόγος της ταινίας είναι πληθυντικός, και δύσκολα περιορίζεται σε μία μόνο διατύπωση.

Οι παπαρούνες είναι μια ιδιαίτερα ρομαντική ταινία τού Μιζογκούτσι· εδώ, περισσότερο από κάθε άλλη ταινία του, η απόλαυση του θεατή στηρίζεται στην αλυσιδωτή ροή των καταστάσεων, στην ισορροπημένη χρήση των δραματουργικών εφέ (παρεξηγήσεις, σασπένς) και στην εναλλαγή της οπτικής γωνίας μιας πολυμέτωπης αφήγησης. Όμως, η ταινία αγγίζει την ομορφιά χάρη σε ωραία σκηνοθετικά ευρήματα και συγκινησιακές κορυφώσεις. Γνωρίζουμε πόσο φειδωλά χρησιμοποιεί ο Μιζογκούτσι τα «αντίστοιχα» πλάνα (champ/contre-champ). Εδώ, το κάνει δύο φορές, με έξοχα υπογραμμισμένο τρόπο, στην καρδιά της αφήγησης και στο τέλος της, για να συνειδητοποιήσουμε το συναισθηματικό σοκ ενός ήρωα που ανακαλύπτει ξαφνικά την αλήθεια και βλέπει τα όνειρά του να γκρεμίζονται. Και τις δύο φορές, πλάνα λίγων δευτερολέπτων εναλλάσσονται με εκπληκτική ταχύτητα. Τα γκρο πλάνα είναι ποικίλου μεγέθους, και οι γωνίες λήψης διαφέρουν σε κάθε πλάνο με αρκετά συγκεχυμένο τρόπο, μιμούμενα εντυπωσιακά το χάος που κυριεύει τον ήρωα. Αν αυτά τα βιαστικά και ανοργάνωτα «αντίστοιχα» πλάνα είναι τόσο εύγλωττα, εκφράζοντας τέλεια την ερωτική τρέλα των ηρώων, είναι γιατί ενεργούν σαν ένα είδος αισθητικού κεραυνού: ο χώρος του λόγου, ομογενής, συχνά κινηματογραφημένος με γενικά πλάνα, εξαρθρώνεται, τεμαχίζεται· και τότε, ολόκληρο το αναπαραστατικό σύστημα του Μιζογκούτσι, συγκροτημένο ήδη από το 1935, τρέμει συθέμελα μαζί με τους ήρωες.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 504, Αύγουστος 1996.
Μετάφραση: Χρυσάνθη Παπαλά.

Η ΕΛΕΓΕΙΑ ΤΗΣ ΟΣΑΚΑ (1936)
(Νανίουα ερετζίι)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, Κέντζι Μιζογκούτσι, βασ. στο διήγημα «Μιέκο» του Σαμπουρό Οκάντα. **Φωτογραφία:** Μινόρου Μίκι. **Ήχος:** Γιασούμι Μιζογκούτσι, Χισάσι Κάσε. **Μουσική:** Κοΐτσι Τακάγκι. **Ηθοποιοί:** Ισούζου Γιαμάντα (Αγιάκο), Κενσάκου Χάρα (Νισιμούρα), Σεΐτσι Τακεγκάουα (ο πατέρας της Αγιάκο), Τσιγιόκο Οκούρα (Σασίκο), Σινπατσιρό Ασάκα (Χιρόσι), Μπενκέι Σιγκανόγια (Ασάι), Γιόκο Ουμεμούρα (Σουμίκο). **Παραγωγή:** «Νταϊίτσι Έιγκα». **Διάρκεια:** 71′. Ασπρόμαυρη.

Η Αγιάκο, τηλεφωνήτρια σε μια φαρμακευτική εταιρεία τής Οσάκα, είναι ερωτευμένη με τον Νισιμούρα, που δουλεύει στην ίδια εταιρεία. Ο Σονοσούκε Ασάι, ο ιδιοκτήτης τής εταιρείας, την πολιορκεί συνεχώς ερωτικά, και η Αγιάκο, για να βοηθήσει οικονομικά τον πατέρα της που έχει καταχραστεί χρήματα, φεύγει από το σπίτι και γίνεται ερωμένη του, αφήνοντας τη δουλειά της. Όταν συναντά τυχαία τον Νισιμούρα, από ντροπή τού λέει ότι άλλαξε δουλειά, κι αυτός, που αγνοεί την πραγματική της κατάσταση, της προτείνει να παντρευτούν. Όταν η σύζυγος του Ασάι ανακαλύπτει την εξωζυγική σχέση του άντρα της, ο Ασάι διαλύει το δεσμό του με την Αγιάκο, κι αυτή, μετανιωμένη, αποφασίζει να δεχτεί την πρόταση του Νισιμούρα. Αργότερα συναντά την αδελφή της, η οποία της λέει ότι και ο αδελφός τους, Χιρόσι, έχει ανάγκη από χρήματα για να συνεχίσει τις σπουδές του. Η Αγιάκο σκέφτεται να ζητήσει χρήματα από τον Φουτζίνο, ένα φίλο του Ασάι, με την υπόσχεση ότι θα γίνει ερωμένη του. Όταν ο Φουτζίνο φτάνει στο σπίτι της, βρίσκει εκεί τον Νισιμούρα, και η Αγιάκο τον διώχνει. Ο Φουτζίνο καλεί την αστυνομία, και η Αγιάκο με τον Νισιμούρα καταλήγουν στο τμήμα. Ο Νισιμούρα, αντί να βοηθήσει την κοπέλα, από φόβο μήπως χάσει τη δουλειά του, δηλώνει άγνοια και τα ρίχνει όλα πάνω της. Η Αγιάκο ξαναγυρίζει στο σπίτι της, αλλά δε θ' αργήσει να ξαναφύγει, αφού όλοι την αντιμετωπίζουν σαν κακοποιό στοιχείο.

> «Εκείνη την εποχή, ο Γιοσικάτα Γιόντα δούλευε στα στούντιο «Ουζουμάσα», στο Κιότο. Ήταν, ας πούμε, σεναριογράφος, αλλά τον εκμεταλλεύονταν· έκανε δουλειές βοηθού σκηνοθέτη ή σκριπτ. Ήταν άρρωστος στο κρεβάτι από φυματίωση όταν τον επέλεξα. Καταστρώσαμε προσεκτικά και μεθοδικά ένα σχέδιο εργασίας. Εγώ μέχρι εκείνη την εποχή γύριζα ταινίες της περιόδου Μέιτζι, κι ήθελα ν' αλλάξω. Με γοήτευε ο χαρακτήρας της ηρωίδας. Η διάρκεια των γυρισμάτων κράτησε λιγότερο απ' όσο φανταζόμουν: γύρω στις 20 μέρες. Ήταν μια μικρή παραγωγή, και δεν είχα την πολυτέλεια πολλών λήψεων. Η Γιαμάντα ήταν εξαιρετική. Είχε δουλέψει πολλές φορές μαζί μου και μ' είχε μάθει. Έδωσε τον καλύτερο εαυτό της.»
>
> **Κ.Μ.**

> «Η ταινία είναι ένα αριστούργημα, αλλά με εμφανή σημάδια μιας κάποιας αδεξιότητας. Θέλω να πω ότι το σενάριο είχε πολλά προβλήματα, αλλά δεν είχα ξαναδεί ταινία με τόσο δυνατή εικόνα, τόσο γεμάτη ένταση. Μπορούμε να πούμε ότι η ταινία αυτή σηματοδοτεί το ξεκίνημα του ρεαλισμού στον ιαπωνικό κινηματογράφο.»
>
> **Γιοσικάτα Γιόντα,**
> *Αναμνήσεις από τον Κέντζι Μιζογκούτσι.*

Μια αισθητική αποθέωση της διάρκειας
του Jacques Rivette

Δεν είναι η τελευταία φορά, μα ούτε και η πρώτη, που ο Μιζογκούτσι αφηγείται μια παρόμοια ιστορία: το οδοιπορικό του ηθικού ξεπεσμού (κυρίως αυτόν που αφορά αγνά κορίτσια), από την ηδονή στην αιδώ, ασκούσε πάντοτε πάνω του την ίδια έλξη όπως και στον Ophuls. Αυτή η ταινία, όμως, εντυπωσιάζει κυρίως με την άκρα νεωτερικότητα της σκηνοθεσίας: ας σημειωθεί η συστηματική χρήση του εκατονογδοντάρη φακού που ο Μιζογκούτσι θα συνεχίσει να χρησιμοποιεί μέχρι το *Δρόμο της ντροπής*, με την ίδια ευχέρεια που τον χρησιμοποίησαν ο Lang ή (πάλι) ο Ophuls, αλλά και με τα ίδια ευτυχή αποτελέσματα.

Αν και είναι λίγο επιτηδευμένος, αυτό δεν τον εμποδίζει να καταφέρνει χωρίς προσπάθεια ό,τι ο Sternberg κι ο George Stevens επιδίωξαν σ' όλο τους το έργο: μ' ένα υφάδι όσο το δυνατόν πιο «μονωδικό» πλέκει ένα είδος συμπύκνωσης της κάθε στιγμής, μέσα από εκθαμβωτικές διασυνδέσεις του φωτός κι έναν σχεδόν χορογραφικό τρόπο παιξίματος των ηθοποιών. Λεπτό προς λεπτό, μια αισθητική αποθέωση της διάρκειας.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 80, Μάιος 1958
Μετάφραση: Χρυσάνθη Παπαλά

Μια ταινία για την Οσάκα
του Ταντάσι Ιτζίμα

Η ελεγεία της Οσάκα είναι ένα διακριτικό έργο και, μολονότι το θεωρώ σημαντική ταινία, πιστεύω ότι είναι υπερβολή να το θεωρήσουμε αριστούργημα. Τα αποτελέσματά του δεν είναι εξαιρετικά: παρουσιάζει ασυνέχειες, είναι κατακερματισμένο και αργό, και οι ερμηνείες των ηθοποιών δεν είναι εντυπωσιακές: μερικές είναι σε ερασιτεχνικό επίπεδο, ενώ για άλλες, καλύτερα ας μην το συζητάμε. Ερμηνευμένο στη διάλεκτο της Οσάκα, θα μπορούσε να μην ενοχλεί ακόμα κι έτσι –οπωσδήποτε είναι καλύτερο από την *Οικογενειακή συγκέντρωση* του Μικίο Ναρούσε–, αλλά του λείπει κατά πολύ η φινέτσα. Ωστόσο, μπορούμε να βρούμε σ' αυτή την ταινία προτερήματα που δεν υπήρχαν στις προηγούμενες· κι αν το λάβουμε αυτό υπόψη μας, μπορούμε να ισχυριστούμε ότι η ταινία είναι, ως σύνολο, διακριτική και σημαντική, όχι από καλλιτεχνικής άποψης, αλλά για τη θέση που παίρνει στην

ιστορία του ιαπωνικού κινηματογράφου και για τη σχέση της με την κοινωνική πραγματικότητα. Ο Μιζογκούτσι κατάφερε να περιγράψει υποδειγματικά την πόλη της Οσάκα και να κάνει το κοινό να νιώσει την ατμόσφαιρα της πόλης με τρόπο πολύ πιο αληθοφανή απ' ό,τι η ταινία του Ναρούσε. Το γεγονός ότι κατάφερε να φτάσει σ' ένα τέτοιο αποτέλεσμα, οφείλεται στις σκηνοθετικές επιλογές του πριν από το στάδιο της επεξεργασίας. Ο Μιζογκούτσι είναι πολύ ικανός στο να περιγράφει καταλεπτώς την περίοδο και την ατμόσφαιρα της περιόδου Μέιτζι· στον τομέα αυτόν είναι πραγματικά απαράμιλλος. Την ίδια ακριβώς στάση υιοθετεί και όταν περιγράφει την Οσάκα, και η ταινία είναι πράγματι αξιοσημείωτη για τις περιγραφές της πραγματικότητας της πόλης. Προφανώς και σ' αυτή την ταινία υπάρχει η εξέλιξη μιας πλοκής, και είναι φυσικό να γίνονται σαφείς οι προθέσεις του σκηνοθέτη όσον αφορά στην πλοκή· αν δούμε το έργο αποκλειστικά απ' αυτή την άποψη, πιστεύω ότι θέλει να περιγράψει το δράμα μιας φτωχής γυναίκας, αλλά δεν μπορούμε να διαχωρίσουμε την υποβολή που ασκεί στο κοινό η ταινία με την καταγγελία των παράξενων κοινωνικών όψεων της Οσάκα: το κοινό μπορεί να κατανοήσει ακόμα καλύτερα το δράμα ενός μεμονωμένου ατόμου, αλλά αυτό που βλέπουμε, είναι ένα από τα πλήθος ανθρώπινα δράματα που συμβαίνουν στην πόλη: το να καταφέρνεις να εκφράζεις μια πολλαπλότητα χρησιμοποιώντας το μεμονωμένο, είναι μια ιδιότητα που χαρακτηρίζει την τέχνη. Επομένως, ακόμα κι αν δεν μπορούμε να χαρακτηρίσουμε την ταινία αυτή αριστούργημα, έχουμε εδώ ένα υπόδειγμα του πώς μπορεί να αναπαρασταθεί με αγάπη η κοινωνία μέσα σ' ένα κινηματογραφικό έργο. Δε λέω ότι ο σκοπός αυτός επετεύχθη πλήρως, όμως η αξία της ταινίας συνίσταται ακριβώς σ' αυτή τη λεπτομερή περιγραφή της πραγματικότητας, έστω και κατ' ατελή τρόπο. Ευχόμαστε να μπορέσουμε να δούμε συχνά στο μέλλον τέτοιου είδους ταινίες. Και στο σημείο αυτό μπορούμε ακόμα να βεβαιώσουμε ότι, επιτέλους, εδραιώνεται η βάση μιας ιαπωνικής κινηματογραφίας.

Μετάφραση: Έφη Καλλιφατίδη.

ΟΙ ΑΔΕΛΦΕΣ ΤΗΣ ΓΚΙΟΝ (1936)

(Γκιόν νο κιοντάι)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, Κέντζι Μιζογκούτσι, βασ. στο μυθιστόρημα του Αλεξάντρ Ιβάνοβιτς Κουπρίν *Η άβυσσος*. **Φωτογραφία:** Μινόρου Μίκι. **Ήχος:** Χισάσι Κάσε. **Ηθοποιοί:** Ισούζου Γιαμάντα (Όμοτσα), Γιόκο Ουμεμούρα (Ουμεκίτσι), Μπενκέι Σιγκανόγια (Σιμπέι Φουρουσάουα), Εϊταρό Σιντό (Κούντο), Ταϊζό Φουκάμι (Κιμούρα). **Παραγωγή:** «Νταϊίτσι Έιγκα». **Διάρκεια:** 69'. Ασπρόμαυρη.

Δύο αδελφές, η Ουμεκίτσι και η Ομοτσα, είναι γκέισες στη συνοικία Γκιόν. Ο Φουρουσάουα, «προστάτης» της Ουμεκίτσι, που αντιμετωπίζει οικονομικά προβλήματα, έχει εγκαταλείψει το σπίτι του και ζει μαζί τους. Η Όμοτσα προτρέπει την αδελφή της να τον διώξει και να βρει καινούργιο «προστάτη». Επειδή όμως η αδελφή της διστάζει, πείθει έναν πλούσιο παλαιοπώλη (με αντάλλαγμα να γίνει «προστάτης» της αδελφής της) να της δώσει χρήματα, πληρώνει τον Φουρουσάουα και τον διώχνει απ' τη ζωή τους. Η Ουμεκίτσι, πιστεύοντας ότι ο Φουρουσάουα έφυγε μόνος του, αποφασίζει να αποδεχτεί ως νέο «προστάτη» της τον παλαιοπώλη. Στο μεταξύ, και η Όμοτσα διώχνει τον δικό της εραστή, τον Κιμούρα, ο οποίος απολύεται και από το κατάστημα υφασμάτων όπου δούλευε, και συνδέεται με το αφεντικό του, τον Κούντο. Όταν η Ουμεκίτσι συναντά μια μέρα τον Φουρουσάουα, μαθαίνει το παιχνίδι που έπαιξε η αδελφή της σε βάρος της και γίνεται έξαλλη. Παράλληλα, όταν ο Κιμούρα μαθαίνει ότι η Όμοτσα όχι μόνο έχει γίνει ερωμένη του πρώην αφεντικού του, Κούντο, αλλά και ευθύνεται για την απόλυσή του, λόγω ενός κιμονό που είχε πάρει για χάρη της από το κατάστημα, αποφασίζει να την εκδικηθεί. Διαλύει τη σχέση τους, κάνοντάς την γνωστή στη γυναίκα του Κούντο, και τραυματίζει την Όμοτσα, σπρώχνοντάς την έξω από ένα αυτοκίνητο εν κινήσει. Όταν η Ουμεκίτσι μαθαίνει τα νέα, τρέχει να τη βρει στο νοσοκομείο, ενώ λίγο πριν έχει μάθει ότι ο Φουρουσάουα την έχει εγκαταλείψει ξανά κι έχει γυρίσει στην οικογένειά του. Στο δωμάτιο του νοσοκομείου, οι δύο αδελφές μένουν μόνες και ηττημένες.

> "Αφού είναι μια ταινία που ακολούθησε την *Ελεγεία της Οσάκα*, ο Γιόντα κι εγώ μπορέσαμε να νιώσουμε πιο άνετα δουλεύοντας μαζί, και η σκηνοθεσία πήγε πολύ καλύτερα. Μετά την Οσάκα διαλέξαμε το Κιό-

το. Κι όταν λες «Κιότο», το πρώτο πράγμα που σου 'ρχεται στο νου, είναι η συνοικία της Γκιόν. Δε χρειαστήκαμε πολύ χρόνο για τα γυρίσματα: λιγότερο από ένα μήνα. Υπήρξαν, όμως, προβλήματα, που δεν αφορούν στην ίδια την ταινία. Όπως και να 'χει, η ταινία προκάλεσε την πτώχευση της εταιρείας «Νταϊίτσι Έιγκα». Η μητρική εταιρεία «Σότσικου» δε φέρθηκε εντάξει: «έβγαλε» την ταινία σε μία μόνο αίθουσα. Κάτω από τέτοιες συνθήκες πώς να προκύψουν καλοί σκηνοθέτες;"

Κ.Μ.

"Μετά την *Ελεγεία της Οσάκα*, ο Μιζογκούτσι ήθελε να δείξει πώς ζούσαν οι γκέισες της Γκιόν. Η Γκιόν ήταν μια συνοικία χωρισμένη στα δύο: το Κόμπου (Άνω Γκιόν) και το Ότσουμπου (Κάτω Γκιόν). Το Κόμπου ήταν η συνοικία των *μάικο* (γκέισα πολυτελείας)· το Ότσουμπου, η γειτονιά με τις τσούλες. Επιλέξαμε ως σκηνικό το Ότσουμπου, τη γειτονιά των πόθων. Άρχισα να συχνάζω στην Γκιόν, για να μελετήσω πώς ζούσαν οι γκέισες. Ο Μιζογκούτσι δεν μου έδωσε καμία κατεύθυνση για τη συγγραφή του σεναρίου· μου είπε απλώς ότι ήθελε να υπάρχει μια αντίθεση ανάμεσα σε δύο αδελφές ή ανάμεσα σε μια μάνα και στη κόρη της. Εγώ όμως δεν γνώριζα τίποτα για την Γκιόν. Ήμουν ήδη είκοσι εννέα χρόνων, αλλά, λόγω της κακής κατάστασης της υγείας μου, δεν είχα μέχρι τότε καμιά εμπειρία μ' αυτά τα κορίτσια. Χάρη στο αφεντικό του αδελφού μου, που δούλευε σ' έναν μεγάλο υφασματέμπορο, μπόρεσα να επισκεφθώ ένα «σπίτι» της γειτονιάς. Η ματρόνα, στην οποία εξήγησα τους λόγους μου, με λυπήθηκε: «Δε μ' ενοχλεί να 'ρχεστε σπίτι μου. Αναρωτιέμαι, όμως, αν θα καταλάβετε τίποτα παρατηρώντας απλώς και μόνον». Αποκαρδιωμένος, πήγα να τα παρατήσω. Ξαφνικά, όμως, ένιωσα πιο τολμηρός κι αποφάσισα να πηγαίνω καθημερινά στο σπίτι εφοδιασμένος μ' ένα *μπέντο* (μια καραβάνα με φαΐ), ώστε να μη χρειαστεί καν να βγώ όλο το εικοσιτετράωρο, και σημείωνα σχολαστικά όλες τις λεπτομέρειες που παρατηρούσα. Ξεδιάντροπος που ήμουν, τώρα που το σκέφτομαι! Πώς μπόρεσαν τα κορίτσια ν' ανεχτούν αυτόν τον ύποπτο και περίεργο τύπο που παρακολουθούσε όλες τις συνομιλίες τους σαν ωτακουστής; [...] Παρά τις σημειώσεις μου για τις γκέισες, δε νομίζω ότι ήμουν σε θέση να περιγράψω τη ζωή τους. Αφού συναντήθηκα με τον Μιζογκούτσι, που ήταν θαμώνας της Γκιόν, άρχισα να γράφω το σενάριο: την ιστορία δύο αδελφών που είναι γκέισες. Η μεγαλύτερη είναι μια παραδοσιακή, συντηρητική γυναίκα, ενώ η μικρότερη περιφρονεί το συναισθηματισμό της αδελφής της και εκμεταλλεύεται τους άντρες στο έπακρο. Την ονόμασα Όμοτσα («παιχνίδι») με τη σκέψη ότι το όνομα αυτό απηχούσε σωστά τη μοίρα της, αφού ήταν το παιχνιδάκι των ανδρών. Οι ηθικές συγκρούσεις ανάμεσα στις δύο αδελφές, το επεισόδιο στο οποίο η Όμοτσα πετάει έξω τον χαραμοφάη εραστή της αδελφής της, κι αυτό της εκδίκησης του νεαρού υφασματέμπορου που τον πρόδωσε η Όμοτσα, άρεσαν αρκετά στον Μιζογκούτσι. Με παρότρυνε να σκαλίσω ακόμα περισσότερο τις σχέσεις ανάμεσα στα πρόσωπα. Ένιωθα μεγάλη άνεση γράφοντας το σενάριο, επειδή χρησημοποιούσα τη διάλεκτο του Κιότο, που ήταν η γλώσσα μου. Το σενάριο ξαναγράφτηκε μόνο τρεις φορές – κι αυτό, εκτός από τις *Αδελφές της Γκιόν*, συνέβη άλλες δύο φορές: στο *Αδιέξοδο της αγάπης και του μίσους* (1937) και στη *Ζωή της Οχάρου* (1952)! Στο γύρισμα, όμως, ο Μιζογκούτσι αυτοσχεδίαζε πολύ. Πρόσθετε κυρίως κωμικές πινελιές στους διαλόγους, στις χειρονομίες, στα κοστούμια κ.λπ. [...] *Οι αδελφές της Γκιόν* ανακηρύχθηκαν καλύτερη ταινία της χρονιάς (1936) από το περιοδικό «Κίνεμα Τζούνπο», και *Η ελεγεία της Οσάκα*, τρίτη. *Οι αδελφές* είχαν πράγματι καλύτερη δομή, αν και, προσωπικά, προτιμώ την *Ελεγεία*: μου φαίνεται πιο δυνατή, και η κριτική της κοινωνίας είναι οξύτερη."

Γιοσικάτα Γιόντα
Αναμνήσεις από τον Κέντζι Μιζογκούτσι.

Μοντάζ την ώρα της λήψης

του Noël Burch

[...] Ο μύθος της ταινίας *Οι αδελφές της Γκιόν* αποτελεί από πολλές απόψεις το πρότυπο της προσωπικής μυθολογίας του Μιζογκούτσι. Δύο αδελφές μοιράζονται ένα σπίτι στην Γκιόν, την περιοχή του Κιότο με τα κόκκινα φανάρια, και εκδίδονται ευκαιριακά. Η μεγάλη, προσκολλημένη στην παράδοση, έχει αποδεχθεί πλήρως την κατώτερη θέση της γυναίκας, ενώ η μικρότερη είναι αποφασισμένη να πετύχει όσα θέλει στη ζωή της. Η μεγαλύτερη αδελφή συνδέεται μ' έναν χρεοκοπημένο έμπορο και τον προσκαλεί να μείνει στο σπίτι τους, αλλά η μικρή, η Όμοτσα (Ισούζου Γιαμάντα), θεωρεί πως αυτό θα εμποδίσει τους σκοπούς της, και καταφέρνει να τον διώξει. Παράλληλα, η Όμοτσα φλερτάρει με έναν υπάλληλο, με αντάλλαγμα μικρές χάρες. Εκείνος της δίνει «επί πιστώσει» ένα τόπι μεταξωτό για κιμονό. Όταν το μαθαίνει το αφεντικό του, κανονίζει να συναντηθεί με την Όμοτσα, η οποία τον ξελογιάζει. Ο υπάλληλος απολύεται και εκδικείται απάγοντας μελοδραματικά την Όμοτσα. Η κοπέλα πηδάει από το αυτοκίνητο που τρέχει, και τραυματίζεται σοβαρά. Ξαπλωμένη στο κρεβάτι του νοσοκομείου, με την αδελφή της να κλαίει δίπλα της, καταριέται τον κόσμο της πορνείας.

Η αρχή του μακρινού πλάνου τηρείται απαράβατα στη σκηνή όπου η Όμοτσα, αφού καταφέρει να βρεθεί μόνη στο σπίτι με τον αποτυχημένο έμπορο, το φίλο της αδελφής της, πρώτα τον μπουκώνει με γλυκά, κι ύστερα, ξεδιάντροπα, του εξηγεί πως η αδελφή της θα προτιμούσε να μην τον έχει πια

μέσα στο σπίτι, επειδή αυτό δεν είναι καλό για τη δουλειά. Πριν ο άντρας καταλάβει καλά καλά τι συμβαίνει, εκείνη του έχει ήδη φορέσει το παλτό και τον έχει ξεπροβοδίσει. Όλη η σεκάνς είναι γυρισμένη με σταθερή κάμερα, τοποθετημένη στην άκρη του δωματίου. Οι χαρακτήρες δεν παρουσιάζονται ποτέ ολόσωμοι. Στο μεγαλύτερο μέρος της σκηνής είναι καθισμένοι στο τραπεζάκι του τσαγιού, ώστε να καταλαμβάνουν μόλις το ένα τέταρτο της οθόνης, κάτω αριστερά. Οι συνέπειες μιας τέτοιας σύνθεσης είναι σημαντικές. Η σχέση του ήχου (διάλογος) με την εικόνα είναι εντελώς διαφορετική από εκείνην που συναντάμε στην επικρατούσα Δυτική άποψη, όπου συνηθίζεται η προσεκτικά μονταρισμένη, αντίστροφη εκδοχή (θεωρητικά απείρως καταλληλότερη για μια τέτοια σκηνή), ή το «μπαζινικό» μονοπλάνο, με μια ανεπαίσθητη μετατόπιση/παραλλαγή των αρχών του. Ο κινηματογραφικός χώρος που απεικονίζεται εδώ, προσφέρει ένα σύνθετο εικονογραφικό συντακτικό (π.χ. ένα μεγάλο τμήμα συγκεκριμένου χώρου, εξοπλισμένου με συγκεκριμένα αντικείμενα κ.λπ)., και τα σύμβολα αυτά αναπαράγονται ταυτόχρονα και στην οθόνη. Οι κινήσεις και οι χειρονομίες των ηθοποιών, όσο «εκφραστικές» κι αν είναι, μπερδεύονται πάντα μέσα στο σύνολο των οπτικών συμβόλων, τα οποία το μάτι του θεατή θα πρέπει επίσης να ξεχωρίσει και να αποκρυπτογραφήσει – και μάλιστα, σ' αυτήν εδώ τη σκηνή, μιας και –όπως συνηθίζει ο Μιζογκούτσι– οι χαρακτήρες δεν είναι κεντραρισμένοι, υπάρχει «πολύς "αέρας" πάνω απ' τα κεφάλια τους», όπως θα το έθετε κάποιος Δυτικός οπερατέρ. Πρόκειται για αποφασιστικό παράγοντα, αφού οι σχετικά μικρές, απομακρυσμένες φιγούρες προσδιορίζονται σαν μέρη ενός καθαρισμένου συνόλου, το οποίο συμπεριλαμβάνει και καθορίζεται οπτικά από μια αφθονία άλλων συμβόλων. Επιπλέον, όλη αυτή η διαδικασία, οι αποστάσεις, η εκκεντρότητα, υπογραμμίζουν την απόλυτα μη ανθρωποκεντρική διάσταση της ώριμης περιόδου του Μιζογκούτσι. Ακόμα πιο σημαντικό είναι το γεγονός ότι δεν υπάρχει μοντάζ, με τη στενή ή την ευρύτερη έννοια, που να ενισχύει το σημασιολογικό πρότυπο των διαλόγων καθώς αυτοί ξεδιπλώνονται πάνω απ' το χαμηλό τραπέζι. Η εικόνα και το κείμενο είναι σχεδόν πλήρως διαχωρισμένα το ένα από το άλλο. Ουσιαστικά, παρακολουθούμε ένα slide show, ή, έστω, ένα κουκλοθέατρο.

Όσο για το ρόλο της κίνησης της κάμερας σ' αυτό που μπορεί ν' αποκληθεί –μεταφορικά ή κυριολεκτικά– *σύστημα αποστασιοποίησης*, σε πολλές περιπτώσεις, περιορίζεται απλώς στο να παραμένει σε απόσταση. Η άλλη «μεγάλη σκηνή» της Όμοτσα μ' έναν ηλικιωμένο (η οποία διαδραματίζεται στο ίδιο δωμάτιο και στην οποία η Όμοτσα ξελογιάζει τον έμπορο-αφεντικό του φίλου της) είναι χαρακτηριστική. Όταν μπαίνουν ο έμπορος με την Όμοτσα, κάθονται κάτω, δίπλα στην πόρτα (η κάμερα είναι στημένη στη μέση του δωματίου, ελαφρώς ανυψωμένη, και οι φιγούρες βρίσκονται στην κάτω αριστερή γωνία). Συζητούν για το παράπτωμα του υπαλλήλου, και γίνεται όλο και πιο προφανές πως ο έμπορος δε θα 'χε αντίρρηση ν' απολαύσει κι αυτός μια περιποίηση ανάλογη με αυτήν που υποθέτει πως έχει προσφερθεί στον

υπάλληλό του. Η Όμοτσα προτείνει να του σερβίρει τσάι, και σηκώνεται. Στο σημείο αυτό, η κάμερα οπισθοχωρεί σε μια δεύτερη θέση, στο βάθος του δωματίου, ώστε να συμπεριλαμβάνεται στο κάδρο και το τραπεζάκι του τσαγιού. Η Όμοτσα κάθεται πίσω απ' το τραπέζι (διακρίνονται μόνο οι ώμοι και το πίσω μέρος του κεφαλιού της – όλα μικρά και χαμηλά στο κάδρο). Μετά από ένα «διάλειμμα αξιοπρεπείας», ο έμπορος έρχεται και κάθεται απέναντί της. Η κάμερα μετακινείται ελαφρά καθώς πλησιάζει, έτσι ώστε, στην τελική σύνθεση, να καταλαμβάνουν και οι δύο το κάτω αριστερά τέταρτο του κάδρου. Σε λίγο, η κοπέλα σηκώνεται και κάθεται στην ίδια πλευρά με τον έμπορο, οπότε η κάμερα πλησιάζει αμυδρά, για να διατηρήσει και πάλι την έκκεντρη θέση τους στο κάδρο. Εδώ, λοιπόν, η κίνηση της κάμερας υπακούει στη διατήρηση τόσο της απόστασης όσο και της εκκεντρότητας, που αποτελεί το απαραίτητο συμπλήρωμα.

Το σημαντικότερο είναι πως εδώ αρχίζει να διαφαίνεται

η τεχνική του Μιζογκούτσι, η οποία συχνά περιλαμβάνει μια ιδιότυπη μορφή «μοντάζ την ώρα της λήψης». [...]

Μια από τις πιο σημαντικές μεθόδους του «μοντάζ την ώρα της λήψης» (που εφαρμόζεται για πρώτη φορά σ' αυτή την ταινία) μπορεί, παρά τις επιφυλάξεις που αναπόφευκτα συνοδεύουν τέτοιου είδους παραλληλισμούς, να παρομοιαστεί με ζωγραφιστό κύλινδρο (*ε-μάκι-μόνο*). Τα δύο πιο ξεκάθαρα παραδείγματα της τεχνικής αυτής εντοπίζονται στην αρχή και στο τέλος της ταινίας, κάτι που αποδεικνύει ότι ο Μιζογκούτσι αναζητούσε τρόπους οργάνωσης των «μεθόδων του μοντάζ». Στην αρχή έχουμε ένα παράλληλο τράβελινγκ, στη διάρκεια του οποίου εκτυλίσσονται διαδοχικά πλάνα του πλειστηριασμού που οριστικοποιεί τη χρεοκοπία του άτυχου έμπορου: από ένα πλάνο γεμάτο παραβάν, η κάμερα προσπερνά το χώρο όπου πραγματοποιείται η δημοπρασία· μετά, έναν άλλο χώρο όπου περιμένουν συγκεντρωμένοι οι δανειστές, κι ύστερα, έναν τρίτο (διακρίνεται μέσα από μια ξύλινη γρίλια) όπου κάποιοι ετοιμάζουν διάφορα αντικείμενα προς πώληση. Η κάμερα μας αποκαλύπτει έναν ακόμα άντρα, πίσω από ένα δοκάρι, που κρατά ένα μπιμπελό, και καταλήγει σε κοντινό πλάνο του εμπόρου που κάθεται με τους φίλους του. Το δεύτερο πλάνο, που μοιάζει με κάθετη διείσδυση στην επιφάνεια του *ε-μάκι-μόνο*, έχει μια συμμετρική σχέση με το τελευταίο τράβελινγκ που πλησιάζει το πρόσωπο της Όμοτσα – ένα πλάνο που, με τη σειρά του, οδηγεί σ' ένα άλλο μεγάλο μονοπλάνο, κάπως διαφορετικής σύλληψης. Πρόκειται για ένα αργό, κυκλικό πανοραμίκ γύρω από την εσωτερική βεράντα του νοσοκομείου, που ξεκινά με την είσοδο της μεγαλύτερης αδελφής από τα δεξιά, την ακολουθεί μέχρι την πόρτα του χειρουργείου, στο κέντρο, και μετά, καθώς η Όμοτσα μεταφέρεται από μια νοσοκόμα, συνεχίζει αργά, ακολουθώντας τη μικρή ομάδα γύρω απ' τη βεράντα, ώς το δωμάτιο της κοπέλας. Το «δωμάτιο» είναι ένας κλειστός χώρος, σχεδόν αθέατος, κρυμμένος πίσω από ένα παραβάν από μπαμπού... κι όμως, η δράση συνεχίζεται για λίγα ακόμα λεπτά, χωρίς αλλαγή πλάνου.

Και στα δύο αυτά μονοπλάνα, η αρχιτεκτονική οργάνωση του χώρου πριν το γύρισμα είναι τέτοια, ώστε, καθώς κινείται η κάμερα, να καταγράφει αλλεπάλληλα στιγμιότυπα τα οποία χαρακτηρίζονται ταυτόχρονα από διακριτικότητα και διεισδυτικότητα. Αυτό είναι κι ένα από τα εντυπωσιακότερα στοιχεία του *ε-μάκι-μόνο*. Σ' αυτά τα πλάνα, ο Μιζογκούτσι κατορθώνει να κάνει να συνυπάρξουν τα δύο θεμελιώδη και διαμετρικώς αντίθετα χαρακτηριστικά του παράλληλου τράβελινγκ: διαδοχικά επίπεδα και σταθερή ροή.

Απόσπασμα από το *To the Distant Observer (Form and Meaning in the Japanese Cinema)*, Scholar Press, London 1979.
Μετάφραση: Στέλλα Νικολαΐδου.

ΤΟ ΑΔΙΕΞΟΔΟ ΤΗΣ ΑΓΑΠΗΣ ΚΑΙ ΤΟΥ ΜΙΣΟΥΣ (1937)
(Αϊέν κιό)

Σενάριο: Ματσουταρό Καουαγκούτσι, Γιοσικάτα Γιόντα, Κέντζι Μιζογκούτσι, βασ.ο στο μυθιστόρημα του Λέοντος Τολστόι *Η Ανάσταση*. **Φωτογραφία:** Μινόρου Μίκι. **Σκηνικά:** Χιρόσι Μιζουτάνι. **Μοντάζ:** Ταζούκο Σακάνε. **Ήχος:** Ακίρα Αντό. **Μουσική:** Μιζούο Ουκαγκάμι. **Ηθοποιοί:** Φουμίκο Γιαμάτζι (Οφούμι), Σεϊζαμπουρό Καουάζου (Γιοσιτάρο), Μασάο Σιμίζου (Κενκίσι), Χαρούο Τανάκα. **Παραγωγή:** «Σινκό». Ασπρόμαυρη.

Μια επαρχιωτοπούλα ξεπέφτει ηθικά στη μεγαλούπολη, αλλά σώζεται από την αγάπη ενός περιπλανώμενου ηθοποιού.

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΟΥ ΣΤΡΑΤΟΠΕΔΟΥ (1938)
(Ροέι νο ούτα)

Σενάριο: Σόιτσι Χαταμότο. **Φωτογραφία:** Τζουνιτσιρό Αοσίμα. **Μουσική:** Σέντζι Ιτό. **Ηθοποιοί:** Σεϊζαμπουρό Καουάζου (Χιντέο), Φουμούκο Γιαμάτζι (Νομπούκο), Ιτσιρό Σουγκάι, Ακίρα Ματσουντάιρα. **Παραγωγή:** «Σινκό». Ασπρόμαυρη.

Το σενάριο της ταινίας είναι εμπνευσμένο από ένα βραβευμένο τραγούδι.

ΑΧ, ΠΑΤΡΙΔΑ! (1938)
(Αα Φουρουσάτο)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, βασ. σ' ένα διήγημα του Χιντέο Κόντε. **Φωτογραφία:** Τζουνιτσιρό Αοσίμα. **Ηθοποιοί:** Φουμίκο Γιαμάτζι (Ομίγιο), Μασάο Σιμίζου (Σακαμότο), Σεϊτσι Κατό, Σεϊζαμπουρό Καουάζου. **Παραγωγή:** «Σινκό».

Μια νεαρή εξεγείρεται ενάντια στην ανάπτυξη των μεγάλων εταιρειών, που οδηγούν σε αδιέξοδο τις μικροεπιχειρήσεις της πατρίδας της.

Η ΙΣΤΟΡΙΑ ΤΟΥ ΤΕΛΕΥΤΑΙΟΥ ΧΡΥΣΑΝΘΕΜΟΥ (1939)
(Ζανγκίκου μονογκατάρι)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, Ματσουταρό Καουαγκούτσι, βασ. σ' ένα διήγημα του Σόφου Μουραμάτσου. **Φωτογραφία:** Μινόρου Μίκι. **Σκηνικά:** Χιρόσι Μιζουτάνι. **Κοστούμια:** Σεϊζό Γιαμαγκούτσι. **Μοντάζ:** Κόσι Καουαχιγκάσι. **Ήχος:** Ριουίτσι Σικίτα. Μουσική: Σέντζι Ιτό, Σιρό Φουκάι. **Ηθοποιοί:** Σοταρό Χαναγιάγκι ΣΤ' (Κικουνοσούκε Ονοέ), Κακούκο Μόρι (Όττοκου), Γκοντζουρό Καουαραζάκι (Κικουγκόρο Ονοέ), Κόκιτσι

Τακάντα (Φουκουσούκε Νακαμούρα), Ριοταρό Καουανάμι (Έιζου Νταγιού), Νομπούκο Φουτσίμι (Ονάκα). **Παραγωγή:** «Σότσικου». **Διάρκεια:** 142΄. Ασπρόμαυρη.

Ο Κικουνοσούκε Ονοέ είναι υιοθετημένος γιος του Κιγκουγκόρο, μεγάλου ηθοποιού του καμπούκι. *Θέλοντας ν' ακολουθήσει το παράδειγμα του πατέρα του και να κάνει θεατρική καριέρα, προσπαθεί να γίνει ηθοποιός, αλλά με μέτρια αποτελέσματα. Η μόνη που πιστεύει σ' αυτόν και τον ενθαρρύνει να συνεχίσει, είναι η Ότοκου, μια υπηρέτρια ερωτευμένη μαζί του. Οι δυο τους κάνουν πολλή παρέα, και οι γονείς του Κικουνοσούκε, ανησυχώντας γι' αυτή τη σχέση που βάζει σε κίνδυνο την υπόληψη της οικογένειας, απομακρύνουν την Ότοκου και στέλνουν τον Κικουνοσούκε στην Οσάκα, σ' ένα θείο του, για να σπουδάσει ηθοποιός. Στην Οσάκα, όμως, ξανασυναντιέται με την Ότοκου, η οποία συνεχίζει να πιστεύει στο ταλέντο του, παντρεύονται, ζουν μαζί, αλλά η εξέλιξη του Κικουνοσούκε ως ηθοποιού παραμένει στάσιμη και απογοητευτική. Όταν ο θείος που τον στηρίζει οικονομικά, πεθαίνει, η κατάστασή τους χειροτερεύει, και ο Κικουνοσούκε αναγκάζεται να δουλέψει σ' ένα θεατρικό μπουλούκι για να μπορέσουν να επιβιώσουν. Τα χρόνια περνούν δύσκολα, κι όταν φτάνει ένας θίασος από το Τόκιο για να δώσει μια παράσταση, η Ότοκου, κρυφά από τον Κικουνοσούκε, πηγαίνει στους θιασάρχες και τους παρακαλεί να δώσουν μια ευκαιρία στον άντρα της. Αυτοί δέχονται, αλλά με τον όρο ότι, αν ο Κικουνοσούκε αποδειχθεί μεγάλος ηθοποιός, άξιος να πάρει τη θέση του πατέρα του, η Ότοκου θα βγει από τη ζωή του. Η Ότοκου συμφωνεί, κι όταν, μετά την παράσταση, όπου ο Κικουνοσούκε θριαμβεύει, την αναζητά για να επιστρέψουν μαζί στο Τόκιο, η γυναίκα του έχει εξαφανιστεί. Όταν, χρόνια αργότερα, ο Κικουνουσούκε, καθιερωμένος ηθοποιός πια, επιστρέφει στην Οσάκα για μια παράσταση, μαθαίνει ότι η Ότοκου είναι ετοιμοθάνατη, κι ο ίδιος ο πατέρας του τον προτρέπει να τρέξει κοντά της, αφού της οφείλει τα πάντα. Από το κρεβάτι του πόνου, η Ότοκου του εξηγεί γιατί χάθηκε από τη ζωή του, και του ζητάει να επιστρέψει στον κόσμο όπου ανήκει, στα φώτα τού θεάτρου και στα χειροκροτήματα, ενώ εκείνη σβήνει στη μοναξιά και στη σιωπή, αλλά ευτυχισμένη που το όνειρό της για τον Κικουνοσούκε έγινε πραγματικότητα.*

"Αναγκάστηκα ν' αλλάξω εταιρεία και να πάω στη «Σότσικου», στο Κιότο. Η ταινία πήγε πολύ καλά, γιατί στη «Σότσικου» δέχτηκαν όλους τους όρους μου. Ο κ. Σιράι με πήρε υπό την προστασία του. Από τότε μπόρεσα να κάνω τις ταινίες μου όπως ήθελα."
Κ.Μ.

"Ο Μιζογκούτσι προσπαθούσε να πείσει τον Σοταρό Χαναγιάγκι να παίξει ανδρικό ρόλο. Ο Χαναγιάγκι ήταν *ογιάμα*· δηλαδή, έπαιζε αποκλειστικά γυναικείους ρόλους στο *καμπούκι*. Ήταν ήδη κάποιας ηλικίας. Όλοι αμφιβάλλαμε αν θα μπορούσε να υποδυθεί στην ταινία το ρόλο του Κικουνοσούκε Ονοέ, του μόλις εικοσάχρονου ήρωα, αν και τον είχε ήδη παίξει στη σκηνή.

Ο οπερατέρ Μινόρου Μίκι του έκανε ένα δοκιμαστικό με το κοστούμι και το μακιγιάζ του: το αποτέλεσμα δεν ήταν διόλου πειστικό. Τότε ο Μιζογκούτσι πρότεινε να τον «τραβήξει» σε μακρινά πλάνα. Εκείνη την εποχή, σχεδόν όλες οι ταινίες γυρίζονταν με πενηντάρη φακό, αλλά ο Μιζογκούτσι ήθελε να χρησιμοποιήσει ευρυγώνιο. Ο Μινόρου Μίκι, σαν σε μια στιγμιαία επιφοίτηση, δέχτηκε αμέσως. Στόχος του Μιζογκούτσι ήταν να γυρίσει γενικά πλάνα μεγάλης διάρκειας με ευρυγώνιο φακό, ώστε να επιτύχει μια προσομοίωση της θεατρικής σκηνής, επιτρέποντας έτσι στον Χαναγιάγκι να βρεθεί στο στοιχείο του. Έτσι επινόησε και την τεχνική του one scene-one cut. Σχολιάζοντας αυτό το θέμα, ο Μινόρου Μίκι μού είπε τις προάλλες: «Αν είχα δείξει τον παραμικρό δισταγμό όταν ο Μιζογκούτσι με ρώτησε αν μπορούσαμε να γυρίσουμε γενικά πλάνα με ευρυγώνιο, σίγουρα θα 'χε εγκαταλείψει την ιδέα. Στην πραγματικότητα, είχα αμέσως προβλέψει ποιες δυσκολίες θα είχα ν' αντιμετωπίσω: π.χ., σ' ένα μεγάλο παράλληλο τράβελινγκ, μια κολόνα η οποιοδήποτε άλλο κάθετο αντικείμενο θα φαίνονταν παραμορφωμένα. Μ' άλλα λόγια, μπορεί η εικόνα να 'ναι καθαρή, αλλοιώνεται όμως η αίσθηση του χώρου. Να ποιους κινδύνους ενείχε αυτή η τεχνική. Ωστόσο, δεν είπα τίποτα στον Μιζογκούτσι· το μόνο, ότι θα χρειαζόταν να συμβουλευτώ το σκηνογράφο, τον Μιζουτάνι...»

Η τεχνική αυτή επέτρεψε στον Μιζογκούτσι να αφιερώσει το μέγιστο της ενέργειάς του στη σκηνο-

θεσία. Για να είμαι πιο ακριβής, προϋπόθεση για μια τέτοια αντίληψη γυρίσματος ήταν, οι ηθοποιοί να μπορούν να διατηρήσουν μέχρι τέλους την ένταση του παιξίματος τους. Αλλά ο Μιζογκούτσι τα 'χε σκεφτεί όλα αυτά...

Συνάντησα πολλές δυσκολίες για να γράψω το σενάριο. Το μυθιστόρημα του Σόφου Μουραμάτσου ήταν πολύ σύντομο. Πάσχισα ν' αναπτύξω το σενάριό μου με βάση τη θεατρική διασκευή του Σανίτσι Ιουάγια. Για να τεκμηριώσω αυτή την άποψη, αναγκάστηκα να διαβάσω πάρα πολλά ντοκουμέντα. Ο Μιζογκούτσι μού είχε δωσει βιβλία για τη ζωή τού Ονοέ, για την ιστορία του *καμπούκι*, για τον βίο και την πολιτεία των ηθοποιών της εποχής κ.λπ. Χρειαζόμουν πολύ χρόνο για να καταφέρω ν' αποδώσω την αντίληψη του ντεκουπάζ που είχε ο Μιζογκούτσι. Εστιάζοντας υπερβολικά το βλέμμα μου στη σκηνική του οπτική, κατέληγα σ' ένα ντεκουπάζ ανούσιο, σ' ένα άψυχο χρονικό. Ο Μιζογκούτσι ήθελε κάτι που να 'ναι ταυτόχρονα πιο αρχιτεκτονημένο και πιο «ανοιχτή». Λυπάμαι που δεν μπόρεσα να τον ικανοποιήσω απόλυτα...»

Γιοσικάντα Γιόντα

Αναμνήσεις από τον Κέντζι Μιζογκούτσι.

ΙΑΠΩΝΙΑ: Παραδόσεις - Παρακάμψεις

του Alain Bergala

Όταν ο Μιζογκούτσι γύριζε αυτή την ταινία, το 1939, είχαν περάσει ήδη δύο χρόνια από τότε που η Ιαπωνία κήρυξε έναν άδικο πόλεμο κατά της Κίνας, και ο κινηματογράφος, που ελεγχόταν άμεσα από τη στρατιωτική εξουσία, όφειλε να υπακούει στις εντολές των εθνικιστών. Την προηγούμενη χρονιά, η εταιρεία «Σινκό» είχε αναγκάσει τον Μιζογκούτσι να γυρίσει το *Τραγούδι του στρατοπέδου*, μια ταινία που υμνούσε τον κατευθυνόμενο από τις Αρχές πατριωτισμό. Χωρίς να είναι ιδιαίτερα πολιτικό ον (ποτέ δεν υπήρξε), ο Μιζογκούτσι γνώριζε καλά πως η τέχνη του, που έφτανε στην ωριμότητά της, δεν ήταν φτιαγμένη για τέτοιου τύπου ιδεολογική προπαγάνδα. «Υπέφερε» διηγείται ο σεναριογράφος του, Γιόντα, «το πνεύμα του βρισκόταν σε κρίση. Δεν ήθελε πια να συνεχίσει αυτή την –έστω, παθητική– συνεισφορά στην εθνική πολιτική.» Εγκατέλειψε, λοιπόν, τη «Σινκό» για τη «Σότσικου», στο Κιότο, όπου του έδιναν πλήρη ελευθερία κινήσεων. «Πήγα στο Κιότο» διηγείται ο Μιζογκούτσι, «με την προϋπόθεση να κάνω αυτό που ήθελα. Έτσι κατάφερα να γυρίσω την *Ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου* όπως μου άρεσε. [...] Εκεί γύρισα πραγματικά την ταινία *μου*.»

Η «Σότσικου» είχε στο δυναμικό της την πλειονότητα των ηθοποιών του θεάτρου *καμπούκι*: έτσι, ο Μιζογκούτσι αποφάσισε να εγκαταλείψει προσωρινά τα σύγχρονα θέματα (που περνούσαν από στρατιωτική λογοκρισία), να στραφεί στην περίοδο Μέιτζι (1868-1912) και να αφηγηθεί την πολυτάραχη νεότητα ενός μεγάλου ηθοποιού του *καμπούκι*, του Κικουνοσούκε Ονοέ, ο οποίος είχε ήδη εμπνεύσει μια νουβέλα κι ένα θεατρικό έργο. Το ρόλο θα ερμήνευε ένας star του *καμπούκι*, ο ηθοποιός Σοταρό Χαναγιάγκι, ειδικευμένος σε γυναικείους ρόλους. Επειδή αυτός ο διάσημος *ογιάμα* ήταν πολύ μεγάλος για το ρόλο του νεαρού Ονοέ, ο Μιζογκούτσι ζήτησε από το διευθυντή φωτογραφίας του, Μινόρου Μίκι, να γυρίσει όλες τις σκηνές με ευρυγώνιο φακό σε γενικά πλάνα μεγάλης διάρκειας, ώστε να μπορέσει ο Χαναγιάγκι να παίξει σαν «σε σκηνή θεάτρου», σε ικανή απόσταση απ' το θεατή, και να πλάσει το ρόλο του πάνω στη διάρκεια και μέσα σ' έναν πραγματικό σκηνικό χώρο.

Μ' άλλα λόγια, ο Μιζογκούτσι, πιεζόμενος από τις περιστάσεις, αλλά και, χωρίς αμφιβολία, ωθούμενος από μια εσωτερική αισθητική αναγκαιότητα, ανακάλυψε με αυτή την ταινία την τεχνική (την αισθητική) του one scene-one cut, που παρέμεινε συνδεδεμένο με το όνομα και το έργο του.

Αν το γύρισμα αυτής της ταινίας είναι για τον Μιζογκούτσι ένας τρόπος να *παρακάμψει* τον πόλεμο (αλλάζει εταιρεία, αλλάζει πόλη, διαλέγει θέμα που αναφέρεται στο παρελθόν), η ίδια η ταινία αφηγείται μιαν άλλη μεγάλη *παράκαμψη*: ένας νέος ηθοποιός, που φέρει το βαρύ όνομα μιας περίφημης οικογένειας ηθοποιών, εγκαταλείπει ξαφνικά τον προδιαγραμμένο του δρόμο και απαρνείται τη συμβολική του κληρονομιά. Το σκάει μαζί με μια υπηρέτρια, τον μόνο άνθρωπο που τόλμησε να του πει την αλήθεια (ότι δεν είναι καλός ηθοποιός), και μαθαίνει την τέχνη του σε μικρά κι ασήμαντα θέατρα. Γεωγραφική παράκαμψη: Τόκιο, Οσάκα, χωριά όλο και πιο απόμακρα· αλλά και παράκαμψη απ' τα βάσανα, την κοινωνική ανισότητα, την απώλεια του Ονόματος, την κοινωνική υποβάθμιση. Στο τέλος αυτής της μεγάλης παράκαμψης, ο θεατής θ' ανακαλύψει ότι *κάτι έχει επιτευχθεί* κι ότι, στην πραγματικότητα, πίσω απ' αυτή την επιφανειακή αταξία (σε σχέση με την κοινωνική τάξη: ανισότητα, δυστυχία, κάθε είδους εξευτελισμοί) κρυβόταν μια επιτακτική αναγκαιότητα: από κακός ηθοποιός και ανάξιος κληρονόμος τού Ονόματος, ο Ονοέ έχει γίνει καλός ηθοποιός και, επιτέλους, άξιος συνεχιστής της παράδοσης.

Σ' αυτή την ιστορία, λοιπόν, ο αληθινός νόμος, αυτός που στο τέλος θριαμβεύει, ο υπεράνω ατομικών επιθυμιών, αλλά και της ισχύουσας κοινωνικής τάξης, είναι ο νόμος τής τέχνης. Η παράβαση των αρχών της φεουδαρχικής κοινωνίας (η φυγή με μια υπηρέτρια, η κοινωνική υποβάθμιση) δεν συνδέεται, όπως σε άλλες ταινίες του Μιζογκούτσι (*Οι σταυρωμένοι εραστές*), με την προσπάθεια πραγμάτωσης μιας ανεξέλεγκτης επιθυμίας· πρόκειται για μια αλλαγή πορείας με την οποία πληρούται η ανώτερη Τάξη, αυτή της σεπτής Τέχνης του ηθοποιού, για την οποία οι ήρωες δεν παύουν να μιλούν καθ' όλη τη διάρκεια της ταινίας και η οποία αποτελεί τον τόπο της αλήθειας.[1] Εξ άλλου, όλη αυτή η μεγάλη παράκαμψη των κοινωνικών εσκαμμένων, μιαν αλήθεια έχει στην αφετηρία της: μια γυναίκα, μια υπηρέτρια, τολμά να πει στον Ονοέ την αλήθεια (ότι δε βρίσκεται στο ύψος ούτε της Τέ-

χνης ούτε του Ονόματός του), σφυρηλατώντας ταυτόχρονα έναν παράξενο δεσμό ανάμεσά τους και πυροδοτώντας την εκτός νόμου πορεία τους.

Αν, όπως συμβαίνει πάντα στις ταινίες του Μιζογκούτσι, οι κοινωνικοί δεσμοί σημαδεύουν με σκληρότητα τις σχέσεις των ηρώων, η μοναδικότητα του *Τελευταίου χρυσάνθεμου* οφείλεται στο γεγονός ότι μέσα στην ταινία υπάρχει πάντα ένας νόμος που βρίσκεται υπεράνω του Νόμου (μια υπηρέτρια τολμά να τον προφέρει): ο νόμος όχι της επιθυμίας, αλλά της τέχνης. Ό,τι είναι καλό για την τέχνη (για να γίνει ο Ονοέ καλός ηθοποιός), πρέπει να πραγματοποιηθεί, ακόμα κι αν δεν είναι καλό για κανέναν· και σ' αυτή την ταινία, πολύ συχνά, δεν είναι καλό για κανέναν. Γι' αυτό και τολμώ να πω ότι έχουμε να κάνουμε με την πιο «οζουική» ταινία του Μιζογκούτσι: «Κάτι έχει επιτευχθεί» θα μπορούσε να 'ναι το επιμύθιό της. Η τελευταία σκηνή, η παρέλαση των ηθοποιών με τις βάρκες, εξηγεί πολλά για την αυταπάρνηση που εμπεριέχεται σ' αυτή την πλήρωση και δεν έχει τίποτα να κάνει με εκπλήρωση προσωπικών επιθυμιών. Η παρέλαση των ηθοποιών μοιάζει περισσότερο με χριστιανικό μαρτύριο παρά με την κοινωνική πρόκληση του αλυσοδεμένου ζευγαριού στο τελευταίο πλάνο των *Σταυρωμένων εραστών*. Τίποτα δεν είναι λιγότερο θριαμβικό από την έξοχη σκηνή όπου ο Ονοέ μοιάζει να προσφέρεται θυσία σ' ένα πλήθος που τον επευφημεί (σαν να 'ταν σε σκηνή θεάτρου) και μπροστά στο οποίο γλιστρά σε μιαν απόλυτη ακινησία, ενώ, κάπου αλλού, η Ότοκου ψυχορραγεί.

Έχοντας υπόψη τις περιστάσεις που οδήγησαν τον Μιζογκούτσι να γυρίσει αυτή την ταινία, τολμώ να διαβλέψω σ' αυτόν τον μυστικιστικό πειρασμό της τέχνης μια μορφή αντίστασης: σε μια στιγμή της Ιστορίας όπου η τέχνη οφείλει να υποταγεί στον πολιτικό και εθνικό νόμο, αυτή η μικρή ιστορία επιτρέπει στον Μιζογκούτσι να επιβεβαιώσει την τέχνη του ως νόμο των νόμων και απόλυτη αλήθεια.

Γνωρίζουμε από πολλές μαρτυρίες ότι τα δύο μοναδικά πράγματα που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στη ζωή του Μιζογκούτσι, ήταν η τέχνη («Η τέχνη είναι το πιο σημαντικό πράγμα στη ζωή», «Τα πάντα πρέπει να υπηρετούν τη δουλειά μου») και η γυναίκα. «*Η ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου* δεν είναι τόσο ένα χρονικό των νεανικών χρόνων τού Ονοέ όσο η θλιβερή ιστορία του τραγικού έρωτα της Ότοκου» διαβεβαιώνει ο Γιοσικάτα Γιόντα, που ξέρει πολύ καλά τι λέει, αφού έχει γράψει το σενάριο της ταινίας. Πολλά έχουν ειπωθεί γι' αυτή την ταινία που διηγείται τη θυσία μιας γυναίκας, της τροφού Ότοκου, στο βωμό της σταδιοδρομίας ενός άντρα-μέλους της ανώτερης τάξης, του ηθοποιού Ονοέ. Ωστόσο, υπάρχει κάτι το βαθιά αινιγματικό στην προσωπικότητα αυτής της γυναίκας –και στο δεσμό της με τον Ονοέ– που υπερβαίνει κατά πολύ την ιδέα της θυσίας.

Σ' αυτή τη φεουδαρχική τάξη απ' την οποία είναι δις αποκλεισμένη (*και* ως γυναίκα *και* ως υπηρέτρια), η Ότοκου βρίσκει κατά κάποιο τρόπο διέξοδο σ' αυτό το πάθος να εκπληρώσει το σχέδιό της: να γίνει ο Ονοέ μεγάλος ηθοποιός· πιο συγκεκριμένα, μεγάλος υπηρέτης της τέχνης. Η επιτυχία αυτού του σχεδίου (απ' τη στιγμή που το καθιστά αναγκαίο λέγοντας μιαν αλήθεια που οι άλλοι αποκρύπτουν) γίνεται σκοπός της ζωής της, και σ' αυτόν θα βρει, στο τέλος τής ταινίας, τη γαλήνη για να πεθάνει. Στη διάρκεια αυτής της διαδρομής, ο Ονοέ παρασύρεται πότε απ' τα γεγονότα και πότε απ' την αφοσίωσή της: ο ίδιος δεν έχει ούτε σχέδια ούτε επιθυμίες. Μάλλον απαθής, παραμένει παράξενα ανέκφραστος, σχεδόν νωθρός, σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, θυμίζοντας συχνά τον πιο ανδρόγυνο και άχρωμο ηθοποιό του βωβού: τον Harry Langdon.

Αν ισχύει ότι η Ότοκου θυσιάζεται ολοκληρωτικά για τον Ονοέ, δεν υπάρχει καμία παθητική αυταπάρνηση σ' αυτή τη θυσία: αναμφίβολα, εκείνος είναι ο πιο παραιτημένος απ' τους δύο. Εκείνη καταρτίζει το σχέδιο (να κάνει οτιδήποτε χρειαστεί ώστε ο Ονοέ να γίνει αυτό που πρέπει), απ' την αρχή κιόλας της σχέσης τους, και γνωρίζει πως πρέπει να το εκπληρώσει με αποφασιστικότητα και επιμονή, ενάντια στη μαλθακότητα και τα συναισθήματα του Ονοέ. Εκείνος δε θα 'χε κανένα πρόβλημα ν' αφεθεί τελείως, να παραιτηθεί, να χαθεί μαζί της σ' αυτή τη μεγάλη παράκαμψη, αλλά η Ότοκου παρεμβαίνει αποφασιστικά για να τον βγάλει από την πλάνη του (στην αρχή) κι από τον ξεπεσμό του (στη συνέχεια). Ταυτόχρονα, όμως, γνωρίζει πολύ καλά ότι ένα από τα δύο θα εκπληρώσει: ή το σχέδιό της ή την ερωτική της επιθυμία – κάτι που αφήνεται στο θεατή να το μαντέψει και που, όπως συμβαίνει συχνά στις ταινίες του Μιζογκούτσι, αποτελεί το άφατο μέσα στην ταινία. Όλα, λοιπόν, συμβαίνουν θαρρείς και η Ότοκου έχει υποκαταστήσει αυτή την άφατη (λόγω των κοινωνικών δεδομένων) επιθυμία μ' ένα σχέδιο για την εκπλήρωση του οποίου θα αναλωθεί σ' όλη τη διάρκεια της ταινίας, μ' όλη τη δύναμη αυτής της αδιέξοδης επιθυμίας απ' την οποία τρέφεται, ακόμα κι αν η πραγματοποίηση του σχεδίου αυτού θα την οδηγήσει αναπόφευκτα στην απώλεια του αγαπημένου της. Η θέληση και η διαύγεια πνεύματος προσδίδουν στο χαρακτήρα της Ότοκου σπάνια δύναμη, δίπλα στον οποίο ο αντίστοιχος ανδρικός εμφανίζεται σαν ένα πλάσμα αδύναμο, φτερό στον άνεμο, που εκπληρώνει παθητικά το πεπρωμένο του. Μέχρι την τελευταία τους συνάντηση, τίποτα δεν έχει ειπωθεί ανάμεσά τους γύρω απ' την αληθινή φύση της σχέσης τους, αφού, σχεδόν κατά σύστημα, τα συναισθήματά τους καλύπτονται από τα προσχήματα και την κοινωνική δομή: επιφανειακά, οι σχέσεις τους μένουν πάντα σχέσεις αφέντη με υπηρέτη. Με εξαίρεση την αρχή της ταινίας (η υπέροχη σκηνή του καρπουζιού, στιγμή απέραντης τρυφερότητας, όπου, καθ' υπέρβαση των κοινωνικών κανόνων, αρχίζει να γεννιέται ανάμεσά τους μια ερωτική φιλία, μέχρι που η οικογένειά του εισβάλλει βίαια στο πλάνο, και το τρομερό βλέμμα της μητέρας του διαλύει όποια ατμόσφαιρα είχε δημιουργηθεί), ο θεατής δεν εισχωρεί ποτέ σ' αυτή τη σχέση οικειότητας που, όσο προχωρά η ταινία, γίνεται όλο και πιο απρόβλεπτη. Η αλήθεια της σχέσης τους πρέπει ν' αναζητηθεί μέσα και πίσω (ποτέ δίπλα) απ' την κοινωνική τους σχέση, κάτι που καθιστά αυτού του είδους τον κινηματογράφο, κινηματογράφο ωμότητας.

Ώς τώρα, ελάχιστα αναφέρθηκα στη σκηνοθεσία. Θεώρησα σημαντικό να υπογραμμίσω τη μοναδικότητα της μυθοπλαστικής εξέλιξης μέσα στο σύνολο έργο του Μιζογκούτσι, και η εν λόγω ταινία υποτάσσει τη δράση της στη θεματική γραμμή της *υπεροχής της τέχνης* (κάτι που θα συναντήσουμε αργότερα στο *Ο Ουταμάρο και οι πέντε γυναίκες του* και στο *Ουγκέτσου μονογκατάρι*) χωρίς να την αντισταθμίζει πραγματικά με τη γραμμή της *επιθυμίας*, η οποία θα κυριαρχήσει στις επόμενες ταινίες του που προσεγγίζουν το θέμα της τέχνης. Ωστόσο, πρέπει να πούμε πως αυτή η ταινία τού 1939 αποτελεί ταυτόχρονα και αισθητικό σοκ, που δεν αμβλύνεται από την πρωθύστερη γνώση μας των μετέπειτα ταινιών του. Ο θεατής έρχεται απότομα αντιμέτωπος με τη γέννηση μιας φόρμας που, απ' το πρώτο κιόλας πλάνο, εξωθεί τις αρχές της στα όριά τους. Υπάρχει κάτι βίαιο και αρχαϊκό στον τρόπο που αυτά τα απίστευτης νεωτερικότητας μονοπλάνα διαδέχονται το ένα το άλλο, κάτι που έμελλε να μετριαστεί στις επόμενες ταινίες του με τη διαφορετική χρήση και κινησιολογία της κάμερας. Ο θεατής περνά απότομα, χωρίς περιστροφές, από μια σταθερά γεγονότων και σχέσεων σε μιαν άλλη· ανάμεσα σε δύο πλάνα μπορεί να έχει μεσολαβήσει ένα λεπτό ή τέσσερα χρόνια. Ο χρόνος που περνά, καταγράφεται σχεδόν αποκλειστικά μέσα σ' αυτές τις ρήξεις απ' τις οποίες περνάμε από τη μια κατάσταση στην άλλη, από το ένα παρόν στο άλλο. Ο Μιζογκούτσι δεν κινηματογραφεί το παρελθόν παρά μόνο μέσα στο απόλυτο κινηματογραφικό παρόν. Αυτό που πραγματικά χαρακτηρίζει τη σκηνοθεσία του, είναι η επιμονή της κάμερας να στέκεται αντιμέτωπη μ' έναν «όγκο» χρόνου, ώσπου ν' αρχίσει κάτι να ταλαντεύεται, κι αυτή η ταλάντωση να κάνει ν' αστράψει στα μάτια του θεατή άλλη μια έκρηξη αλήθειας.

1. Για τον Δυτικό θεατή, είναι εντελώς αδύνατον να ελέγξει την αλήθεια σχετικά με την ερμηνεία του Ονοέ (παίζει καλά ή άσχημα;) στις σκηνές όπου παρουσιάζεται ως ηθοποιός. Όμως, δεν είμαι και πολύ σίγουρος ότι τα πράγματα είναι διαφορετικά για τον ιάπωνα θεατή. Το κοινό είναι αναγκασμένο να πιστέψει ανεπιφύλακτα (δεν διαθέτει τα μέσα για να έχει επιφυλάξεις) στην αξιολόγηση που γίνεται μέσα στην ταινία (*από* την ταινία) πάνω στο παίξιμο του ηθοποιού.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 327, Σεπτέμβριος 1987.
Μετάφραση: Μυρτώ Ρηγοπούλου.

Η ΓΥΝΑΙΚΑ ΤΗΣ ΟΣΑΚΑ (1940)
(Νανίουα όνα)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, βασ. στη ζωή και την τέχνη τού Ντανπέι Τογιοζάουα. **Φωτογραφία:** Μινόρου Μίκι. **Σκηνικά:** Χιρόσι Μιζουτάνι. **Μουσική:** Σέντζι Ιτό. **Ηθοποιοί:** Κοταρό Μπαντό (Ντανπέι), Κινούγιο Τανάκα ('Οτσικα), Γιοσίκο Νακαμούρα, Σορόκου Καζάμα. **Παραγωγή:** «Σότσικου». Ασπρόμαυρη.

Το πορτρέτο μιας γυναίκας που καταφέρνει να συμφιλιώσει την τέχνη και τα ανθρώπινα συναισθήματα στον κόσμο τού μπουνράκου.

"Η ταινία γυρίστηκε στην Οσάκα. Κι εδώ ο Γιόντα έγραψε το σενάριο. Είναι τόσο καιρός που δουλεύω μαζί του. Πώς δουλεύουμε; Πρώτα απ' όλα, συζητάμε. Κι επειδή δεν μπορεί να γράψει παρά μόνο στο σπίτι του, ολοκληρώνει τα σενάρια κλεισμένος στο δωμάτιό του. Στη συνέχεια, διαβάζω αυτά που έγραψε, και λέω τη γνώμη μου. Ύστερα, τα ξαναγράφει. Κι αφού δεν έχουμε σκοπό να κλειστούμε στο ξενοδοχείο καμιάς λουτρόπολης, η συνεργασία μας δε στοιχίζει σε χρήματα· στοιχίζει, όμως, σε χρόνο. Μας παίρνει συνήθως έξι μήνες να γράψουμε ένα σενάριο."

Κ.Μ.

Η ΖΩΗ ΕΝΟΣ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΗ (1941)
(Γκεϊντό ιτσιντάι οτόκο)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, βασ. σ' ένα μυθιστόρημα του Ματσουταρό Καουαγκούτσι. **Φωτογραφία:** Κόχεϊ Σουγκιγιάμα. **Μουσική:** Σέντζι Ιτό. **Ηθοποιοί:** Σεντζάκου Νακαμούρα (Ταματάρο), Γιοσίκο Νακαμούρα (Ονάμι), Μινοσούκε Μπαντό (Ταμάζι), Γιόκο Ουμεμούρα. **Παραγωγή:** «Σότσικου». Ασπρόμαυρη.

Μελόδραμα γύρω από τη ζωή του ηθοποιού Γκαντζιρό Νακαμούρα και το πάθος του για την τέχνη, αλλά και για μια γυναίκα.

Ι - ΟΙ 47 ΡΟΝΙΝ
ΙΙ - Η ΕΚΔΙΚΗΣΗ ΤΩΝ 47 ΡΟΝΙΝ (1941-'42)
(Γκενρόκου τσουσινγκούρα Ι-ΙΙ)

Σενάριο: Κενιτσιρό Χάρα, Γιοσικάτα Γιόντα, βασ. στο θεατρικό έργο του Σέικα Μαγιάμα. **Φωτογραφία:** Κόχεϊ Σουγκιγιάμα. **Σκηνικά:** Χιρόσι Μιζουτάνι. **Κοστούμια:** Ριουζό Καουάντα. **Μοντάζ:** Τακάτα Ρούτζι. **Ήχος:** Χιντεκάτα Σασάκι. **Μουσική:** Σιρό Φουκάι. **Σκριπτ:** Κανέτο Σιντό. **Ηθοποιοί:** Τσοζουρό Καουαραζάκι (Κουρανοσούκε Όισι), Γιοσιζαμπουρό Αράσι (Τακουμινοκάμι Ασάνο), Κανεμόν Νακαμούρα (Σουκεμόν Τομιμόρι), Ουταεμόν Ιτσικάουα (Τσουνατόγιο Τοκουγκάουα), Μιτσούκα Μιούρα (Γιοσενίν), Σεϊζαμπουρό Καουάζου (Ετσουμόρι). **Παραγωγή:** «Κόα Έιγκα» – «Σότσικου». **Διάρκεια:** 111΄ (πρώτο μέρος), 106΄ (δεύτερο μέρος). Ασπρόμαυρη.

Στη διάρκεια της περιόδου Τοκουγκάουα (1603-1868) υπήρχε το έθιμο, κάποιοι απεσταλμένοι της αυτοκρατορικής Αυλής του Κιότο να κάνουν μια εθιμοτυπική επίσκεψη, για τις γιορτές του τέλους του χρόνου, στο παλάτι του σογκούν τού Έντο (σημερινό Τόκιο). Το 1701, ο Τακουμινοκάμι Ασάνο παίρνει εντολή να υποδεχτεί τους απεσταλμένους, για λογα-

ριασμό του σογκούν. Τελετάρχης είναι ο Κουζονοσούκε Κίρα, ο οποίος, όμως, συμπεριφέρεται στον Ασάνο με υπεροψία και δεν τον ενημερώνει επαρκώς γύρω από το πρωτόκολλο της τελετής. Την τρίτη μέρα της επίσκεψης, ο Ασάνο, προκαλείται από τον Κίρα και ξιφουλκεί, κάτι που απαγορευόταν αυστηρά μέσα στο κάστρο του Έντο και θεωρούνταν άμεση προσβολή στο πρόσωπο του σογκούν. Ο Ασάνο κάνει χαρακίρι, *και τα περιουσιακά του στοιχεία κατάσχονται. 47* σαμουράι, *πιστοί στον Ασάνο, ορκίζονται εκδίκηση και, δυο χρόνια αργότερα, τον Ιανουάριο του 1703, εισβάλλουν στην κατοικία του Κίρα και τον σκοτώνουν. Αφού τελειώσουν την αποστολή τους και εκδικηθούν το θάνατο του αφεντικού τους, πηγαίνουν και εναποθέτουν το κεφάλι του Κίρα στον τάφο του Ασάνο. Η πράξη τους φέρνει σε δύσκολη θέση τον σογκούν του Έντο, αφού οι 47, απ' τη μια καταπάτησαν ανοιχτά το νόμο, από την άλλη, όμως, συμπεριφέρθηκαν σαν αληθινοί* σαμουράι, *επιδεικνύοντας απόλυτη πίστη στον αφέντη τους. Τους επιβάλλεται να κάνουν* χαρακίρι, *έτσι ώστε να έχουν έντιμο θάνατο. Οι σοροί των 47 ρόνιν (αδέσποτοι* σαμουράι*) καίγονται δίπλα στον τάφο του Ασάνο, το Μάρτιο του ίδιου χρόνου.*

Η θεμελιακή μου στάση απέναντι στους *47 ρόνιν*

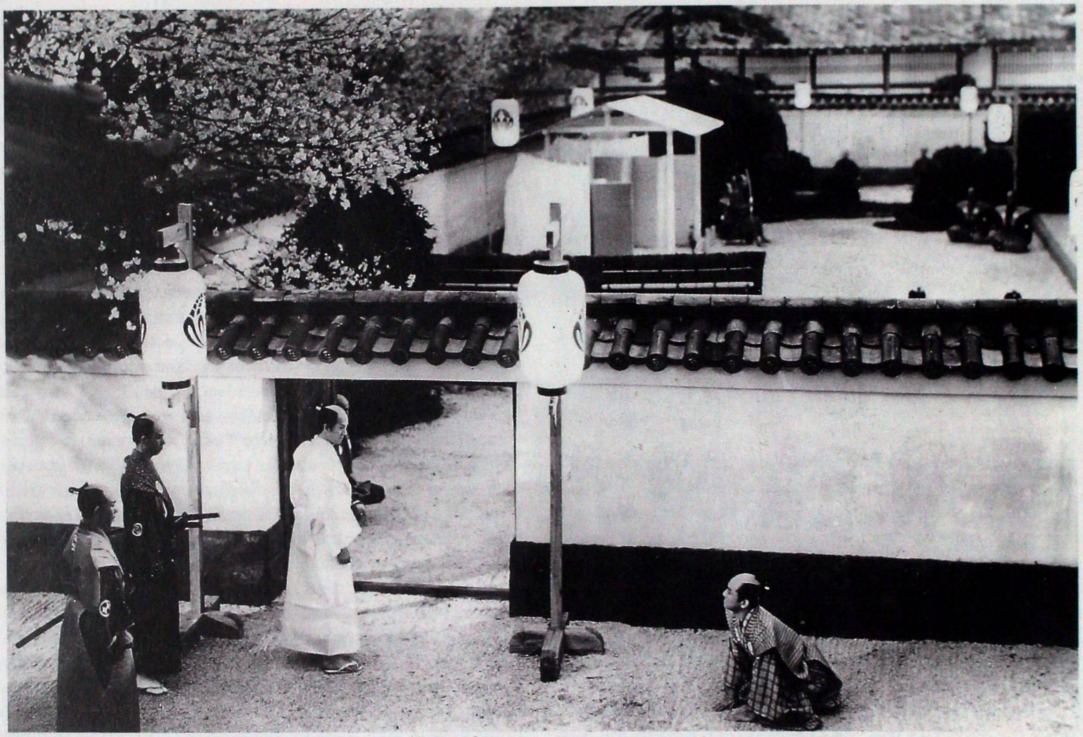
του Κέντζι Μιζογκούτσι

Έμαθα πολλά πράγματα μεταφέροντας στην οθόνη το θεατρικό έργο *Οι 47 ρόνιν* του Σεΐκα Μαγιάμα. Κυρίως, όμως, το έργο αυτό με οδήγησε στο να αναπτύξω μια θεμελιώδη ιδέα, κάτι που ανέκαθεν ήλπιζα να βρω.

Δε μ' ενδιέφερε και τόσο να κάνω μια ταινία εποχής, ένα ιστορικό έργο ή κάτι τέτοιο. Θεωρώ ότι το κριτήριο που οφείλει να έχει ως αναφορά ο ιαπωνικός κινηματογράφος, δεν πρέπει να υπαγορεύεται από μια προσωπική ή ρομαντική οπτική της τέχνης, αλλά από μια εθνικιστική και πέραν του ατόμου Weltanschauung.[1] Ξέρω ότι κινδυνεύω να κατηγορηθώ ως δογματικός. Δόγμα ή όχι, αυτό που έχουμε ανάγκη, για να κινηθούμε, είναι ένα σταθερό σημείο. Το μοντέλο που προτείνω για τον ιαπωνικό κινηματογράφο, στηρίζεται στα ιστορικά δεδομένα της σύγχρονης Ιαπωνίας.

Είναι εύκολο να χαρακτηρίσεις αδύναμο ένα κριτήριο που βαδίζει με τον ίδιο ρυθμό με την Ιστορία και μεταβάλλεται ταυτόχρονα μ' αυτήν. Όμως, ένας παρόμοιος σκεπτικισμός δε με βρίσκει σύμφωνο. Δεν αναφέρομαι στον τρόπο με τον οποίο πρέπει να διατυπώνεται η ουσία της κινηματογραφικής τέχνης, αλλά προσπαθώ να εξηγήσω γιατί η τέχνη του κινηματογράφου πρέπει να προσεγγιστεί μ' αυτόν τον τρόπο.

Το ερώτημα αυτό πρέπει να τίθεται πριν από κάθε προσπάθεια ορισμού τι είναι μια ταινία εποχής, μια ταινία σύγχρονη ή μια ταινία ιστορική. Μπορεί οι βασικές ιδιότητες της κινηματογραφικής τέχνης να είναι σχετικά σταθερές, κανείς όμως δεν αρνείται ότι μεταβάλλονται καθοριστικά από μια ιστορική περίοδο σε άλλη – κι αυτό, δεν ισχύει μόνο στον κινηματογράφο· μπορούμε να το δούμε και στις αλλαγές των κριτηρίων με τα οποία αποτιμάμε τη λογοτεχνία. Η κοσμοπολίτικη, η ειρηνιστική, η φιλελεύθερη τέχνη και άλλες ανάλογες μορφές τέχνης κάθε χρώματος, έχουν τη ρίζα τους σε καλλιτεχνικές αξίες που άλλαξαν, που εξελίχθηκαν, στο μέτρο κατά το οποίο άλλαζαν και εξελίσσονταν εκείνοι που πρότειναν αυτές τις αξίες. Εμείς, για παράδειγμα, που είμαστε αποφασισμένοι να μην απαρνηθούμε τη μοναδικότητα του λαού μας, δεν μπορούμε να εξεγερθούμε κατά των αλλαγών στις καλλιτεχνικές αξίες. Όσοι τις πολεμούν, πρέπει να συνειδητοποιήσουν ότι δεν οφείλονται σε ιδιωτικά καπρίτσια. Από την άλλη, είτε δούμε θετικά είτε αρνητικά αυτή τη μοιρολατρική ιδέα, υπάρχει κίνδυνος να μολυνθούμε από μια τέχνη που αναζητά την εύκολη και επιφανειακή κολακεία. Δεν είναι ξεκάθαρο ότι εδώ έγκειται ο βασικός κίνδυνος που διατρέχει ο σύγχρονος ιαπωνικός κινηματογράφος; Αυτό είναι ολοφάνερο στις λεγόμενες «ταινίες τάσης μιας συγκεκριμένης εποχής» και, πιο πρόσφατα, στις λεγόμενες «ταινίες νέας δομής». Πού οφείλεται αυτό; Πιστεύω ότι η αιτία βρίσκεται στην αμφιβολία που περιβάλλει αυτή τη θεμελιώδη ιδέα: πώς να κατανοήσουμε τον κινηματογράφο. Οι καλλιτέχνες οφείλουν να κατανοήσουν σωστά ποιες αλλαγές, έναντι της ιστορικής πραγματικότητας, απαιτεί το έθνος από τους καλλιτέχνες του. Το έθνος δε ζητά απ' τους καλλιτέχνες να φτιάξουν συνθήματα, να παπαγαλίσουν τα προπαγανδιστικά κλισέ. Όταν οι καλλιτέχνες έδωσαν ένα λάκτισμα σ' αυτές ακριβώς τις βάσεις που τους επέτρεπαν να είναι καλλιτέχνες, ακόμα κι όταν συνειδητοποίησαν ότι, έτσι, δε θα 'ταν πια καλλιτέχνες, ήταν ευχάριστο όταν βλέπαμε κάποιους μαθητές της τέχνης ν' αναζητούν ένα σημείο στήριξης, να σκέφτονται με νηφαλιότητα το είδος των αλλαγών των αξιών που θα μπορούσαν να πραγματοποιήσουν. Εκείνοι που επιχειρούν να συνεχίσουν την πορεία τους στον καθαρό δρόμο της τέχνης, δεν πρέπει να καθαρίσουν τη βρομιά που άφησαν όσοι, ξεστρατίζοντας, σκόνταψαν και βούλιαξαν στη λάσπη. Από τους καλλιτέχνες, το έθνος απαιτεί καλλιτεχνικές αξίες – τίποτα περισσότερο. Όμως, πρέπει να δείξουν πως



αυτές οι καλλιτεχνικές αξίες επίκειται ν' αλλάξουν. Χωρίς να διστάσουν ή να ταλαντευτούν, χωρίς να πάρουν υπόψη τους τις πιθανές για το έθνος ιστορικές συνθήκες, οφείλουν να είναι σε θέση να συνεχίσουν τη δραστηριότητά τους, προσαρμοζόμενοι σ' αυτές τις ενδεχόμενες απαιτήσεις.

Και τώρα, απαντώντας σ' αυτά τα προβλήματα, μπορούμε να αναφερθούμε στους *47 ρόνιν*. Όπως και το θεατρικό έργο, έτσι και η ταινία, δεν μπορεί να γίνει κατανοητή αν δεν λάβουμε υπόψη και δε μελετήσουμε την ιστορική παράδοση και το πολιτικό πλαίσιο που χαρακτήριζαν την Ιαπωνία. Δεν αναφέρομαι σε ενδελεχείς μελέτες ή έρευνες πάνω στα ιστορικά γεγονότα, αλλά για το προσήκον μιας εθνικιστικής αντίληψης της Ιστορίας. Η ακρίβεια μπορεί επίσης να υποσκάψει τα θεμέλια των καλλιτεχνών, μη δικαιολογώντας γιατί τοποθετούν μια αντίληψη για την Ιστορία πάνω σ' ένα ακαδημαϊκό, πολιτικό ή, εν πάση περιπτώσει, μη καλλιτεχνικό βάθρο.

Δεν είχα καμιά ιδιαίτερη φιλοδοξία κάνοντας τους *47 ρόνιν*. Θέλησα όμως να προβληματιστώ αν η ύπαρξή μου ως σκηνοθέτη που ζει στο σημερινό μας έθνος, έχει ή όχι κάποια σημασία. Προφανώς, δεν έκανα τίποτα περισσότερο από το να ακολουθήσω την ευκρινή και πρέπουσα αντίληψη για την Ιστορία του συγγραφέα Μαγιάμα – κι αυτό, δεν μπορεί να σημαίνει παρά το ότι δεν ριψοκινδύνεψα το παραμικρό. Όμως, τουλάχιστον, κατάφερα, με τον τρόπο μου, να αποσαφηνίσω αποτελεσματικά την άποψη που παρέθεσα πιο πάνω και που, πιστεύω, πρέπει να εφαρμοστεί.

Η προετοιμασία της ταινίας (πρώτη παραγωγή της πρωτοεμφανιζόμενης εταιρείας «Κόα Έιγκα») υπήρξε επίμοχθη και χρονοβόρα. Είθισται να πιστεύουμε ότι ένα τέτοιο γεγονός κάνει τα πράγματα πιο σημαντικά, αλλά για μένα δεν είναι έτσι. Για μένα, αυτή η ταινία σηματοδοτεί το τέλος ενός κόμπι· είναι μια απόπειρα συνεισφοράς στο άνοιγμα ενός πλατύτερου και υψιπέτη ιστορικού δρόμου για την ιαπωνική ταινία. Εύχομαι ειλικρινά, η ταινία να χρησιμεύσει προς αυτή την κατεύθυνση.

1. Γερμανικά στο κείμενο: Κοσμοθεωρία. (Σ.τ.Μ.)

Περιοδ. «Τζιντάι Έιγκα», Σεπτέμβριος 1941.
Μετάφραση από τα γαλλικά: Μπάμπης Ακτσόγλου.

Η χρήση του εκτός πεδίου και του μονοπλάνου στους *47 ρόνιν*

του Hubert Niogret

[...] Για να φτάσει στην ουσία των πραγμάτων, ο Μιζογκούτσι

δείχνει τα «ίχνη» τους – κυριολεκτικά και μεταφορικά. Στην *Ελεγεία της Οσάκα*, π.χ., όλες οι αλλαγές στη ζωή της ηρωίδας, τα διάφορα επίπεδα ξεπεσμού της στην πορνεία, μας δίνονται με έμμεσο τρόπο. Όταν ο πατέρας λαμβάνει ένα γράμμα με 200 γιεν, καταλαβαίνουμε ότι η κόρη ξαναπούλησε το κορμί της. Έτσι, το εκτός πεδίου γίνεται το πιο φυσικό μέσο για να αποδοθούν τα συναισθήματα και οι σχέσεις. *Οι παπαρούνες* έχουν εξ ολοκλήρου τέτοια δομή, ενώ βρίσκουμε ένα εξίσου σύνθετο παράδειγμα στο *Μαγικό νερό*, όταν η κοπέλα εμφανίζεται κι εξαφανίζεται πίσω απ' το *σόζι*, και μόνο το κεφάλι του άντρα μένει συνεχώς μέσα στο κάδρο.

Ιδιαίτερη και οριακή περίπτωση αποτελεί το εκτός πεδίου μιας ολόκληρης σεκάνς: της σκηνής της εκδίκησης στους *47 ρόνιν*. Μη δείχνοντας την επίθεση των *σαμουράι*, που θα συνιστούσε την αναμενόμενη κορύφωση οποιασδήποτε άλλης κινηματογραφικής διασκευής της ιστορίας των 47 *ρόνιν*, ο Μιζογκούτσι σκηνοθέτησε μια «προκλητική» έλλειψη, που αναδεικνύεται σε διατριβή πάνω στο εκτός πεδίου. Εντούτοις, αυτή η έλλειψη φιλοφροσύνης προς το κοινό που είναι εθισμένο στο θέαμα, δεν είναι η μοναδική έκπληξη αυτής της αριστουργηματικής ταινίας, όπου η άρνηση του δεικνύναι συνοδεύεται από πολιτικές συμπαραδηλώσεις, διαρκούντος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου. Παρά τη φήμη τής ωραίας μεν, αλλά στατικής και πληκτικής ταινίας, *Οι 47 ρόνιν* είναι ένα εντελέστατο έργο, συναρπαστικό απ' αρχής μέχρι τέλους, δυναμικά σκηνοθετημένο. Συναντάμε την ίδια απόρριψη του γνωστού στην περιγραφή του επεισοδίου που γέννησε τον περίφημο μύθο των 47 *ρόνιν*. Μερικά πλάνα (μεταξύ των οποίων δύο τράβελινγκ προς τα πίσω) περιγράφουν το επεισόδιο σχεδόν βιαστικά, μέσα στη σύγχυση της βίας που επικρατεί, και δείχνουν πόσο γρήγορα συνελήφθη ο υπαίτιος: καμιά χαλάρωση του χρόνου που να επιτρέψει στους θεατές να επικεντρωθούν στις λεπτομέρειες. Μέσα σε μερικά δευτερόλεπτα: ένα χτύπημα, κάποιος σωριάζεται, ο φονιάς συλλαμβάνεται. Ο ήχος (τον οποίο ο σκηνοθέτης χρησιμοποιεί με εντυπωσιακή πρωτοτυπία) είναι εξίσου μοιρασμένος ανάμεσα στις φωνές των ηθοποιών, τις κραυγές του πλήθους και τις διαταγές των φρουρών. Όπως και στο *Ο Ουταμάρο και οι πέντε γυναίκες του*, όπου η τεχνική αυτή χρησιμοποιείται συστηματικά, έτσι και εδώ, τα one scene-one cut προσκτώνται μια σημαντική βαρύτητα, η οποία αρθρώνεται πάνω στην ένταση και τη διάρκεια. Αυτού του είδους η προσέγγιση των χαρακτήρων και των δραμάτων τους είναι αναμφίβολα μια από τις πιο χαρακτηριστικές όψεις τής προσωπικότητας του σκηνοθέτη. *Οι 47 ρόνιν* περιέχουν πάμπολλα και ολοκληρωμένα παραδείγματα. Στο εσωτερικό των one scene-one cut, ο χώρος εξερευνάται ενδελεχώς, σύμφωνα με ποικίλες μεθόδους που χρησιμοποιήθηκαν στις πρώτες ταινίες του Μιζογκούτσι, αλλά, εδώ, τις ξαναβρίσκουμε όλες μαζί. Ας δώσουμε τρία απ' αυτά τα παραδείγματα:

– Κατάτμηση του χώρου, μέσω της σχέσης ανάμεσα στα στοιχείων του ντεκόρ και στη θέση τής (κατά κανόνα, υπερυψωμένης) κάμερας, όπως, π.χ., στη σεκάνς όπου, με τη βοήθεια παραβάν, βλέπουμε την απομόνωση του φονιά. Το «κελί» του ενόχου συνιστά ένα πρώτο μοτίβο μέσα στην προοπτική της αίθουσας του παλατιού όπου βρίσκεται.

– Συσχέτιση δύο διαδοχικών χώρων της αφήγησης, μα που η κάμερα τους συλλαμβάνει με μία κίνηση, για ν' αποφύγει ν' ακολουθεί τον ήρωα, ο οποίος μετακινείται συνεχώς από τον ένα στον άλλον: όταν ο φονιάς βαδίζει προς τον τόπο του *χαρακίρι*, η διαδρομή του περιγράφεται με μια κίνηση της κάμερας σε γερανό από πάνω προς τα κάτω, με μια παράλληλη περιστροφή από τα αριστερά προς τα δεξιά (όταν συναντά έναν υποτακτικό του στην πύλη), κι ύστερα, μια νέα κίνηση του γερανού προς τα πάνω μάς επιτρέπει να δούμε το χώρο όπου θα τελεστεί το *χαρακίρι*.

– Σημασιολογική διαφοροποίηση δύο χώρων με μία κίνηση της κάμερας: στη σεκάνς του *ρόνιν* που θέλει να εγκαταλείψει τον αφέντη του γιατί τον θεωρεί προδότη της πατριάς, ένα τράβελινγκ προς τα πίσω και μια κίνηση της κάμερας με γερανό από κάτω προς τα πάνω, προσδιορίζουν, διευρύνοντάς το, το βάθος πεδίου όπου διακρίνονται ξεκάθαρα οι δύο ομάδες. Αυτό το πλάνο θυμίζει ένα αντίστοιχο στο *Ουγκέτσου μονογκατάρι*, όπου, μέσω μιας συνδυασμένης κίνησης της κάμερας (τράβελινγκ και γερανός), ο Μιζογκούτσι μάς επιτρέπει να δούμε δύο ταυτόχρονες δράσεις (σε πρώτο πλάνο και στο βάθος του πλάνου): την πληγωμένη Κινούγιο Τανάκα που σέρνεται με το παιδί της, και τους μεθυσμένους στρατιώτες που διασχίζουν το βάθος του πεδίου.

Απόσπασμα από το κείμενο
«Nouvelles perspectives sur Mizoguchi»,
περ. «Positif», τχ. 212, Νοέμβριος 1978.
Μετάφραση: Μπάμπης Ακτσόγλου.

ΤΡΕΙΣ ΓΕΝΙΕΣ ΝΤΑΝΤΖΟΥΡΟ (1944)
(Νταντζούρο σαντάι)

Σενάριο: Ματσουταρό Καουαγκούτσι. **Φωτογραφία:** Μινόρου Μίκι. **Μουσική:** Ακατσούκι Ιρόκι. **Ηθοποιοί:** Κινούγιο Τανάκα (Οκάνο), Γκοντζούρο Καουαραζάκι (Εμπιζό), Τοσίκιο Ιζούκα (Οτάμε), Κοταρό Μπαντό. **Παραγωγή:** «Σότσικου». Ασπρόμαυρη.

Τρεις γενιές μιας οικογένειας καλλιτεχνών.

Ο ΘΡΥΛΟΣ ΤΟΥ ΜΟΥΣΑΣΙ ΜΙΓΙΑΜΟΤΟ (1944)
(Μιγιαμότο Μουσάσι)

Σενάριο: Ματσουταρό Καουαγκούτσι, βασ. σε μια επιφυλλίδα του Καν Κικούτσι. **Φωτογραφία:** Μινόρου Μίκι. **Ηθοποιοί:** Τσοζουρό Καουαραζάκι (Μουσάσι Μιγιαμότο), Κινούγιο Τανάκα (Σινόμπου Νονομίγια), Κανεμόν Νακαμούρα (Κοζιρό Σασάκι), Γιοσιγκουρό Κιτζίμα (Τζενιτσίρο Νονομίγια). **Παραγωγή:** «Σότσικου». **Διάρκεια:** 53′. Ασπρόμαυρη.

Ο νεαρός Τζενιτσίρο και η αδελφή του, Σινόμπου, ζητούν από τον Μουσάσι Μιγιαμότο, έναν διάσημο ξιφομάχο, να τους βοηθήσει να εκδικηθούν το θάνατο του πατέρα τους, ο οποίος δολοφονήθηκε από κάποιους περιπλανώμενους σαμουράι. Ο Μιγιαμότο αρχίζει να εκπαιδεύει τους δύο νέους στη χρήση του σπαθιού, ενώ, ταυτόχρονα, υπερασπίζει τον εαυτό του –με επιτυχία– από τις επανειλημμένες απόπειρες εναντίον του. Ο Σασάκι, αρχηγός των σαμουράι που επιβουλεύονται τη ζωή των δύο νέων, προκαλεί τον Τζενιτσίρο σε μονομαχία και τον σκοτώνει. Η Σινόμπου ζητά αμέσως τη συνδρομή του Μιγιαμότο, ο οποίος προκαλεί σε μονομαχία τον Σασάκι. Όλοι περιμένουν τη μονομαχία που θα δώσει ένα τέλος στη διαμάχη. Ο Μιγιαμότο προετοιμάζεται έναν ολόκληρο χρόνο, ενώ ο Σασάκι προσπαθεί να τον χτυπήσει ύπουλα, στήνοντάς του ενέδρα, η οποία, τελικά, αποτυγχάνει. Όταν ο Μιγιαμότο φτάνει στο χώρο όπου έχει οριστεί να γίνει η μονομαχία, ο Σασάκι τού επιτίθεται χωρίς να σεβαστεί τους άγραφους κανόνες της μονομαχίας, αλλά ο Μιγιαμότο, μ' ένα μόνο χτύπημα, τον σκοτώνει. Μετά, αφού αρνείται ευγενικά τον έρωτα της Σινόμπου, συνεχίζει το μοναχικό και πνευματικό του οδοιπορικό.

"Ήταν μια περίοδος που όλα πήγαιναν άσχημα. Με υποχρέωναν να γυρίζω μόνο παρόμοιες ταινίες, δίνοντάς μου επιπλέον μόνο 20 μέρες στη διάθεσή μου. Το μεγαλύτερο μέρος του προσωπικού των στούντιο είχε επιστρατευτεί. Εγώ κρυβόμουν. Δεν είχα άλλη επιλογή απ' το να κάνω τέτοια πράγματα. Τελικά, ο Όζου κι εγώ σταθήκαμε τυχεροί, γιατί δεν πήγαμε στον πόλεμο."

Κ.Μ.

Μια μυθική φυσιογνωμία

του Jacques Lourcelles

Ο Μιζογκούτσι συνήθιζε να δυσφημίζει ο ίδιος τις ταινίες που γύρισε στο τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου κι αμέσως μετά. Έλεγε, φέρ' ειπείν, ότι γύρισε το *Θρύλο τού Μουσάσι Μιγιαμότο* μόνο και μόνο για ν' αποφύγει τη στράτευση. Τελείως αστόχαστα, οι κριτικοί και οι ιστορικοί έσπευσαν να συμφωνήσουν μαζί του.

Βασισμένο στη ζωή μιας μυθικής φυσιογνωμίας με ηρωική και θρησκευτική διάσταση, που έχει εμπνεύσει πολλές ταινίες σε διαφορετικές εποχές του ιαπωνικού κινηματογράφου, ο *Μουσάσι Μιγιαμότο* είναι μια ταινία όπου η γυναίκα *δεν* κατέχει την κεντρική θέση. (Ωστόσο, αξίζει να σημειωθεί ότι ακόμα και σε μια ιστορία με πατριές και *σαμουράι*, ο Μιζογκούτσι καταφέρνει να δώσει στη γυναίκα έναν σημαντικό ρόλο). Αυτό το απλό και πυκνό αφήγημα, που μοιάζει με μεγάλη νουβέλα, αξίζει να το αντιμετωπίσουμε με προσοχή. Προτού ακόμα μας συνηθίσει στη συστηματική χρήση τού πλάνου-σεκάνς, ο Μιζογκούτσι χρησιμοποιεί με τρόπο εκπληκτικό και συχνά αξιοθαύμαστο το βάθος πεδίου. Δείτε το πλάνο όπου η Σινόμπου μάταια προσπαθεί να ανταποδώσει την προσβολή στον Σασάκι, ενώ ο αδελφός της ψυχορραγεί σε πρώτο πλάνο. Δείτε επίσης τη σκηνή όπου στέκεται σε

πρώτο πλάνο για να μην ενοχλήσει τον Μιγιαμότο που ζωγραφίζει, στο βάθος του πλάνου, μέσα στο σπίτι του. Η πλαστικότητα της ταινίας είναι αξιοσημείωτη (βλ., π.χ., τη σκηνή όπου ο Μιγιαμότο πλένει το σπαθί του στους πρόποδες του βουνού, μετά τη μάχη εναντίον της πατριάς που τον προκάλεσε). Χάρη στη σοφή χρήση του ντεκουπάζ και στο απεριόριστο εικαστικό του ταλέντο, ο Μιζογκούτσι γνωρίζει ήδη να συνδέει τον ιερατικό στόμφο με αυτή την αίσθηση της αιφνίδιας τραγωδίας που χαρακτηρίζει τα αριστουργήματα της δεκαετίας του '50. Μαντεύουμε, επίσης, ότι είναι πολύ επιφυλακτικός απέναντι σ' αυτόν τον προγονικό κώδικα τιμής, του οποίου ο Μιγιαμότο αντιπροσωπεύει μια ιδιαίτερα θεαματική ενσάρκωση. Η ταινία βοηθά να καταλάβουμε ότι δεν του έχει παραχωρήσει παρά μια περιορισμένη θέση στο έργο του. Κατά την άποψή του, ο κώδικας αυτός, που επιβάλλει ένα σχεδόν απρόσιτο ιδεώδες ήθους και αυταπάρνησης, ξεπερνά τον άνθρωπο και δεν είναι φτιαγμένος για αυτόν. Ο Μιγιαμότο, ενώ προσπαθεί να κατευνάσει το εκδικητικό πνεύμα των δύο αδελφών, επιδεικνύει κι ο ίδιος μιαν αντίστοιχη αλαζονεία, όταν ενθουσιάζεται στην ιδέα να πολεμήσει τον εχθρό του, Σασάκι. Στην ηρωίδα που εκπλήσσεται, θα απαντήσει με επιχειρήματα που ο Μιζογκούτσι θέλησε να είναι αρκετά ρητορικά κι ελάχιστα πειστικά. Μ' αυτή την υπόγεια κριτική τοποθέτηση, που συναντάμε πολύ σπάνια στο έργο των ιαπώνων σκηνοθετών, η ταινία μάς γνωρίζει την ευρύτητα πνεύματος του Μιζογκούτσι, κι αυτός είναι ένας παραπάνω από επαρκής λόγος για να μη την υποτιμούμε.

Dictionnaire du Cinéma, Ed. Robert Laffont, Paris 1992.
Μετάφραση: Χρυσάνθη Παπαλά.

ΤΟ ΞΑΚΟΥΣΤΟ ΣΠΑΘΙ ΜΠΙΤΖΟΜΑΡΟΥ (1945)
(Μεϊτό Μπιτζομάρου)

Σενάριο: Ματσουταρό Καουαγκούτσι, βασ. σ' ένα διήγημα του Μασαμούνε Γιοτσούγια. **Φωτογραφία:** Μινόρου Μίκι, Χαρούο Τακένο. **Ηθοποιοί:** Ισούζου Γιαμάντα (Ονόντα), Ιτσιτζιρό Όγια, Εϊτζιρό Γιαμάγκι, Καν Ισίι. **Παραγωγή:** «Σότσικου». **Διάρκεια:** 66΄. Ασπρόμαυρη.

Στα μέσα του 19ου αιώνα, η κόρη ενός δολοφονημένου άρχοντα εκδικείται το θάνατο του πατέρα της με τη βοήθεια ενός ξακουστού σπαθιού.

ΤΟ ΤΡΑΓΟΥΔΙ ΤΗΣ ΝΙΚΗΣ (1945)
(Χισίο κα)

Σκηνοθεσία: Κέντζι Μιζογκούτσι, Μασαχιρό Μακίνο, Χιρόσι Σιμίζου, Τομοτάχα Τασάκα. **Σενάριο:** Ματσούο Κίσι, Χιρόσι Σιμίζου, Τομοτάκα Τασάκα, βασ. σε μια ιστορία του Κέι Μοριγιάμα. **Φωτογραφία:** Μινόρου Μίκι, Χαρούο Τακένο, Κοΐτσι Γιουκιγιάμα, Τακέσι Σαϊτό. **Ηθοποιοί:** Οι ηθοποιοί της εταιρείας «Σότσικου». **Παραγωγή:** «Σότσικου». Ασπρόμαυρη.

Ταινία μέσα στο εθνικιστικό και μιλιταριστικό πνεύμα τού πολέμου.

Η ΝΙΚΗ ΤΩΝ ΓΥΝΑΙΚΩΝ (1946)
(Τζοσέι νο σόρι)

Σενάριο: Κόγκο Νόντα, Κανέτο Σιντό. **Φωτογραφία:** Τοσίο Ομπουκάτα. **Σκηνικά:** Ισάμου Μοτόγκι. **Κοστούμια:** Ροκουσαμπουρό Σαϊτό. **Μοντάζ:** Γιοσίκο Σουγκιχάρα. Μουσική: Κιόκα Ασάι. **Ηθοποιοί:** Κινούγιο Τανάκα (Χιρόκο Χοσοκάουα), Μιτσίκο Κουουάνο (Μιτσίκο), Μιτσούκο Μιούρα (Μότο Ασακούρα), Σιν Τοκουντάιρα (Κέιτα Γιαμαόκα). **Παραγωγή:** «Σότσικου». **Διάρκεια:** 80΄. Ασπρόμαυρη.

Η Χιρόκο Χοσοκάουα είναι μια νεαρή δικηγόρος στην Ιαπωνία, αμέσως μετά τον πόλεμο. Ο αρραβωνιαστικός της, Κέιτα Γιαμαόκα, βρίσκεται στο νοσοκομείο επειδή, στη διάρκεια του πολέμου, φυλακίστηκε και βασανίστηκε λόγω των φιλελεύθερων ιδεών του. Ο σύζυγος της αδελφής της Χιρόκο, Κόνο, είναι δημόσιος κατήγορος, αντιδραστικών απόψεων και υπεύθυνος για τη σύλληψη του Γιαμαόκα. Μια μέρα, η Χιρόκο συναντά τη Μότο, μια παλιά της συμμαθήτρια, που ζει μια δύσκολη ζωή, μ' έναν άντρα άρρωστο και μικρό παιδί. Όταν ο σύζυγός της πεθαίνει, η Μότο, απ' την απελπισία της, σφίγγει τόσο πολύ στην αγκαλιά της το μωρό, που το παιδί πεθαίνει από ασφυξία. Η Χιρόκο αποφασίζει να την υπερασπιστεί στο δικαστήριο, και τη συμβουλεύει να παραδοθεί. Στη δίκη, ο δημόσιος κατήγορος, που δεν είναι άλλος από τον Κόνο, εισηγείται μια πολύ αυστηρή ποινή, ενώ η Χιρόκο στηρίζει την υπεράσπισή της πάνω στις ευθύνες της κοινωνίας για τις άθλιες συνθήκες ζωής της Μότο, που δεν αρμόζουν σε μια ανθρώπινη ύπαρξη. Ενώ περιμένει την απόφαση του δικαστηρίου, φτάνει η είδηση από το νοσοκομείο ότι ο Γιαμαόκα έχει πεθάνει. Η είδηση τη θλίβει και την ταράζει, αλλά και τη δυναμώνει ν' αγωνιστεί ακόμα πιο θαρραλέα για κοινωνική δικαιοσύνη και για τις ιδέες του αγαπημένου της. Η ταινία κλείνει χωρίς να μάθουμε την απόφαση του δικαστηρίου.

Ο Μιζογκούτσι γύρισε αυτή την ταινία ενώ ο Δεύτερος Παγκόσμιος Πόλεμος είχε τελειώσει, και η Ιαπωνία βρισκόταν υπό την κατοχή των Συμμάχων. Μια νέα επιτροπή λογοκρισίας, ελεγχόμενη από τα αμερικανικά στρατεύματα κατοχής, αντικατέστησε την παλιά των ιαπώνων στρατοκρατών. Η επιτροπή αυτή, φιλύποπτη απέναντι σε ιστορικά θέματα που μπορεί να υμνούσαν φεουδαρχικές και μιλιταριστικές αξίες του παρελθόντος, προέτρεπε να γίνουν ταινίες για τη σύγχρονη Ιαπωνία, που να αντανακλούν τις ιδέες της δημοκρατίας. Η γυναίκα είχε να παίξει σημαντικό ρόλο στην ανοικοδόμηση της νέας Ιαπωνικής Δημοκρατίας, κι έτσι, ο Μιζο-

γκούτσι, που είχε ήδη αναγάγει στο επίκεντρο της προβληματικής του τη γυναίκα-θύμα της κοινωνίας, δε δυσκολεύτηκε καθόλου ν' ακολουθήσει τη νέα αυτή πολιτική κατεύθυνση του ιαπωνικού κινηματογράφου. Το σενάριο γράφτηκε από τον Κόγκο Νόντα, τον μόνιμο σεναριογράφο του Όζου, και τον νεαρό ακόμα Κανέτο Σιντό, τον μετέπειτα σκηνοθέτη του *Ονιμπάμπα*, ενώ, αμέσως μετά την ολοκλήρωση των γυρισμάτων, πέθανε η ηθοποιός Μιτσίκο Κουουάνο, που υποδύοταν τη Μιτσίκο.

Μπ. Α.

Η Κινούγιο Τανάκα υποδύεται μια δικηγόρο στη μεταπολεμική Ιαπωνία, που καλείται να υπερασπιστεί μια γυναίκα, η οποία, σε κατάσταση απόγνωσης, σκότωσε το μωρό της. Η ταινία αξίζει να γίνει ευρύτερα γνωστή, επειδή, αν μη τι άλλο, περιέχει ένα από τα ωραιότερα πλάνα-σεκάνς σε όλο το έργο του Μιζογκούτσι. Είναι η σκηνή της εξομολόγησης, όπου η Μιτσούκο Μιούρα λέει στην Τανάκα ότι το παιδί της πέθανε. Νιώθοντας οίκτο μαζί και λύπη, κι αγνοώντας ότι υπάρχει κάτι πιο δυσάρεστο σ' αυτή την τραγωδία, η Τανάκα τη ρωτά πώς έγινε. «Στα στήθη μου» απαντά η γυναίκα, κι αμέσως καταλαβαίνουμε, αναριγώντας, ότι υπάρχει κάτι βαθύτερο σ' αυτή την ιστορία. Ο διάλογος που ακολουθεί, μέσω του οποίου η Τανάκα εκμαιεύει την αλήθεια, συγκλονίζει με την ευφυΐα χάρη στην οποία η δικηγόρος πείθει την άλλη να μιλήσει. Η κάμερα, απολύτως ακίνητη, στο ύψος του *τατάμι* (σαν σε ταινία του Όζου), καταδεικνύει αμείλικτα την αξιολύπητη ανθρώπινη φύση. Και η ερμηνεία της ηθοποιού υπερβαίνει κάθε υποκριτική· είναι η ίδια η αλήθεια. Στην ταινία (για πρώτη φορά σε ταινία του Μιζογκούτσι) φυσάει ένα αεράκι συμπόνιας [...] μια έκκληση προς εμάς να καταλάβουμε ο ένας τον άλλον, να μείνουμε μακριά από τις προκαταλήψεις και να ζήσουμε με την καρδιά και τη συνείδηση, παρά με την υπακοή και την παράδοση.

Mark Le Fanu: «On Some Lesser-known Films by Mizoguchi»,
από την έκδοση *Mizoguchi the Master*,
Cinémathèque Ontario, Φθινόπωρο 1996.
Μετάφραση: Μπάμπης Ακτσόγλου.

Ο ΟΥΤΑΜΑΡΟ ΚΑΙ ΟΙ ΠΕΝΤΕ ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΤΟΥ (1946)

(Ουταμάρο ο μεγκούρου γκόνιν νο όνα)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα. **Φωτογραφία:** Σιγκάτο Μίκι. **Σκηνικά:** Ισάμου Μοτόκι. **Μουσική:** Χισάτο Οσάουα, Ταμεζό Μοτσιζούκε. **Ηθοποιοί:** Μινοσούκε Μπαντό, Κινούγιο Τανάκα, Κοταρό Μπαντό, Τοσίκιο Ιζούκα, Χιρόκο Καουασάκι, Έικο Οχάρα, Σοταρό Νακαμούρα. **Παραγωγή:** «Σότσικου». **Διάρκεια**: 95'. Ασπρόμαυρη.

Ο διάσημος ξυλογράφος Ουταμάρο (1753-1806) ασκεί κριτική στα έργα του ζωγράφου Κάνο, προκαλώντας το θυμό του Σεϊνοζούκε, μαθητή και μέλλοντα γαμπρού του Κάνο. Όμως ο Σεϊνοζούκε πείθεται για την ανωτερότητα της τέχνης του Ουταμάρο, γίνεται μαθητής του και μετακομίζει στις φτωχογειτονιές όπου ο δάσκαλός του αναζητά την ιδανική ομορφιά ανάμεσα στον απλό λαό και στις γκέισες. Ο Ουταμάρο, θαμπωμένος από την εξαιρετική λεπτότητα του δέρματος μιας γκέισας, της Ταγκασόντε, ζωγραφίζει στην πλάτη της ένα γυναικείο πορτρέτο. Λίγο αργότερα, η Ταγκασόντε το σκάει με τον Σοζαμπούρο, εραστή της Οκίτα, ιδιοκτήτριας ενός τεϊοποτείου όπου συχνάζει ο Ουταμάρο. Ο ζωγράφος εντυπωσιάζεται από την ομορφιά μιας υπηρέτριας και της ζητά να ποζάρει γι' αυτόν. Ο Σεϊνοζούκε την ερωτεύεται και φεύγει για να ζήσει μαζί της. Ο Ουταμάρο συλλαμβάνεται για την άσεμνη εικονογράφηση ενός βιβλίου και καταδικάζεται να μείνει χειροδεμένος για 52 μέρες στο σπίτι του. Η Οκίτα βρίσκει τον Σοζαμπούρο, ο οποίος της εξομολογείται ότι την αγαπά εξίσου με την Ταγκασόντε και δεν μπορεί να επιλέξει ποια θέλει. Η Οκίτα τον μαχαιρώνει μαζί με την ερωμένη του, κι ύστερα εξομολογείται στον Ουταμάρο ότι δεν έχει μετανιώσει για τίποτα στη ζωή της. Ελεύθερος ύστερα από 52 μέρες, ο ζωγράφος ρίχνεται και πάλι με πάθος στη ζωγραφική.

[...] Ένας από τους ωραιότερους ύμνους προς τη γυναίκα. Η παρομοίωση Μιζογκούτσι/Ουταμάρο είναι προφανής. Γνωρίζουμε ότι ο Μιζογκούτσι εκτιμούσε ιδιαίτερα τις γκέισες των τεϊοποτείων. Αλλά και για τον Ουταμάρο οι γυναίκες είναι πηγή έμπνευσης. Τρεις σκηνές αυτής της θαυμάσιας ταινίας είναι ενδεικτικές των όσων λέμε:

– Σε μια σκηνή ποζαρίσματος στο ατελιέ ενός ζωγράφου, η ομορφιά της Κινούγιο Τανάκα είναι τόσο εκθαμβωτική, ώστε ο ζωγράφος σταματά να ζωγραφίζει. Ο Ουταμάρο

παίρνει τη θέση του κι αρχίζει να ζωγραφίζει παθιασμένα.

– Αργότερα, μετά από μια κρίση έμπνευσης, ο Ουταμάρο ξαναβρίσκει τη δημιουργική δύναμή του, κοιτάζοντας τις γυναίκες που πάνε να ψαρέψουν κυπρίνους, κάτι που εκφράζεται μέσα από δύο μεγάλα λυρικά τράβελινγκ πάνω στις σειρές των γυναικών, οι οποίες γδύνονται προτού βουτήξουν.

– Τέλος, ανάμεσα σ' αυτές τις γυναίκες που ψαρεύουν, ο καλλιτέχνης θα βρει ένα μοντέλο που το γυμνό του σώμα θα εμπνεύσει πολλές στάμπες του.

Σε αντίθεση με άλλες ταινίες του Μιζογκούτσι, αυτή έχει άφθονες δευτερεύουσες πλοκές, που οργανώνονται γύρω απ' τις γυναίκες του περιβάλλοντος του Ουταμάρο, τις σχέσεις τους με τους μαθητές του ή τις σχέσεις των μαθητών του με γυναίκες ξένες του περιβάλλοντος του ζωγράφου, για τον οποίο η ελευθερία στη δημιουργία υπερβαίνει κάθε πεδίο εξουσίας.

Hubert Niogret: «Nouvelles perspectives sur Mizoguchi» («Positif», τχ. 212, Νοέμβριος 1978).
Μετάφραση: Μπάμπης Ακτσόγλου.

ΤΟ ΠΑΘΟΣ ΤΗΣ ΗΘΟΠΟΙΟΥ ΣΟΥΜΑΚΟ (1947)
(Τζόγιου Σουμάκο νο κόι)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, βασ. στο μυθιστόρημα *Η Κάρμεν είναι νεκρή* του Χιντέο Οσάντα. **Φωτογραφία:** Σιγκέτο Μίκι. Σκηνικά: Ισάμου Μοτόκι. **Κοστούμια:** Κοταρό Κατό. **Μοντάζ:** Σινταρό Μιγιαμότο. **Ήχος:** Κανάμε Χασιμότο. **Μουσική:** Χισάτο Οσάουα. **Ηθοποιοί:** Κινούγιο Τανάκα (Σουμάκο Ματσούι), Σο Γιαμαμούρα (Χογκέτσου Σιμαμούρα), Εϊτζιρό Χιγκασίνο (Σόγιο Τσουμπούτσι), Κικούε Μόρι (Ιτσίκο Σιμαμούρα), Τσιέκο Χιγκασιγιάμα (Σινπέι Νακαγιάμα). **Παραγωγή:** «Σότσικου». **Διάρκεια:** 95'. Ασπρόμαυρη.

Ο σκηνοθέτης και θεατρικός συγγραφέας Χογκέτσου Σιμαμούρα ετοιμάζει μια παράσταση του ιψενικού Κουκλόσπιτου. *Το μεγαλύτερο πρόβλημα είναι να βρει μια ηθοποιό ικανή να ερμηνεύσει το ρόλο της Νόρας, μιας ηρωίδας τόσο ξένης προς τα ήθη και τη ψυχοσύνθεση της Ιαπωνίδας. Το πρόβλημα μοιάζει να λύνεται όταν ο Χογκέτσου συναντά τυχαία τη Σουμάκο Ματσούι, μια νεαρή ηθοποιό αποφασισμένη να πραγματοποιήσει τα καλλιτεχνικά της όνειρα. Η παράσταση έχει μεγάλη επιτυχία, και, τελικά, ο σκηνοθέτης και η ηθοποιός του ερωτεύονται. Γνωρίζοντας ότι διακινδυνεύει τη φήμη του και την καριέρα του, ο Χογκέτσου αποφασίζει ν' αφήσει γυναίκα και παιδί, καθώς και τη θεατρική σχολή του Τσουμπούτσι, με την οποία συνεργαζόταν. Μαζί με τη Σουμάκο και με τη βοήθεια του φίλου του, Νακαμούρα, δημιουργεί έναν καινούργιο θίασο, ο οποίος, όμως, αντιμετωπίζει σοβαρά οικονομικά προβλήματα, που τους αναγκάζουν σε συνεχείς και εξαντλητικές περιοδείες. Όταν, επιτέλους, μπορούν να παίξουν ξανά σ' ένα μεγάλο θέατρο, ο Χογκέτσου αρρωσταίνει ξαφνικά και σε πολύ μικρό χρονικό διάστημα πεθαίνει. Η Σουμάκο, απελπισμένη, θέλει να αναβάλει την πρεμιέρα, αλλά ο Τσουμπούτσι, που έχει έρθει να τη συλλυπηθεί για το θάνατο του παλιού του φίλου και συνεργάτη, την πείθει ν' ανεβεί στη σκηνή και να παίξει. Η επιτυχία είναι εκπληκτική, αλλά, λίγο καιρό αργότερα, η Σουμάκο, χωρίς την πνευματική καθοδήγηση και την υποστήριξη του Χαγκέτσου, βυθίζεται σε μια υπαρξιακή κρίση και, στο τέλος, αυτοκτονεί. Στην κηδεία, ο Τσουμπούτσι δηλώνει ότι στη θεατρική δουλειά του Χογκέτσου και της Σουμάκο θα πρέπει να θεμελιωθεί η νέα μεγάλη εποχή του ιαπωνικού θεάτρου.*

> «Η εταιρεία «Τόχο» είχε προγραμματίσει να γυρίσει ένα παρόμοιο θέμα, η «Σότσικου» προσπάθησε να την προλάβει, και, τελικά, οι δύο ταινίες βγήκαν μαζί. Η δική μας έκανε περισσότερες εισπράξεις, αλλά ήταν χειρότερη σε καλλιτεχνικό επίπεδο. Το σενάριο δεν ήταν και τόσο ενδιαφέρον, γιατί ο Γιόντα δεν μπόρεσε να κάνει κάτι καλύτερο, αφού είχε αναγκαστεί να δουλέψει πάρα πολύ βιαστικά.»
>
> **Κ.Μ.**

Η θρησκεία της τέχνης
του Jacques Lourcelles

Ένα σημαντικό, αν και παραγνωρισμένο, έργο του Μιζογκούτσι. Γυρισμένο αμέσως μετά την ταινία *Ο Ουταμάρο και οι πέντε γυναίκες του*, φανερώνει κάποιες θεμελιώδεις απόψεις του αισθητικού «πιστεύω» του Μιζογκούτσι, και σ' αυτό το επίπεδο οι δυο ταινίες αλληλοσυμπληρώνονται με θαυμαστό τρόπο. Ο *Ουταμάρο* αναφέρεται στη μοναχική ιδιοφυΐα ενός ζωγράφου του παρελθόντος, ενώ η *Σουμάκο* περιγρά-

φει τη συνεργασία μιας ηθοποιού (που πέθανε το 1918) κι ενός θεατρικού σκηνοθέτη, που είναι σχεδόν σύγχρονοι. Η *Σουμάκο* είναι πάνω απ' όλα μια ταινία για το πάθος, την ένταση της ζωής που υπάρχει στους δυο ήρωες και τους οδηγεί στο να ομολογήσουν ότι είναι απαραίτητοι ο ένας για τον άλλον. Αυτή η ένταση, στη μεν προσωπική τους ζωή γκρεμίζει όλους τους ξεπερασμένους κοινωνικούς κανόνες, στη δε επαγγελματική τους, σαρώνει τη σκόνη του ακαδημαϊκού θεάτρου. Είναι ταυτόχρονα καταστρεπτική και απελευθερωτική: έχει κάτι το άσπλαχνο, που η τέχνη του Μιζογκούτσι, ήδη πολύ εκλεπτυσμένη, το κάνει οδυνηρό. Η στατικότητα των πλάνων, η θέση των ηρώων μέσα στο κάδρο, δημιουργούν ένα συναίσθημα που οι επιπτώσεις του (η σκηνή όπου ο Σιμαμούρα εγκαταλείπει τη γυναίκα του, την πεθερά του και την κόρη του) υφίστανται πάντα εκτός κάδρου και, τελικά, μόνο στην καρδιά του θεατή. Σ' αυτή την ταινία, οι ήρωες διακονούν αυτό που ονομάζουμε (αν και, συχνά, αυτή η έκφραση χρησιμοποιείται αδέξια) *θρησκεία της τέχνης*, κι ο Μιζογκούτσι, όπως στον *Ουταμάρο*, μιλά μέσα απ' τους ήρωές του για τον ίδιο του τον εαυτό.

Dictionnaire du Cinéma, Ed. Robert Laffont, Paris 1992.
Μετάφραση: Χρυσάνθη Παπαλά.

ΓΥΝΑΙΚΕΣ ΤΗΣ ΝΥΧΤΑΣ (1948)
(Γιόρου νο όνα τάτσι)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, βασ. στο μυθιστόρημα *Η γιορτή της γυναίκας* του Εϊτζιρό Χισαΐτα. **Σκηνικά:** Χιρόσι Μιζουτάνι. Κοστούμια: Τσούμα Νακαμούρα. **Μοντάζ:** Ταζούκο Σακάνε. **Ήχος:** Ταρό Τακαχάσι. **Μουσική:** Χισάτο Οσάουα. **Ηθοποιοί:** Κινούγιο Τανάκα (Φουσάκο), Σανάε Τακασούγκι (Νατσούκο), Μιτσούο Ναγκάτα (Κουριγιάμα), Τομίε Τσουνόντα (Κουμίκο). **Παραγωγή:** «Σότσικου». **Διάρκεια:** 73′. Ασπρόμαυρη.

Η Φουσάκο, μετά το θάνατο του συζύγου της και του γιου της, είναι υποχρεωμένη να βρει δουλειά για να μπορέσει να ζήσει. Γνωρίζει τον Κουριγιάμα, έναν άνθρωπο του υποκόσμου που τη βοηθά, και γίνεται ερωμένη του. Μια μέρα, στην Οσάκα, ενώ είναι παρέα με την Κουμίκο, συναντά την αδελφή της, Νατσούκο, η οποία ζούσε στην Κορέα. Η Νατσούκο πηγαίνει να μείνει μαζί της, αλλά, λίγο καιρό μετά, η Φουσάκο ανακαλύπτει έκπληκτη ότι η αδελφή της έχει ερωτικές σχέσεις με τον Κουριγιάμα. Συγκλονισμένη, η Φουσάκο φεύγει από το σπίτι και καταλήγει στην πορνεία. Την ίδια μοίρα έχει και η Κουμίκο. Όταν η Νατσούκο μαθαίνει την κακή τύχη της αδελφής της, πηγαίνει να την αναζητήσει στις κακόφημες συνοικίες όπου συχνάζουν οι πόρνες, αλλά συλλαμβάνεται από την αστυνομία σε μια «επιχείρηση αρετής». Στο νοσοκομείο όπου πηγαίνουν τις κοπέλες για ιατρικό έλεγχο, η Νατσούκο συναντά τη Φουσάκο, ενώ, χάρη στις ιατρικές εξετάσεις, ανακαλύπτει έκπληκτη ότι είναι έγκυος. Η Φουσάκο ξαναγυρίζει στην παλιά της ζωή, αλλά κάποια στιγμή αποφασίζει να πάει να βρει τη Νατσούκο, την οποία ο Κουριγιάμα (που τελικά συλλαμβάνεται από την αστυνομία γιατί εμπορευόταν όπιο) πιέζει να κάνει έκτρωση. Οι δύο αδελφές ζουν μαζί και προετοιμάζονται για τη γέννηση του παιδιού, το οποίο, όμως, γεννιέται νεκρό. Η Φουσάκο ξαναβρίσκει την Κουμίκο και προσπαθεί να την πείσει ν' αφήσει την πορνεία. Η Κουμίκο αποφασίζει να ακολουθήσει τη Φουσάκο, όμως οι άλλες πόρνες που παρακολουθούν τη σκηνή, αντιδρούν, μαστιγώνοντας βίαια την Κουμίκο σε μια βομβαρδισμένη εκκλησία, κάτω από το βλέμμα ενός βιτράιγ που απεικονίζει την Παναγία με το Θείο Βρέφος.

Ένα φιλμ-νουάρ
του Luc Mullet

Η ταινία αρχίζει αναλυτικά και τελειώνει αχαλίνωτα. Η έλλειψη μέσων τονίζει ακόμα πιο πολύ το παραλήρημα του φινάλε: πρόκειται για ένα φιλμ-νουάρ με όλες τις σημασίες τής λέξης. Κι όμως, στο πρώτο μέρος είναι που, αν και στερείται

υπερβολών, οι μέχρι τώρα υπομονετικοί ψευτο-φίλοι του Μιζογκούτσι αρχίζουν να δυσανασχετούν. Αυτό που συμβαίνει με τον Μιζογκούτσι, είναι ταυτόσημο με ό,τι συνέβη και σε άλλους ιδιοφυείς σκηνοθέτες, όπως, π.χ., τον Rossellini.

Πρόκειται για δημιουργούς υπερευαίσθητους: η παραμικρή κίνηση του ηθοποιού έχει γι' αυτούς τεράστια σημασία. Γι' αυτό και πολλές ταινίες τους, που ο θεατής ο οποίος κάθεται στην τριακοστή σειρά, τις βρίσκει στατικές, έχουν μεγάλη δυναμική για το θεατή της πρώτης.

Ωστόσο, *Οι γυναίκες της νύχτας* δεν είναι η καλύτερη ταινία του Μιζογκούτσι με θέμα τα μπορντέλα: μπορούμε να μεμφθούμε γι' αυτό την έλλειψη μέσων ή τους αδιάφορους διάλογους, κάτι για το οποίο μπορεί να φταίει το ντουμπλάζ. Οι καλύτερες σκηνές είναι αυτές που αναφέρονται στη ζήλια των δυο αδελφών και τις σχέσεις αφοσίωσης απέναντι στον εραστή και προστάτη τους. Η σχετική αποτυχία της ταινίας εξηγείται κατά ένα μέρος από τη μονοτονία του ύφους που είναι βαρύ και ζοφερό (ενώ ήδη βαρύ και ζοφερό είναι το ίδιο το θέμα), και από την έλλειψη αποστασιοποίησης ή χιούμορ, αν και όλα αυτά ανατρέπονται στο πολλά υποσχόμενο φινάλε.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 80, Μάιος 1958.
Μετάφραση: Χρυσάνθη Παπαλά.

Πορνεία στα ερείπια της Οσάκα
του Daniel Serceau

Η ταινία πραγματεύεται για μια ακόμα φορά το θέμα της σύγχρονης πορνείας. [...] Η ήττα στον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο και η αδυναμία επιβίωσης πολλών οικογενειών αναφέρονται –ήδη από το ζενερίκ και τα πρώτα πλάνα– σαν μια «αντικειμενική» αιτία που ωθεί τις γυναίκες στην πορνεία. Ωστόσο, ο Μιζογκούτσι δεν αρκείται σ' αυτό το στενό επίπεδο οικονομικού ντετερμινισμού, κι είναι αξιοσημείωτο ότι η διπλή διαδικασία (της πορνείας) που συνιστά την ίδια την αρχιτεκτονική της ταινίας, γεννιέται κάθε φορά μετά από μια ερωτική απογοήτευση ή ερωτική βία. Ξανασυναντάμε εδώ ένα χαρακτηριστικό στοιχείο του σκηνοθέτη: οι άντρες κατηγορούνται συλλήβδην ως αδύναμοι, εγωκεντρικοί και αναίσθητοι απέναντι στις γυναίκες, οι οποίες παρουσιάζονται έτσι σαν τα πιο άμεσα θύματά τους. Σ' αυτήν όμως την ταινία, μερικές γυναίκες (πιο συγκεκριμένα, οι πόρνες) δεν έχουν να ζηλέψουν τίποτα απ' τη βιαιότητα και την ωμότητα των ανδρών.

Η σκηνοθεσία του Μιζογκούτσι –βοηθούσης μιας ερειπωμένης Οσάκα– αντανακλά την εικόνα ενός παγωμένου κόσμου, όπου η ψυχρότητα της καρδιάς και των ανθρώπινων σχέσεων κυοφορεί το μίσος και, συχνά, την πιο απάνθρωπη βία. Έτσι, η ηρωίδα που έγινε πόρνη αφού έπιασε τον εραστή της στην αγκαλιά της αδελφής της και κόλλησε σύφιλη, ονειρεύεται να τη μεταδώσει σ' όλους τους άνδρες· ει δυνατόν, σ' ολόκληρη την Ιαπωνία. Εδώ εκφράζεται ο κεντρικός άξονας του κινηματογράφου του Μιζογκούτσι· δηλαδή, η αντιπαράθεση μιας υποκειμενικότητας μ' έναν εξωτερικό κόσμο που είναι ουσιαστικά απεχθής και που δεν μπορείς να τον αντέξεις παρά αλλάζοντάς τον. Έτσι ορίζεται η θεμελιώδης συνθήκη του μιζογκουτσικού ήρωα: η απόλυτη μοναξιά και η κατάσταση συναισθηματικής στέρησης ενός ατόμου που αναζητά να ικανοποιηθεί και να μοιραστεί τον παλμό τής καρδιάς μέσα σε μια κοινωνία η οποία κινείται από ακριβώς αντίθετες αξίες, αφού η μετατροπή του άλλου σε αντικείμενο ηδονής, κυριαρχίας και κέρδους αποδεικνύεται ο όρος κάθε κοινωνικής ύπαρξης.

Όπως συνηθίζει, ο Μιζογκούτσι πολλαπλασιάζει τα σημάδια αυτού του ζωντανού εφιάλτη με την καλύτερη δυνατή κατανόηση της αντικειμενικής πραγματικότητας. Εντούτοις, κάπου κάνει την εμφάνισή της μια νότα, αν όχι αισιοδοξίας, τουλάχιστον συμφιλίωσης με τη ζωή: ένας γιατρός περιποιείται, καταλαβαίνει και στηρίζει τις πόρνες, οι οποίες είναι εκτεθειμένες σε κάθε πιθανή βία (καψώνια από τους αστυνομικούς, περιφρόνηση από τις ευϋπόληπτες γυναίκες, νοσοκομεία που μοιάζουν με φυλακές), και τις προτρέπει να βγουν απ' αυτή την κατάσταση και να δουλέψουν για το καλό της ανθρωπότητας. Η ταινία τελειώνει μ' αυτή την προοπτική, κάνοντας μια παράξενη αναφορά. Οι δυο ηρωίδες, καθώς εγκαταλείπουν τους συντρόφους τους και την κόλαση στην οποία ζουν, κινηματογραφούνται μέσα στα ερείπια μιας εκκλησίας, όπου, πάνω σ' ένα μισοσπασμένο βιτράιγ, απεικονίζεται η Παρθένος με το Βρέφος: ένας ασυνήθιστος καθολικός συμβολισμός για το σκηνοθέτη, που μπορεί και να εξηγείται από τον «εκπολιτιστικό» ρόλο του καθολικισμού στην Ιαπωνία. Η ιαπωνική κοινωνία, που περιφρονούσε κατά παράδοση τις γυναίκες, δανείστηκε από το χριστιανισμό την εξύψωση της γυναίκας μέσα απ' την εικόνα της Παρθένου.

Οι γυναίκες της νύχτας δεν είναι η καλύτερη ταινία τού Μιζογκούτσι· άλλωστε, το αναγνωρίζει κι ο ίδιος. Ο σκηνοθέτης μοιάζει να διστάζει ανάμεσα στις νεορεαλιστικές επιρροές, την εικονογράφηση της ιαπωνικής ήττας και το μόνιμο θέμα του: τη σύγκρουση ενός τρόπου σκέψης με τον αντικειμενικό κόσμο. Δεν καταφέρνει να τα συνθέσει. Κι έτσι, όμως, μας χαρίζει μερικές μεγάλες κινηματογραφικές στιγμές.

«La Revue du Cinéma», τχ. 372, Μάιος 1982.
Μετάφραση: Χρυσάνθη Παπαλά.

ΕΡΩΤΙΚΗ ΦΛΟΓΑ (1949)
(Ουάγκα κόι ουά μοένου)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, Κανέτο Σιντό, βασ. στην *Αυτοβιογραφία* του Χιντέκο Καγκεγιάμα. **Φωτογραφία:** Κόκεϊ Σοπυγκιγιάμα, Τομοτάρο Νασίκι. **Σκηνικά:** Χιρόσι Μιζουτάνι. **Κοστούμια:** Τσούμα Νακαμούρα. **Ήχος:** Ταρό Τοκαχάσι. Μουσική: Σέντζι Ιτό. **Ηθοποιοί:** Κινούγιο Τανάκα (Έικο Χιραγιάμα), Μιτσούκο Μίτο (Τσίγιο), Ειταρό Οζάουα (Χαγιάσε), Ιτσιρό Σουγκάι (Κενταρό Ομόι), Σαντάκο Σασουαμούρα, Κουνίκο Μιγιάκε. **Παραγωγή:** «Σότσικου». **Διάρκεια:** 84'. Ασπρόμαυρη.

Ιαπωνία, 1884. Η ΈικοΧιραγιάμα δουλεύει σ' ένα πρωτοποριακό σχολείο της Οκαγιάμα και συνδέεται με τον Χαγιάσε, ο οποίος έχει φιλελεύθερες ιδέες και ετοιμάζεται να φύγει για το Τόκιο. Η Έικο θέλει να πάει μαζί του, αλλά οι γονείς της δεν την αφήνουν, ενώ οι Αρχές κλείνουν το σχολείο, λόγω των φιλελεύθερων ιδεών του. Η Έικο καταφέρνει να πάει τελικά στο Τόκιο, όπου γνωρίζει τον Ομόι, ένα διευθυντικό στέλεχος του φιλελεύθερου κόμματος που βρίσκεται σε πολιτικό διωγμό από την κυβέρνηση, κι ο Ομόι της προτείνει να δουλέψει για την εφημερίδα. Εν τω μεταξύ, έκπληκτη ανακαλύπτει ότι ο Χαγιάσε είναι πράκτορας της κυβέρνησης, και η σχέση τους διαλύεται. Μαζί με τον Ομόι, με τον οποίο έχει συνδεθεί, πηγαίνουν στο Σισίμπου, όπου έχει ξεσπάσει μια αγροτική εξέγερση, και επισκέπτονται ένα μύλο για ν' ανακαλύψουν ότι οι γυναίκες που δουλεύουν εκεί, ζουν σε άθλιες συνθήκες. Η Έικο βρίσκει στο μύλο και την αδελφή της, Τσίγιο, η οποία είχε πουληθεί από τους γονείς τους. Η Τσίγιο, που είναι σε άθλια κατάσταση, βάζει φωτιά στο μύλο, και οι Αρχές τη συλλαμβάνουν μαζί με την Έικο και τον Ομόι. Ο Χαγιάσε επισκέπτεται την Έικο στη φυλακή και της προτείνει να παντρευτούν, αλλά αυτή αρνείται. Το 1889, η πολιτική κατάσταση αλλάζει, το Σύνταγμα είναι πια γεγονός, το Φιλελεύθερο Κόμμα δραστηριοποιείται ξανά, και η Έικο, η Τσίγιο και ο Ομόι απελευθερώνονται. Μια μέρα, η Έικο ανακαλύπτει ότι ο Ομόι έκανε ερωτική πρόταση στην Τσίγιο, κι έτσι συνειδητοποιεί ότι κανένα κόμμα δεν μπορεί ν' αλλάξει τη συμπεριφορά των ανδρών και να εξασφαλίσει τα δικαιώματα των γυναικών. Αποφασίζει να επιστρέψει στην Οκαγιάμα για να διδάξει ξανά, και στο τρένο συναντά την Τσίγιο, που έχει εγκαταλείψει τον Ομόι. Οι δυο αδελφές επιστρέφουν μαζί στη γενέθλια πόλη τους.

"[...] Ο παραγωγός Χισάο Ιτόγια, γνώστης της πολιτιστικής ιστορίας της περιόδου Μέιτζι, ονειρευόταν εδώ και καιρό να κάνει μια ταινία με θέμα τη ζωή της Χιντέκο Καγκεγιάμα, της μεγάλης γυναικείας επαναστατικής μορφής αυτής της περιόδου. Ο Κανέτο Σιντό είχε ήδη γράψει ένα σενάριο. Είχαμε ήδη δυσκολευτεί να προσεγγίσουμε την εκκεντρική προσωπικότητα της Σουμάκο (*Το πάθος της ηθοποιού Σουμάκο*), αλλά και η Καγκεγιάμα, εμψυχωμένη από μια φλογερή επαναστατική πίστη, ήταν εξίσου εκπληκτική. Στο σενάριο του Σιντό δεν τονιζόταν η σχεδόν ανδρική πλευρά της· μόνο οι αγώνες της απελευθέρωσης της γυναίκας. Όμως, μ' ένα πρότυπο σαν την Καγκεγιάμα θα μπορούσαμε να κάνουμε κάτι πιο δυνατό. «Καρφί δε μου καίγεται για την επανάσταση» έλεγε ο Σιντό, όμως εγώ και ο Ιτόγια σκεφτήκαμε ότι έπρεπε να επιμείνουμε στο ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο έδρασε η Καγκεγιάμα. Είχα επισημάνει ότι προσπαθούσε να συμπεριφερθεί σαν άντρας: φορούσε ανδρικά ρούχα και συμμεριζόταν με άλλες χειραφετημένες γυναίκες την κάπως απλοϊκή θεωρία της ισότητας των φύλων: έπρεπε, λοιπόν, να ζει σαν άντρας. Στη συνέχεια, όμως, το πάθος της για τον επαναστάτη Κενταρό Ομόι την έκανε να συνειδητοποιήσει τη γυναικεία της φύση. Πάντως, οι φιλελεύθερες αρχές της εδραιώθηκαν καλύτερα μέσα της, και υπερασπιζόταν την υπόθεσή της με περισσότερη διαύγεια. Ο Σιντό δεν συμφωνούσε με όλα αυτά, και ο ρόλος μου περιορίστηκε σε μερικές συμβουλές. Στην τελική εκδοχή, παραλείψαμε δύο πολύ σημαντικά σημεία:

1) Η συμπεριφορά της ηρωίδας εξηγούνταν απ' το γεγονός ότι ανακάλυψε πολύ αργά τη θηλυκότητά της, κάτι που είχε δραματικές επιπτώσεις στη ζωή της. Ο Σιντό αρνήθηκε. Όμως, δείχνοντάς την σαν μια απλή ερωτευμένη, η ηρωίδα γινόταν κοινότοπη.

2) Κατά τη διάρκεια του περίφημου επεισοδίου με την Κορέα, η ηρωίδα έφυγε σε αποστολή με μια βαλίτσα δυναμίτη, αλλά συνελήφθη προτού επιβιβαστεί στο καράβι. Πίστεψα ότι θα μπορούσαμε να δώσουμε δραματική δύναμη σ' αυτή τη σεκάνς, αλλά παραιτηθήκαμε από την ιδέα, σκεπτόμενοι την αμερικανική στρατιωτική λογοκρισία. Η δυσκολία ήταν να περιγράψουμε την επαναστατική ορμή που συνόδεψε το κίνημα για την ελευθερία και τα πολιτικά δικαιώματα, μια από τις ωραιότερες σελίδες της περιόδου Μέιτζι, εξ ου και η δυσκολία να σκιαγραφήσουμε το ιδεολογικό πορτρέτο του Κενταρό Ομόι..."

Γιοσικάτα Γιόντα

Αναμνήσεις από τον Κέντζι Μιζογκούτσι.

Φεμινιστικό δίπτυχο
του Jacques Lourcelles

Μετά τη *Νίκη των γυναικών*, αυτή είναι η δεύτερη φανερά φεμινιστική ταινία του Μιζογκούτσι. Μέσα στο σύμπαν τού σκηνοθέτη, που αφοσιώθηκε με τρόπο ουσιαστικό και λειτουργικό στο να εκφράσει την τραγική θέση της γυναίκας μέσα στην ιαπωνική Ιστορία, μπορεί να δει κανείς τις δύο αυτές ταινίες σαν λογικά συμπληρωματικές, φορείς μιας εκλογίκευσης του περιεχομένου όλου του έργου του και, τέλος, σαν ένα μήνυμα ελπίδας που, κατά κάποιο τρόπο, ξεχωρίζει απ' το συνηθισμένο (αρκετά απελπισμένο) ύφος τού Μιζογκούτσι. Η *Ερωτική φλόγα*, με τον φορμαλιστικό της πλούτο, είναι σαφώς ανώτερη από τη στεγνή και ξερή σε ύφος *Νίκη των γυναικών*. Πράγματι, ο λυρισμός του Μιζογκούτσι, αυτό το μοναδικό είδωλο του σφοδρού και σπαρακτικού ύφους του, είναι παρόν στο χρονικό της ζωής μιας διάσημης φεμινίστριας, η αυτοβιογραφία της οποίας χρησίμευσε ως βάση για το σενάριο. Σε αντίθεση με τους ήρωες-φερέφωνα της *Νίκης των γυναικών*, η Έικο (την υποδύεται η υπέροχη Κινούγιο Τανάκα) είναι μια κλασική «μιζογκουτσική» ηρωίδα στις στιγμές των ανακαλύψεών της ή των απογοητεύσεών της. Το πορτρέτο της συμπληρώνεται σαν δίπτυχο από εκείνο της Σίγιο, μιας απ' τις πολλές μορφές θυμάτων που τόσο αγαπά ο σκηνοθέτης. Η *Ερωτική φλόγα* είναι επίσης μια από τις τελευταίες ταινίες του Μιζογκούτσι όπου η χρήση του πλάνου-σεκάνς δεν έχει ακόμα παραγκωνίσει όλες τις άλλες τεχνικές. Ας σημειώσουμε στην αρχή τη διαδοχή των τράβελινγκ που περιγράφουν το περιβάλλον τής ηρωίδας πριν την αναχώρησή της για το Τόκιο όπου θα ριχτεί στον δημοσιογραφικό και πολιτικό αγώνα. Η τελευταία σεκάνς μέσα στο τρένο, όταν η ηρωίδα, με το μυαλό προσκολλημένο στον άντρα που μόλις εγκατέλειψε, σκέφτεται τον τεράστιο δρόμο που πρέπει να διανύσει, είναι από τις κορυφαίες στιγμές στο έργο του Μιζογκούτσι. Όχι μόνο για την πειστικότητά της ή για το γεγονός για το ότι είναι ριζωμένη στην ιστορία μιας χώρας, αλλά και για τη μαγεία τού ύφους της, η *Ερωτική φλόγα* είναι χωρίς αμφιβολία μια από τις πρώτες και τις καλύτερες φεμινιστικές ταινίες που γυρίστηκαν ποτέ.

Dictionnaire du Cinéma, Ed. Robert Laffont, Paris 1992.
Μετάφραση: Χρυσάνθη Παπαλά.

(...) Η *Ερωτική φλόγα* είναι μια παραγωγή της εταιρείας «Σότσικου», που γυρίστηκε το 1949. Το σενάριο, γραμμένο από τον Κανέτο Σιντό, είναι μια ελεύθερη μεταφορά της αυτοβιογραφίας της Χιντέκο Καγκεγιάμα, δημοσιογράφου και μαχητικής υπερασπίστριας των ανθρωπίνων δικαιωμάτων, η οποία, από το 1880, πρωτοστάτησε στο κίνημα απελευθέρωσης των γυναικών και στο σοσιαλιστικό φεμινιστικό κίνημα της χώρας της, στη διάρκεια της περιόδου Μέιτζι. Στην ταινία την υποδύεται η Κινούγιο Τανάκα, διάσημη ηθοποιός της δεκαετίας του '40.

[...] Η καταγγελία της αδικίας στην αφήγηση της ταινίας είναι από καθαρά φεμινιστική σκοπιά: οι γυναίκες μαθαίνουν να μη βασίζονται στους άντρες, οι οποίοι αποδεικνύονται αναξιόπιστοι, ψεύτες και καταπιεστικοί. Η ταινία, όχι μόνο υποστηρίζει τα δικαιώματα των γυναικών, αλλά και επιτίθεται στον αρσενικό σοβινισμό των φιλελευθέρων της περιόδου Μέιτζι, οι οποίοι αυτοπροβάλλονταν ως η εμπροσθοφυλακή της προοδευτικής σκέψης και δράσης. Η υφέρπουσα λογική της αφήγησης αφορά στις διαμάχες των πρώτων χρόνων τής μεταπολεμικής Ιαπωνίας, σχετικά με την απόδοση ευθυνών για τις ιαπωνικές μιλιταριστικές/ιμπεριαλιστικές υπερβολές και τους λόγους για τους οποίους η Αριστερά απέτυχε να δημιουργήσει μια βιώσιμη αντιπολίτευση. Μέσα απ' τις διαμάχες αυτές, η ταινία υπαινίσσεται ότι ο προοδευτικός φιλελευθερισμός απέτυχε ν' αποκτήσει λαϊκή βάση στην Ιαπωνία, γιατί κίνητρο των ηγετών του ήταν περισσότερο ο τυχοδιωκτισμός παρά η πίστη στις φιλελεύθερες ιδέες. Ένα άλλο υπόγειο μήνυμα που περνάει η ταινία, είναι το ότι, με το μεταπολεμικό Σύνταγμα της χώρας, που υπαγορεύτηκε από τις Δυνάμεις Κατοχής, κάπως διορθώθηκαν οι αμαρτίες και οι παραλείψεις της περιόδου Μέιτζι, που είχε αδιαφορήσει παντελώς για τα δικαιώματα των γυναικών. (....)

Freda Freiburg,
από την έκδοση *Mizoguchi the Master*,
Cinémathèque Ontario, Φθινόπωρο 1996.
Μετάφραση: Κατερίνα Τζωρίδου.

Η ΜΟΙΡΑ ΤΗΣ ΚΥΡΙΑΣ ΓΙΟΥΚΙ (1950)
(Γιούκι φουτζίν έζου)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, Καζούο Φουναμπάσι, βασ. στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Σεΐτσι Φουναμπάσι. **Φωτογραφία:** Τζότζι Οχάρα. **Σκηνικά:** Χιρόσι Μιζουτάνι. **Μοντάζ:** Τοσίο Γκοτό. **Ήχος:** Μασακούρου Καμίγια. **Μουσική:** Φουμίο Χαγιασάκα. **Ηθοποιοί:** Μιτσίγιο Κογκούρε (Γιούκι Σινάνο), Ειτζιρό Γιανάγκι (Ναογιούκι), Κεν Ουεχάρα (Κατάγια Κινουνάκα), Γιουρίκο Χαμάντα (Αγιάκο), Γιοσίκο Κούγκα (Χαμάκο), Σο Γιαμαμούρα (Τακεόκα). **Παραγωγή:** «Σιντόχο/Τακιμούρα». **Διάρκεια:** 86'. Ασπρόμαυρη.

Η νεαρή Χαμάκο φτάνει στη λουτρόπολη Ατάμι, για να δουλέψει στο σπίτι της κυρίας Γιούκι, που είναι παντρεμένη με τον Ναογιούκι, έναν έκφυλο άντρα, που ξοδεύει τα λεφτά της, της συμπεριφέρεται άσχημα και την απατά με την τραγουδίστρια Αγιάκο. Μόνη παρηγοριά της Γιούκι είναι ο Μασάγια, ένας νεαρός και ντροπαλός δάσκαλος του μουσικού οργάνου κότο. Η Γιούκι, παρά τη βάναυση και απρεπή συμπεριφορά του Ναογιούκι, δεν αποφασίζει να τον εγκαταλείψει. Άλλωστε, ο Ναογιούκι δε μένει μόνιμα στο σπίτι, αλλά εμφανίζεται στη χάση και στη φέξη, με την ερωμένη του και το συνεταίρο του, Τακεόκα. Ο Μασάγια προσπαθεί να πείσει τη Γιούκι να διώξει από δίπλα της ένα σύζυγο που δεν ενδια-

φέρεται γι' αυτήν και ζει σε βάρος της. Όμως, αυτό που δεν καταλαβαίνει, είναι ότι η Γιούκι περιμένει απ' αυτόν μια ξεκάθαρη χειρονομία αγάπης, την οποία ο Μασάγια, ντροπαλός καθώς είναι, δεν την αποτολμά. Μια μέρα, η Γιούκι, μη αντέχοντας τη βάναυση συμπεριφορά του συζύγου της, αποπειράται ν' αυτοκτονήσει. Ο γιατρός που την επισκέπτεται, διαπιστώνει ότι είναι έγκυος. Ο Ναογιούκι βρίσκει αφορμή να την κατηγορήσει ότι είναι ερωμένη του Μασάγια, και απειλεί να ζητήσει διαζύγιο, με πρόθεση να απαιτήσει τα περιουσιακά της στοιχεία. Στην παράλογη και αισχρή αυτή συμπεριφορά του τον στηρίζουν η Αγιάκο και ο Τακεόκα που, στην πραγματικότητα είναι εραστές, και τον κοροϊδεύουν. Όταν ο Ναογιούκι ανακαλύψει την προδοσία, προσπαθεί να ξαναπλησιάσει τη σύζυγό του, αλλά είναι αργά: η Γιούκι έχει αυτοκτονήσει πέφτοντας σε μια λίμνη.

[...] Αν και δεν πρόκειται για αριστούργημα, όπως τα μετέπειτα έργα του Μιζογκούτσι, το γυναικείο πορτρέτο που σκιαγραφεί η ταινία, έχει μεγάλη δύναμη κι αισθητικό πλούτο, με αποκορύφωμα το τελικό πλάνο-σεκάνς της αυτοκτονίας της ηρωίδας στις όχθες της λίμνης, αληθινό κομμάτι ανθολογίας της τέχνης τού εκτός πεδίου. Στερημένη σύζυγος, απογοητευμένη απ' την αδυναμία και τη δειλία ενός ασήμαντου εραστή, η κυρία Γιούκι εκφράζει τις προγονικές αξίες ενός ξεπερασμένου πολιτισμού. Ο Μιζογκούτσι, όπως και σ' άλλες ταινίες του, εγγράφει τη γυναικεία μοίρα και συνθήκη μέσα σε μια ιστορική προοπτική, αντιπαραθέτοντας την αριστοκρατία (στην οποία ανήκει η κυρία Γιούκι) με μια νέα τάξη νεόπλουτων χωρίς ιδανικά, όπως την εκπροσωπεί η Αγιάκο, η υπολογίστρια και αδίστακτη ερωμένη του συζύγου.

Gilles Colpart.
La Saison Cinématographique 1987.

Η ΔΕΣΠΟΙΝΙΣ ΟΓΙΟΥ (1951)
(Όγιου-σάμα)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, βασ. στο μυθιστόρημα *Ασικάρι* του Τζουνιτσίρο Τανιζάκι. **Φωτογραφία:** Καζούο Μιγιαγκάουα. **Σκηνικά:** Χιρόσι Μιζουτάνι. **Κοστούμια:** Σίμα Γιοσιζάνε. **Μοντάζ:** Μιτσουζό Μιγιάτα. **Ήχος:** Ιουάο Οτάνι. Μουσική: Φουμίο Χαγιασάκα. **Ηθοποιοί:** Κινούγιο Τανάκα (Όγιου), Νομπούκο Οτάουα (Οσίζου), Γιούτζι Χόρι (Σινοσούκε), Κιγιότο Χιράι (Οσούμι), Ρέικο Κόνγκο (Οτσούγκι), Εϊτζιρό Γιανάγκι (Εϊταρό), Εϊταρό Σιντό (Χισαζαεμόν). **Παραγωγή:** «Νταϊέι». **Διάρκεια:** 95'. Ασπρόμαυρη.

Η Όγιου είναι μια νεαρή μητέρα που, μετά το θάνατο του συζύγου της, ζει με τα πεθερικά της. Η μικρότερη αδελφή της, Οσίζου, ετοιμάζεται να παντρευτεί τον Σινοσούκε. Αυτός, όμως, όταν γνωρίζει την Όγιου, την ερωτεύεται τρελά. Ο γάμος κινδυνεύει να μη γίνει, αλλά η Όγιου πείθει την Οσίζου να παντρευτεί τον Σινοσούκε, παρ' όλο που γνωρίζει τα αισθήματα του για αυτήν. Η Οσίζου αποφασίζει να μην έχει ερωτικές σχέσεις με τον Σινοσούκε και να μην εμποδίσει τα συναισθήματά του για την Όγιου. Οι τρεις τους περνούν αρκετό από το χρόνο τους μαζί, αλλά ο ξαφνικός θάνατος του παιδιού της Όγιου την υποχρεώνει να επιστρέψει στα πεθερικά της, που την πιέζουν να δώσει ένα τέλος σ' αυτή τη σκανδαλώδη κατάσταση και να ξαναπαντρευτεί. Η Οσίζου και ο Σινοσούκε αποκτούν ένα γιο, αλλά, λίγο αργότερα, η Οσίζου αρρωσταίνει και πεθαίνει. Μια μέρα, ενώ η Όγιου παίζει μουσική με το κότο, εμφανίζεται μια υπηρέτρια κρατώντας στην αγκαλιά της ένα μωρό: είναι ο γιος της Οσίζου και του Σινοσούκε, ο οποίος έχει αποφασίσει να το εμπιστευτεί στα χέρια της Όγιου, ενώ ο ίδιος απομακρύνεται μόνος, με μια βάρκα, ακολουθώντας το ρεύμα του ποταμού.

> "Τελειώσαμε την ταινία με πολλά προβλήματα. Θυμάμαι ότι τον τίτλο τον επέλεξε ο Καουαγκούτσι, αν και δεν υπήρχε λόγος ν' αλλάξει ο τίτλος του μυθιστορήματος. Δεν τη συγκαταλέγω ανάμεσα στις επιτυχημένες ταινίες μου, ίσως γιατί ήμουν υπερβολικά επηρεασμένος από τη μόδα και τις εμμονές της εποχής."
>
> **Κ.Μ.**

Κλασική τέχνη
του Alain Masson

Η δεσποινίς Όγιου διηγείται μιαν αξιοθαύμαστη και αληθινή ιστορία. Δεν αναγνωρίζουμε μόνο ένα βίαιο –όσο και αγνό– πάθος, ούτε διαπιστώνουμε απλώς ότι η αληθοφάνεια της περιπέτειας στηρίζεται στις πιθανότητες μιας κάποιας ψυχολογίας· όχι: εδώ οδηγούμαστε να σκεφτούμε, όπως στην πλατωνική παράδοση, ότι ο έρωτας έχει μιαν αναγκαιότητα που καθορίζει την ουσία του και κυβερνά την απόλυτη πίστη σ' αυτό το συναίσθημα.

Δεν υπάρχει, λοιπόν, τίποτα τυχαίο. Χωρίς αμφιβολία, ένα λάθος κατευθύνει το βλέμμα του Σινοσούκε προς την Όγιου, αφού το περιβάλλον τους έχει προβλέψει ότι πρέπει να παντρευτεί την αδελφή της, την Οσίζου, όμως η παρεξήγηση αυτή απαντά στους ίδιους τους προσδιορισμούς που ενδυναμώνουν το ερωτικό της νόημα: η Όγιου είναι επικεφαλής της πορείας, η Όγιου προφέρει τη μαγική φράση στα νεαρά φυτά για να υποδείξει στη μικρότερη αδελφή της τον ερχομό της άνοιξης (ίσως έτσι ασκεί τον κοινωνικό της ρόλο)· όμως, καθώς η Όγιου ενσαρκώνει την ελεύθερη επιθυμία, σε μια περίσταση που προορίζεται και σε μια εποχή που προδιαθέτει για τις πιο τρυφερές σχέσεις, δεν αποκλείεται να προκαλέσει την πιο εκστατική λατρεία.

Έτσι, σύμφωνα μ' ένα παράδοξο σύνηθες για το δημιουργό, η εθιμοτυπία παρουσιάζεται ως σκοπός που μάχεται το αποτέλεσμά του: επιδιώκοντας να εφαρμόσει τους κανόνες του γάμου, προκαλεί έναν παράνομο έρωτα. Θα 'ταν παράλογο να συμπεράνουμε ότι η αντίθεση αυτή καταδικάζει το έθιμο: ίσως πρέπει να προκαλεί αυτή την αντινομία, ίσως

ο μεσάζων της κοινωνικής επιταγής οφείλει να έχει ερωτική γοητεία. Φυσικά, η κατάσταση αυτή δεν ανήκει αποκλειστικά στα ιαπωνικά ήθη· την ξαναβρίσκουμε στον *Ιππότη με το ρόδο*. Όσο για τους φανατικούς του ρεαλισμού, που επιμένουν να θεωρούν ότι οι ήρωες του Μιζογκούτσι αποκτούν την εξαίσια μορφή τους μέσα από τυχαία περιστατικά, θα τους αφήσουμε να επαναλαμβάνουν τις κοινοτοπίες για την ατομική ελευθερία, που την αντιλαμβάνονται σαν καπρίτσιο, και το καθήκον της ευπρέπειας, που την αντιλαμβάνονται σαν υποταγή. Αν η λογική μπορούσε να υπερισχύσει της κοινής γνώμης, θα αρκούσε να αναρωτηθεί κανείς χάρη σε ποιο θαύμα η Όγιου, η Οσίζου και ο Σινοσούκε κερδίζουν το θαυμασμό, αφού η αγνότητά τους καταλήγει να τους υποτάξει σε κανόνες καταναγκασμού.

Από την άλλη, η κοινωνία δεν είναι η μόνη υπεύθυνη για την παρεξήγηση. Ντυμένη με στοιχειώδη φιλαρέσκεια, η Όγιου μαγνητίζει το βλέμμα του Σινοσούκε, αφού η φορεσιά της, υπερβολικά ανοιχτόχρωμη και απλή, τη φωτίζει και τη διαφοροποιεί από την περίσταση. Όπως η ευγενική της παραίτηση εκδηλώνει ήδη τη γενναιοδωρία της, έτσι και η λιτή κομψότητά της προδιαγράφει όλα όσα περικλείονται στην έννοια της γυμνής ομορφιάς και θα επηρεάσουν αργότερα τη μουσική της. Όσο για τον Σινοσούκε, η ανυπομονησία που τον οδηγεί μπροστά στις επισκέπτριες, προδίδει τη λαχτάρα του να συμβεί κάτι περισσότερο απ' τις καθιερωμένες συστάσεις, αφού βγαίνει απ' την κατάσταση αναμονής, ακριβώς γιατί ελπίζει σε μια ουσιαστική συνάντηση.

Η σκηνοθεσία αφήνει να εννοηθεί ότι ανάμεσα στους δυο εραστές έχει συναφθεί μια σιωπηρή και αναπόδραστη συμφωνία: στην καμπύλη διαδρομή που ακολουθεί ο Σινοσούκε βγαίνοντας από το σπίτι της θείας του, αντιπαραθέτει μιά αντίθετη κίνηση που οδηγεί πρώτη την Όγιου στο σημείο της συζυγίας (με την αστρολογική έννοια του όρου, μια και, εδώ, γίνεται λόγος περί αστρολογίας). Η κινηματογράφηση φωτίζει μια ειδική περιοχή, μια διπλή σπείρα που περιβάλλει και προπορεύεται του ερχομού και των δύο προσώπων, καθυστερώντας τη στιγμή που θ' ανακαλύψουν το ένα το άλλο, αλλά προαναγγέλλοντας τη συνάντησή τους, χωρίς να καταδεχτεί να τοποθετήσει το ένα σε σχέση με το άλλο. Από εκείνη τη στιγμή ο φιλμικός χώρος αποσπάται από τον τόπο που η πρώτη κίνηση της κάμερας μας τον είχε δείξει σαν ένα γαλήνιο τοπίο: ένα κτίσμα μες στο δάσος. Όμως, όλα αυτά παρουσιάζονται με λεπτότητα, με το ντεκόρ και το φωτισμό να συγχορδίζονται: η μηχανή ακολουθεί τον Σινοσούκε από το εσωτερικό της έπαυλης στο ξέφωτο, λούζοντάς τον καθώς βγαίνει στο φως, ενώ η παρουσίαση της Όγιου ξεκινά, σε μια γκριζωπή ατμόσφαιρα, από το μικρό κτίσμα που κοσμεί την είσοδο του πάρκου, για να οδηγηθεί ανάμεσα στα δέντρα, όπου βασιλεύει μια διάχυτη καθαρότητα. Στον πίνακα της μνήμης μας, η ίδια αντίθεση του φυσικού και του κτιστού, η ίδια αλλαγή του φωτισμού, δημιουργούν μια διακριτική συμμετρία.

Έτσι, η περιγραφή του γεγονότος μεταβάλλεται σε μια μαρτυρία της αρμονίας. Αυτή η φόρμα είναι η ουσία του έργου του Μιζογκούτσι. Η κατάληξη δεν είναι διαφορετική. Ο Σινοσούκε φτάνει με βάρκα σε μια ιλυώδη όχθη με καλαμιές. Είναι σκοτάδι. Ο ήρωας απομακρύνεται κι εξαφανίζεται. Κανένα ρόλο δεν παίζει στην αφήγηση το αινιγματικό του κίνητρο. Όμως ο άντρας και η μηχανή κινούνται από δεξιά προς τα αριστερά: είναι η ίδια κίνηση της κάμερας πάνω στα μουσικά όργανα, λίγα λεπτά πιο πριν, τη στιγμή που η Όγιου διαβάζει το αποχαιρετιστήριο γράμμα που άφησε ο Σινοσούκε μαζί με το γιο του· είναι η ίδια κίνηση του βλέμματος της γυναίκας πάνω στο γράμμα (ως γνωστόν, τα ιαπωνικά διαβάζονται από τα δεξιά προς τα αριστερά). Το δραματικό επεισόδιο, λοιπόν, ακολουθεί τη μουσικότητα της νεκρής φύσης, και ο οριστικός αποχωρισμός εμπεριέχει την ενότητα.

Η απουσία του τραγικού στον Μιζογκούτσι δεν οφείλεται στην απουσία μιας ευγενούς ή αδυσώπητης μοίρας για τα θύματά του, ούτε σημαίνει ότι η σκηνοθεσία περιορίζεται σε ένα

παθητικό ύφος. Αντίθετα, η άρνηση του τραγικού συνδέεται στενά με την κινηματογραφική φύση του στιλ, που δε θέλει να αφήσει μόνο στο λόγο το προνόμιο του νοήματος, και γι' αυτό οι χαρακτήρες δεν υποδουλώνονται στο λόγο, ούτε καταδικάζονται να μονο(ομο)λογήσουν, όπως ο Οιδίπους, ο Άμλετ ή η Φαίδρα. Ολόκληρος ο κόσμος συνωμοτεί σ' αυτόν τον τρόπο μυστικής έκφρασης, ακόμα και εις βάρος των χαρακτήρων, οι οποίοι, παρ' όλα αυτά, τον ενστερνίζονται. Η αρχική σεκάνς, π.χ., τελειώνει με μια εξωτερική σκηνή, κάτω από μια ομπρέλα: η Όγιου έχει ακουμπήσει κάπου πρόχειρα μια βεντάλια· οι δυο μνηστευμένοι κοιτάζονται σιωπηλά· η βεντάλια πέφτει· τρέχουν κι οι δυο μαζί να τη σηκώσουν. Και μόνο αυτό αρκεί για να δείξει ότι κι οι δυο τους αγαπούν την ηρωίδα που απουσιάζει. Η ομπρέλα προαναγγέλλει το ίδιο αντικείμενο που θα φέρει η Όγιου στη σεκάνς της ηλίασης, πριν ο Σινοσούκε την ποθήσει, λιπόθυμη, την ώρα που της κάνει αέρα. Ο ηλιακός τόνος της πρώτης σεκάνς, σε αντίθεση με τη σεληνιακή όψη του τέλους, όπως σημειώνει ο Charles Tesson, αποκτά αποφασιστική σημασία. Η αφήγηση θα ξετυλίξει διαδοχικά τη θεματική σχέση του ήλιου, της άνοιξης, της ομπρέλας και της βεντάλιας, και, στο τέλος, μια ετοιμοθάνατη θα ψελλίσει την επωδό για τα «νεαρά βλαστάρια», σ' ένα ζοφερό αστικό τοπίο: τα βρόμικα νερά ενός υπονόμου έχουν αντικαταστήσει το πανέμορφο ποταμάκι που στην όχθη του έκαναν περίπατο οι τρεις κεντρικοί χαρακτήρες για να γιορτάσουν τη δεύτερη άνοιξη. Αυτά τα σημεία, όμως, δεν τα αγνοούν ούτε οι ήρωες της ταινίας: η Οσίζου θέλει να δει τα καινούργια φύλλα, και ζητάει να πεθάνει ξαναφορώντας το κιμονό της Όγιου· ο Σινοσούκε εκφράζει τον πόθο του αντικαθιστώντας μια παράξενη, ακανόνιστη και συγκεχυμένη χειρονομία (το αδέξιο άναμμα ενός σπίρτου – φωτιά) με μια κίνηση απλή, ξεκάθαρη και σίγουρη (το κούνημα της βεντάλιας – δροσιά)· ακόμα κι όταν φέρνει το παιδί του στην Όγιου, είναι σαν να προσπαθεί να αναφερθεί στο ότι ο ίδιος είχε ορφανέψει στα τέσσερά του. Μ' άλλα λόγια, οι ήρωες μάλλον βλέπουν τον κόσμο σαν μέσο και τρόπο έκφρασης, παρά σαν εξωτερική συνθήκη που θέλει να τους επιβληθεί.

Η ομορφιά της Όγιου έγκειται στο ότι διαθέτει ένα σύστημα κινήσεων και χειρονομιών που η αδελφή της και ο εραστής της το ζηλεύουν, γιατί, ενώ αυτοί απειλούνται από τη χυδαιότητα της καθημερινότητας και την αταξία της βίας, η Όγιου διατηρεί πάντα τη δυνατότητα να εκδηλώνει τη χάρη της στο γαλήνιο πεδίο της μουσικής. Κάθε άνοιξη απ' τις τρεις αντιστοιχεί σ' ένα κοντσέρτο. Το δεύτερο, στο πανδοχείο, δίνει την ευκαιρία στην Όγιου να προσκαλέσει τους συντρόφους της σ' ένα μικρό θεατρικό παιχνίδι, που μιμείται τις δοκιμασίες του έρωτα: για παράδειγμα, κράτημα της αναπνοής (αφού η ερωμένη κατέχει την ψυχή του εραστή) ή στωική καρτερία στο μαρτύριο του γαργαλητού (δηλαδή, διατήρηση μιας εντελώς πλαστής σοβαρότητας σε μια κοινότοπη κατάσταση ή, μ' άλλα λόγια, μεταφορά του ύφους τής ευγένειας στην καθημερινότητα). Η κινηματογράφηση εκφράζει αυτή την απλή αξιοπρέπεια με μια ιδιαίτερη οργάνωση του χώρου: όλα τα μέρη επικοινωνούν σύμφωνα με προ-

καθορισμένες πλαστικές ισοτιμίες. Έτσι, το πρώτο κοντσέρτο συνάπτεται με παρόμοιες εικόνες, απ' το γεγονός ότι εκφράζουν μια «γαλήνια ένταση» και συνδέονται χωρίς να μπορεί κανείς να συγκρατήσει την τοπογραφία τους: η νεκρή φύση ολοκληρώνει αυτή την ήρεμη και κενή έκφραση μ' έναν τρόπο που μοιάζει να μιμείται τον Όζου (περί του αντιθέτου, βλ. Hubert Niogret, «Positif», τχ. 212, σ. 38). Το τελευταίο κοντσέρτο, κινηματογραφημένο με τελείως διαφορετικό τρόπο, υποβάλλει επίσης την κατάκλυση του χώρου απ' τη νεκρή φύση, ενώ το πρώτο μοιάζει σαν να αναδύεται απ' την παράταση στο εξωτερικό ενός πανδοχείου μιας κίνησης της μηχανής που είχε αρχίσει από μέσα, στο αμέσως προηγούμενο πλάνο: έτσι, το μέσα και το έξω, οι ήρωες εν κινήσει ή εν στάσει, δημιουργούν μια θαυμαστή συνέχεια, που δεν ανήκει σε κανένα χώρο. Αυτή η οργάνωση της σκηνοθεσίας παίζει μεγάλο ρόλο στην αφήγηση. Είναι αντίθετη με πολλές άλλες μορφές οργάνωσης του χώρου, όπως τη στιγμή της ηλίασης, όπου ένα μεγάλο τράβελινγκ κατακερματίζει τη σκηνογραφία ακολουθώντας τους δυο ήρωες από το εξωτερικό στο εσωτερικό του σπιτιού και φανερώνοντας από τη μια την κυριαρχία της κάμερας και από την άλλη την αδιαφάνεια των κοινωνικών σχέσεων. Αντίθετα, η αρχική σκηνοθεσία συγγενεύει με μουσική δομή.

Όλα αυτά συντελούν στην εξιδανίκευση της Όγιου. Δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι αυτή εμπνέει όλη τη δράση: *αυτή*, παρ' όλες τις αντιρρήσεις, επιμένει να παντρευτεί η αδελφή της τον Σινοσούκε· *αυτή* ζητάει από τον Σινοσούκε να παντρευτεί την Οσίζου. Όπως η αγάπη της Οσίζου για την Όγιου, που αντανακλάται στην αγάπη της για το σύζυγό της, είναι το ίδιο σημαντική με το πάθος του Σινοσούκε και της Όγιου, έτσι και η τρυφερότητα του Σινοσούκε για τη γυναίκα του εξαρτάται από τον έρωτά του για την Όγιου. Ένα τρίγωνο θα μπορούσε ν' αναπαραστήσει την πλοκή, όμως όλες οι σχέ-

σεις πρέπει να περάσουν από την Όγιου, και η αντίθετη πλευρά αυτής της κορυφής δεν πρέπει να σχηματιστεί ποτέ. Η Οσίζου το κάνει αυτό απολύτως σαφές ήδη από τη νύχτα του γάμου της, όπως δείχνει ο μονόλογός της που ανταμείβεται στο πανδοχείο, όταν η Όγιου την προστάζει να πάει να ζεστάνει τον άντρα της, αλλά η σκηνοθεσία το εκφράζει ακόμα πιο καθαρά. Στον απελπισμένο περίπατό της στην όχθη της λίμνης, η Οσίζου περπατάει απ' τα δεξιά προς τα αριστερά (μια κατεύθυνση που, σ' όλη τη διάρκεια, συμβολίζει τον πειρασμό της δυστυχίας και τη γοητεία της φυγής), ενώ, στο πανδοχείο, η Όγιου, που έρχεται απ' τ' αριστερά, παρακαλεί τον Σινοσούκε να πάει να βρει τη γυναίκα του, κι εκείνος, υπακούοντας, κινείται όπως η Όγιου· άρα, προς την αντίθετη κατεύθυνση από αυτήν όπου είδαμε τη νέα γυναίκα να φεύγει: το τράβελινγκ διατηρεί και παρατείνει την ορμή που του είχε δώσει η διαδρομή της Όγιου. Η καλλιτεχνική σημασία αυτών των κινήσεων της κάμερας, ανεξάρτητη απ' το αντικείμενό τους, έγκειται σε προσανατολισμούς που οργανώνουν το χώρο για τη μηχανή και για τους χαρακτήρες, και προεκτείνονται από πλάνο σε πλάνο ή διατηρούνται από σεκάνς σε σεκάνς. Αυτό το χαρακτηριστικό της σκηνοθεσίας του Μιζογκούτσι αποκλείει κάθε ρεαλιστική –όπως την εννοούσε ο Bazin– ερμηνεία των μεγάλης διάρκειας πλάνων στις ταινίες του, κάτι που, άλλωστε, ένας θαυμαστής του Bazin, όπως ο Dudley Andrew, δεν το διανοείται καν («Positif», τχ. 238).

Μόνο η Όγιου εντάσσεται σ' αυτή την οπτική της υπέρβασης· ο Σινοσούκε δεν εξιδανικεύεται παρά μόνο στο τέλος, όταν ένα γενικό πλάνο μάς τον δείχνει να έρχεται με τη βάρκα (θαυμάσια εικόνα, ευθεία αναφορά στον Χιροσίγκε), η μηχανή τον καδράρει από πιο κοντά και, καθώς απομακρύνεται πλαγίως από τον ήρωα, η σύνθεση ξαναβρίσκει βαθμιαία τη μεγαλοπρέπεια και την ομορφιά που είναι αντάξια της προηγούμενης αναφοράς στη ζωγραφική. Είναι όμως πολύς καιρός που η Όγιου ζει αυτή τη διαδοχή από δοκιμασίες και βάσανα σαν παιχνίδι. Όχι ότι το διασκεδάζει, αλλά αποσκορακίζει τη σοβαρότητα: την ιδέα ότι μια πράξη πρέπει να μετριέται με βάση τις προσωπικές επιπτώσεις της, το ηθικό πρόσχημα της υπευθυνότητας. Ο τρόπος που δέχεται απλοϊκά τις ηθικές επιταγές, προσδίδουν στο χαρακτήρα της σοβαρότητα και ελαφρότητα μαζί – χαρακτηριστικά που, όλως παραδόξως και κατά καλή ή κακή τους τύχη, έχουν η Οχάρου και η Οσάν (στους *Σταυρωμένους εραστές*) οι Ταμάκι και Οχάμα (στον *Επιθεωρητή Σάνσο* και το *Ουγκέτσου μονογκατάρι*). Ο πόνος των άλλων μένει βουβός, ενώ ο πόνος των ηρωίδων εκφράζεται με εξιδανικευμένη αισθητική: η πιο νηφάλια εκδήλωση ηθικού μεγαλείου είναι να προπορεύεσαι του πεπρωμένο σου, όπως το έχει ήδη κάνει η κεντρική ηρωίδα στις *Γυναίκες της νύχτας*. Είναι μάταιο, λοιπόν, να υποτάξουμε αυτή την εξιδανίκευση σε μια βαριά ψυχολογική αιτιότητα, όπως φαίνεται να επιτάσσει η μόδα: σ' αυτή την ιστορία, η σεξουαλικότητα έχει μόνο το υποδεέστερο καθήκον να απαγορεύσει στον Σινοσούκε και την Οσίζου την αγνότητα που κερδίζει η Όγιου, και να της επιστρέψει το παιδί που έχασε. Καθώς η ταινία βασίζεται σ' ένα μυθιστόρημα του Τζουνιτσίρο Τανιζάκι, αυτή η περιπετειώδης και ακραία υπέρβαση των φυσικών δεδομένων του έρωτα, αυτό το αποκαλυπτικό και εύγλωττο παράδοξο, δεν μας εκπλήσσουν. Θα 'ταν πολύ εγωιστικό εκ μέρους της Όγιου να ζητήσει η ίδια απ' το ζευγάρι να παραμείνει αγνό (αν και όλη της η περσόνα είναι σαν να τους το απαιτεί), κι αυτοί δέχονται την πρόκληση να παραβούν αυτή την αξίωση σαν να 'ταν μια καινούργια δοκιμασία. Πράγματι, ο γάμος ολοκληρώνεται, κι αυτό φαίνεται σαν παραχώρηση στον κοινωνικό κονφορμισμό. Έτσι, ο γάμος της Όγιου και η σεξουαλική σχέση της Οσίζου και του Σινοσούκε απαντούν στην πρόκληση μιας κοινωνίας που δεν μπορεί να κατανοήσει τον έρωτα παρά μόνο σε σχέση με τη σεξουαλικότητα.

Η ταινία διαιρείται σε τρεις μεγάλες πράξεις: η πρώτη (η ηλίαση, ο γάμος) δείχνει την Όγιου και τον Σινοσούκε να θριαμβεύουν στον πρώτο πειρασμό της διάλυσης της σχέσης τους· η δεύτερη (η εκδρομή στην εξοχή) υμνεί την ευτυχία του παράνομου έρωτα· η τρίτη (επίλογος) υπογραμμίζει τη διάρκεια του συναισθήματος πέρα απ' τους συμβιβασμούς της σάρκας, ακόμα και στο θάνατο. Φοντί σε μαύρο διαχωρίζουν αυτά τα μέρη, που παρουσιάζουν απόλυτη οπτική συνέχεια, ενώ φοντί ανσενέ ενώνουν τις σκηνές που τα αποτελούν. Καμιά δεκαριά πιο σύντομα αποσπάσματα, που χωρίζονται μεταξύ τους με τον ίδιο τρόπο και εκδηλώνουν την ενότητά τους με το ίδιο σύστημα, προετοιμάζουν ή συνδέουν τις πράξεις. Η ταινία, λοιπόν, παρουσιάζει έναν δραματουργικό σκελετό ιδιαίτερα ορατό, εναλλάσσοντας με δύναμη εντυπώσεις συνέχειας και απόπειρες ρήξης. Οι θεματικές επαναλήψεις παίζουν σημαντικό ρόλο στην αποσαφήνιση της δομής, και θα μπορούσαμε να επαναλάβουμε εδώ τις αναλύσεις του Yann Tobin σε σχέση με το μοτίβο του νερού, με αφορμή τον *Επιθεωρητή Σάνσο* (βλ. και στο παρόν): στην τελευταία εμφάνιση της Όγιου, στο πρόσωπό της πέφτουν οι αντανακλάσεις μιας λιμνούλας. Αυτό το διακριτικό φως έρχεται σε αντίθεση με τον λασπερό Αχέροντα που θα καταπιεί τον Σινοσούκε μετά από ένα τελευταίο βλέμμα στο φεγγάρι – αναφορά σε μια ζωή που συνέλαβε μόνο το αρνητικό της αλήθειας. Με τον ίδιο τρόπο, η θολή θάλασσα που αντίκριζε ο Σινοσούκε, επηρέαζε παθητικά τη μελαγχολική εικόνα της Οσίζου δίπλα στη λίμνη (ακόμα κι εδώ, οι τροχιές των χαρακτήρων και οι κινήσεις της μηχανής αντιστοιχούν), και το ρυάκι δίπλα στο σπίτι του ζευγαριού θυμίζει το ποτάμακι της προηγούμενης άνοιξης, μόνο που τώρα το νερό κοντεύει να στερέψει. Η θεματική ισορροπία έχει την ίδια καθαρότητα με τη δραματική δομή. Κλασική τέχνη.

Η δεσποινίς Όγιου δεν είναι ελάσσων ταινία. Η ευρύτητα της κατασκευής της και η λεπτότητα της ηθικής της προαναγγέλλουν το *Ουγκέτσου μονογκατάρι*.

«Positif», τχ. 277, Μάρτιος 1984.
Μετάφραση: Μαρτίνα Πάσσαρη.

Η ΚΥΡΑ ΤΟΥ ΜΟΥΣΑΣΙΝΟ (1951)
(Μουσασίνο φουτζίν)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, Τσουνεάρι Φουκούντα, βασ. στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Σοχέι Οόκα. **Φωτογραφία:** Μασάο Ταμάι. **Σκηνικά:** Τακάσι Ματσουγιάμα. **Μοντάζ:** Ριότζι Μπαντό. **Ήχος:** Σότζι Καγκεγιάμα. **Μουσική:** Φουμίο Χαγιασάκα. **Ηθοποιοί:** Κινούγιο Τανάκα (Μιτσίκο), Μασαγιούκι Μόρι (Ταντάο), Γιουκίκο Τοντορόκι (Τομίκο), Ακιχίκο Καταγιάμα (Τσουτόμου). **Παραγωγή:** «Τόχο». **Διάρκεια:** 92′. Ασπρόμαυρη.

Η Μιτσίκο, κληρονόμος μιας πλούσιας και παραδοσιακής οικογένειας της επαρχίας του Μουσασίνο, είναι παντρεμένη με τον Ταντάο, έναν καθηγητή που, απορροφημένος από τις μελέτες του, την παραμελεί. Η Μιτσίκο κάνει φιλική παρέα με τον εξάδελφό της, Τσουτόμου, με τον οποίο είναι ερωτευμένη η Τομίκο. Η Τομίκο ζηλεύει επειδή ο Τσουτόμου κάνει παρέα με τη Μιτσίκο, και με δόλο πληροφορεί τον Ταντάο για την υποτιθέμενη ερωτική σχέση ανάμεσά τους. Ο Ταντάο, με τη σειρά του, ερωτεύεται την Τομίκο, ενώ ο Τσουτόμου, καθώς δεν μπορεί να διαλέξει ανάμεσα στις δύο γυναίκες που είναι τόσο διαφορετικές μεταξύ τους, κάνει παρέα και με τις δύο. Όταν, στη διάρκεια μιας ξαφνικής καταιγίδας, ο Τσουτόμου και η Μιτσίκο αναγκάζονται να καταφύγουν σ' ένα ξενοδοχείο, ο Τσουτόμου προσπαθεί να την προσεγγίσει ερωτικά, αλλά η Μιτσίκο αρνείται, λέγοντάς του ότι θα προτιμούσε η σχέση τους να παραμείνει φιλική, σπρώχνοντάς τον έτσι στην αγκαλιά της Τομίκο. Ο Ταντάο, πάντα ερωτευμένος με την Τομίκο, θέλει να χωρίσει για χάρη της, αλλά η Τομίκο τον απορρίπτει. Όταν η Μιτσίκο ανακαλύπτει το δεσμό του Τσουτόμου με την Τομίκο, νιώθει αποδιωγμένη και από το σύζυγο και από τον εξάδελφο, κι αφού επισκέπτεται τον τάφο του πατέρα της, αυτοκτονεί.

> **"**Ήταν μια ταινία που έκανα με την «Τόχο». Με υποχρέωσαν να την κάνω, αλλά δε μου πήγαινε· έτσι, το πράγμα δε δούλεψε. Τα κίνητρα που με οδήγησαν να σκιαγραφήσω αυτή τη γυναίκα, ήταν ίδια με εκείνα που με είχαν ωθήσει να γυρίσω τη *Μοίρα της κυρίας Γιούκι*. Το 1951, γύρισα μόνο αυτές τις δυο ταινίες...**"**
>
> **Κ.Μ.**

[...] Αυτό το γκρίζο πορτρέτο μιας γυναίκας που πέφτει θύμα της κοινωνικής της τάξης, μας αποκαλύπτει μια βαθύτερη αντίθεση ανάμεσα στην παράδοση και το μοντέρνο: η Μιτσίκο, τόσο με το κιμονό που φορά, όσο και με τη συμπεριφορά της, εκφράζει τις αξίες ενός παρελθόντος που ηττήθηκε από την εξέλιξη της μεταπολεμικής ιαπωνικής κοινωνίας. Κάτω απ' αυτή την οπτική, η αυτοκτονία της ηρωίδας αποτελεί, εκτός από το θάνατο μιας «Μαντάμ Μποβαρί» (μέγα «μιζογκουτσικό» θέμα), και το θάνατο της παραδοσιακής Ιαπωνίας.

Gilles Colpart.
La Saison Cinématographique 1987.

Η ΖΩΗ ΤΗΣ ΟΧΑΡΟΥ (1952)
(Σαϊκάκου ιτσιντάι όνα)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, βασ. στο μυθιστόρημα *Η ζωή μιας ερωτευμένης γυναίκας* του Σαϊκάκου Ιχάρα. **Φωτογραφία:** Γιοσίμι Χιράνο. **Σκηνικά:** Χιρόσι Μιζουτάνι. Μοντάζ: Τοσίο Γκοτό. **Ήχος:** Μίουα Καμίγια. **Μουσική:** Ιτσιρό Σαϊτό. **Ηθοποιοί:** Κινούγιο Τανάκα (Οχάρου), Τοσίρο Μιφούνε (Κατσουνοσούκε), Μασάο Σιμίζου (Κικουκότζι), Ιτσίρο Σουγκάι (Σινζαεμόν), Τσουκίε Ματσούρα (Τόμο), Κιγιόκο Τσούτζι (Νακαγιάντο) Εϊταρό Σιντό (Σασάγια Καχέι), Σαντάκο Σαουαμούρα (Οσάουα Καχέι). **Παραγωγή:** «Κόι» – «Σιντόχο». **Διάρκεια:** 133′. Ασπρόμαυρη.

17ος αιώνας. Η Οχάρου, μια ηλικιωμένη πόρνη, βρίσκει καταφύγιο σ' έναν αρχαίο ναό. Στέκεται μπροστά σε αγάλματα θεών. Ένα από αυτά τα πρόσωπα γίνεται η αφορμή για να βγουν στην επιφάνεια αναμνήσεις απ' τα χρόνια της νεότητας: Η

Οχάρου, κόρη ευγενούς της αυτοκρατορικής Αυλής, ερωτεύεται έναν άντρα κατώτερης κοινωνικής θέσης. Όμως η σχέση τους δε γίνεται αποδεκτή από τον κοινωνικό περίγυρο: ο εραστής της αποκεφαλίζεται, και η Οχάρου με την οικογένειά της εκδιώκεται από το παλάτι. Η απόπειρά της ν' αυτοκτονήσει, αποτυγχάνει. Η αναζήτηση από έναν τοπικό ηγεμόνα μιας παλλακίδας θα προσφέρει στην Οχάρου την ευκαιρία ν' αποκαταστήσει τις σχέσεις με τον πατέρα της. Κοινωνική άνοδος και χρήματα είναι τα οφέλη για την οικογένεια απ' αυτή τη σχέση. Όταν, ως αποτέλεσμα της σχέσης της Οχάρου με τον ηγεμόνα, γεννιέται ένα αγόρι (ο διάδοχος του θρόνου), οι αυλικοί συνωμοτούν και διώχνουν την Οχάρου απ' το αρχοντικό. Απογοητευμένος και καταχρεωμένος, ο πατέρας της την προτρέπει να γίνει πόρνη. Όμως η συμπεριφορά της Οχάρου δε συνάδει με το κλίμα που επικρατεί στο πορνείο όπου δουλεύει. Ένας πλούσιος πελάτης θέλει να την αγοράσει, όμως γρήγορα αποκαλύπτεται ότι είναι παράνομος, και η Οχάρου διώχνεται από το πορνείο. Προσλαμβάνεται ως υπηρέτρια από ένα ζευγάρι και κερδίζει τη συμπάθεια και την εμπιστοσύνη τους. Όμως η σχέση της με το ζευγάρι διαταράσσεται όταν ένας πελάτης του πορνείου την αναγνωρίζει. Η επιστροφή στο πατρικό σπίτι κι ένας γάμος από προξενιό χαρίζουν στην Οχάρου μια σύντομη περίοδο ευτυχίας. Όμως η δολοφονία του συζύγου της θα βάλει τέρμα σ' αυτή την περίοδο. Στα πενήντα της, η Οχάρου αναγκάζεται να γίνει πάλι πόρνη· αυτή τη φορά, στο δρόμο. Το μόνο της όνειρο είναι να βρει το γιο της, ο οποίος, ενήλικας πλέον, έχει διαδεχθεί τον πατέρα του και έχει γίνει ο ηγεμόνας της περιοχής. Όταν, επιτέλους, τον βρίσκει, εμποδίζεται απ' τους αυλικούς του να τον συναντήσει. Γριά και άρρωστη, η Οχάρου περιφέρεται στους δρόμους της πόλης ζητιανεύοντας.

"Ήθελα να κάνω αυτή την ταινία από την εποχή που ήμουν στην εταιρεία «Σιμοκάμο», αλλά το σχέδιο δεν πήρε ποτέ οριστική μορφή. Η αλήθεια είναι πως, όταν δεν θέλω να κάνω μια ταινία και, τελικά, απλώς τη διεκπεραιώνω, δεν είναι απόλυτα επιτυχημένη. Αν μια ταινία δεν είναι μέσα μου και δεν τη σκέφτομαι για 5-6 χρόνια, δεν μπορεί να βρει την τελική μορφή της. Θέλω να κάνω κι άλλες ταινίες βασισμένες στα έργα του Σαϊκάκου, γιατί μπορώ να σκιαγραφήσω τη ζωή των ανθρώπων και, ειδικότερα, των γυναικών μέσα στο κοινωνικό σύστημα της εποχής του. Ο ποιητής Ισάμου Γιόιτσι προσπαθεί να μεταγράψει τον Σαϊκάκου στα σύγχρονα ιαπωνικά. Στηρίζω πολλές ελπίδες σ' αυτή τη διασκευή. Οι προηγούμενες απόπειρες μεταγραφής δεν είχαν επιτυχία, γιατί αυτοί που τις είχαν αναλάβει, δεν είχαν την εμπειρία της άσωτης ζωής..."

Κ.Μ.

"[...] Το 1951, το *Ρασομόν* του Ακίρα Κουροσάουα, μια παραγωγή της «Νταϊέι», τιμήθηκε με το μεγάλο βραβείο του Φεστιβάλ Βενετίας. Ήταν η πρώτη φορά που ιαπωνική ταινία έπαιρνε ένα μεγάλο βραβείο παγκοσμίου κλίμακας. Το γεγονός αυτό ερέθισε τον Μιζογκούτσι: δεν ήθελε να παραδεχτεί ότι ένας «αρχάριος» του είχε πάρει τη νίκη μέσα από τα χέρια, κι ετοιμάστηκε να ριχτεί στο στίβο. *Η ζωή της Οχάρου* αποτέλεσε, λοιπόν, ένα στοίχημα. Από την άλλη, η Κινούγιο Τανάκα, που είχε μόλις επισκεφθεί την Αμερική, διάβασε αρνητικές κριτικές για τις ερμηνείες της και ήθελε πάση θυσία να σβήσει τις κακές αυτές αναμνήσεις. Ο παραγωγός Χιντέο Κόι έβαλε όλη του την περιουσία στην ταινία. Αυτή η καλή διάθεση και το αγωνιστικό πνεύμα ήταν τα μεγάλα μας ατού.

Η ταινία είχε ήδη βρει διανομέα, την εταιρεία «Σιντόχο», δεν ήταν όμως δική της παραγωγή. Τα πλατό της δεν ήταν διαθέσιμα για μας. Βρήκαμε ένα παλιό εργοστάσιο όπλων κατά μήκος της σιδηροδρομικής γραμμής Κιότο-Οσάκα, όπου μπορούσαμε να στήσουμε το πλατό. Δεν είχε φυσικά ηχομόνωση, και κάθε τέταρτο, που περνούσε το τρένο, το κτίριο τρανταζόταν συθέμελα. Προτείναμε στον Μιζογκούτσι να μη γυρίσουμε με σύγχρονο ήχο, αλλά εκείνος δεν άκουγε τίποτα. Έτσι, έπρεπε να ενημερωνόμαστε για τα ωράρια των τρένων και να γυρίζουμε στα ενδιάμεσα. Ο οπερατέρ τα 'χε χαμένα με αυτά τα προβλήματα, αλλά ο Μιζογκούτσι επέμενε: «Είναι ένα σημαντικό πλάνο! Δεν μπορώ να υποτάξω το παίξιμο των ηθοποιών στο πέρασμα ενός τρένου!»

Πριν αρχίσουν τα γυρίσματα, ο Μιζογκούτσι έδωσε μια υπόσχεση στον παραγωγό: «Αντίθετα με όσα λένε, δεν είμαι μανιακός. *Η δεσποινίς Όγιου* γυρίστηκε γρήγορα· το ίδιο θα γίνει και με την Οχάρου». Ο Κόι ήταν γριά αλεπού και δεν πήρε τα λόγια του στα σοβαρά. Παρ' όλα αυτά, έτρεφε μέσα του μια κρυφή ελπίδα ότι τα γυρίσματα θα γίνονταν γρήγορα. Ο Μιζογκούτσι, όμως, άρχισε τις μανίες του: έσκυβε πάνω από κάθε πλάνο με ζηλευτή σχολαστικότητα, ώστε ν' αγγίξει την τελειότητα. Ήθελε τα ωραιότερα κιμονό, επιθεωρούσε τις παραμικρές λεπτομέρειες του ντεκόρ. Ο καημένος ο Κόι πηγαινοερχόταν Κιότο-Τόκιο αναζητώντας χρήματα.

Το μυθιστόρημα του Σαϊκάκου Ιχάρα *Κοσόκου Ιτσιντάι Όνα* δεν αφηγείται μόνο τη ζωή μιας γυναίκας· περιέχει πολλές ερωτικές ιστορίες και περιπέτειες. Η αφηγήτρια είναι μια γριά καλόγρια που θυμάται τα λαμπρά της νιάτα και την παρακμή της. Το τέλος του μυθιστορήματος μας δείχνει μια πόρνη που μπαίνει σ' ένα ναό και, ζαλισμένη, νομίζει ότι αναγνωρίζει τα πρόσωπα των εραστών της στα αγάλματα που την κοιτούν. Συμπύκνωσα τις διάφορες ιστορίες γύρω από μια γυναίκα ελευθερίων ηθών, που την ονομάσαμε Οχάρου. Ένας ειδικός μελετητής της περιόδου Έντο μάς είπε ότι «Ιτσιντάι Όνα» σημαίνει «Η γυναίκα του σιώνα».

Μέσα από τις δυστυχίες μιας καταδιωγμένης γυ-

ναίκας, θέλησα να δείξω την ταξική αδικία της φεουδαρχικής αυτής εποχής. Το μυθιστόρημα ήταν άγριο και βίαιο, και χρειάστηκε να βάλουμε λίγη ανθρωπιά στη μυθοπλασία μας. Σκεπτόμενος το κοινό, ο Μιζογκούτσι τοποθέτησε την ταινία στα όρια του μελοδράματος. Το στιλ της ταινίας ταίριαζε περισσότερο με το ύφος του Τσικαμάτου παρά με αυτό του Σαϊκάκου. Ο Μιζογκούτσι αρνιόταν κάθε ευκολία και απαιτούσε απ' τον καθένα μας τη μέγιστη προσπάθεια. Όταν πήγαμε να γυρίσουμε στον κήπο του ναού Κέτσου, στο Κιότο, διαπίστωσε ότι ο κήπος είχε αλλάξει από την εποχή Έντο, και ζήτησε να τον φτιάξουμε ξανά. Ο σκηνογράφος Μιζουτάνι σκέφτηκε να του δείξει ένα χαλκευμένο ντοκουμέντο που έδειχνε ότι ο κήπος δεν είχε αλλάξει, κι ο Μιζογκούτσι ξεγελάστηκε. [...] *Η ζωή της Οχάρου* είναι μια πυκνή, δυνατή, βαθιά «μιζογκουτσική» ταινία. Επιλέχθηκε να προβληθεί στο Φεστιβάλ Βενετίας. Κόψαμε μερικές σκηνές που τις θεωρήσαμε κάπως φλύαρες. Ο Μιζογκούτσι μοιράστηκε το βραβείο σκηνοθεσίας με τον John Ford για τον *Ήσυχο άνθρωπο*, κι αυτό του αναπτέρωσε το ηθικό. «Οφείλω τα πάντα στους συνεργάτες μου» έλεγε συνέχεια μέσα στη χαρά του – και ξέρω ότι το πίστευε".

Γιοσικάτα Γιόντα
Αναμνήσεις από τον Κέντζι Μιζογκούτσι.

Μια διαρκής πρόκληση της τέχνης πάνω στην πραγματικότητα

του Max Tessier

Αγαπημένη ταινία του Μιζογκούτσι («Την είχα μέσα στην καρδιά μου πάρα πολύ καιρό»), υποτιμημένη στην Ευρώπη σε σχέση με τα άλλα αριστουργήματά του, *Η ζωή της Οχάρου* προσεγγίζει από αρκετά σημεία το μελόδραμα ή, μάλλον, εν προκειμένω, το πικαρέσκο μυθιστόρημα. Συχνά, όταν αναφέρονται στην ταινία, παραθέτουν αντίστοιχα έργα τής ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, από τη *Μόλι Φλάντερς* ώς το *Μια ζωή*, λησμονώντας ότι το μυθιστόρημα του Σαϊκάκου *Κοσόκου Ιτσιντάι Όνα* (*Η ζωή μιας γυναίκας ελευθερίων ηθών*), ακριβώς επειδή γράφτηκε το 1686, δε θα μπορούσε να 'χει επηρεαστεί απ' αυτά. Η ιδιοφυΐα του Μιζογκούτσι έγκειται στο ότι κατάφερε να συνδυάσει την προσωπική του τέχνη με το ύφος του Σαϊκάκου· γιατί δεν πρόκειται για μια απλώς πιστή απόδοση, αλλά για μια αληθινή πνευματική συγγένεια, την ίδια που ενώνει τον Visconti με τον Lampedusa ή τον Σατγιατζίτ Ράι με τον Ταγκόρ. Προβλήματα που έχουν σχέση με την κινηματογραφική προσαρμογή, δεν μπορούν ν' απασχολούν κάποιον για τον οποίο η λέξη «προσαρμογή» δε σημαίνει τίποτα.

Ταινία πάθους, αλλά και, ταυτόχρονα, εγκεφαλική, ταινία που ασκεί κοινωνική κριτική, αλλά και, ταυτόχρονα, περιγράφει με σεβασμό έναν κόσμο που χάθηκε, *Η ζωή της Οχάρου* περικλείει αναμφίβολα την ουσία εκείνων των στοιχείων που σηματοδοτούν την αξία και το μεγαλείο του δημιουργού της. Είναι μια ταινία «βαθιά "μιζογκουτσική"», όπως τη χαρακτηρίζει ο σεναριογράφος Γιοσικάτα Γιόντα, στην οποία ο Μιζογκούτσι προσέδωσε μια ενότητα, «τιθασσεύοντας» την επεισοδιακή δομή του πρωτοτύπου. Είναι επίσης και μια ταινία που προκαλεί αμηχανία στους Δυτικούς κριτικούς, καθώς φέρνει σε αντιπαράθεση το μπαρόκ με τον κλασικισμό, χωρίς να δικαιώνει κανένα από τα δύο: ένα θέμα υπέροχα μελοδραματικό (η κοινωνική άνοδος και πτώση της ηρωίδας), το οποίο ο σκηνοθέτης έδεσε με μια ήρεμη, ευγενή, κλασική φόρμα.

Με διάρκεια πολύ μεγαλύτερη από όλες τις άλλες ταινίες του, *Η ζωή της Οχάρου* είναι η ταινία του Μιζογκούτσι με τον πιο ισορροπημένο ρυθμό, τον πιο κανονικό σφυγμό. Η ισορροπία είναι η λέξη-κλειδί της ταινίας, με όλες τις σημασίες της: ισορροπία ανάμεσα στα διάφορα και πολυάριθμα επεισόδια της ζωής της Οχάρου· ισορροπία στο εσωτερικό των σεκάνς· ισορροπία όγκων και σχημάτων στην αισθητική σύνθεση ή στο παίξιμο των ηθοποιών· ισορροπία, εντέλει, όλων των σχέσεων που δημιουργούν τον ιστό της ταινίας. Σε καμία άλλη ταινία του ο Μιζογκούτσι, ο «ζωγράφος των γυναικών», δεν απέδωσε καλύτερα τις αδυσώπητες συνθήκες ζωής τους στη μεσαιωνική Ιαπωνία. Όπως και ο Σαϊκάκου, έδειξε πως μια γυναίκα, ακόμα κι αν ήταν ευγενούς καταγωγής, όπως η Οχάρου, κινδύνευε να χάσει κάθε ελευθερία τής βούλησης αν παρέβαινε τους νόμους που είχαν θεσπιστεί από μια κοινωνία οργανωμένη σε αυστηρή πυραμιδοειδή ιε-

ραρχία· πως ακόμα κι αν έκανε ένα μόνο λάθος, έπρεπε να το πληρώσει μέχρι το τέλος της ζωής της. Η ταινία, ανάλογης δομής με αυτήν της κοινωνίας, συγκροτείται από μια σειρά επεισοδίων που μας εισάγουν διαδοχικά στους διαφορετικούς χώρους της εποχής, κατεβαίνοντας βαθμιαία από την κορυφή προς τα κάτω: απ' τους ευγενείς του σπαθιού (η Οχάρου είναι κόρη *σαμουράι*) στο πιο χαμηλό σκαλοπάτι της πορνείας, περνώντας απ' την αριστοκρατία των επικυρίαρχων, τον κόσμο των εμπόρων, τον (πιο κλειστό) κόσμο των μοναστηριών και των ναών. Έτσι, χωρίς να ζορίσει ούτε στο ελάχιστο το χρωστήρα του, ο Μιζογκούτσι μας δίνει μια λίγο-πολύ πλήρη εικόνα της περιόδου Έντο. Δε λείπει, ίσως, παρά μια μικρή πτυχή, την οποία ο Μιζογκούτσι ήταν πολύ λεπτολόγος για να την ενσωματώσει στην ταινία του: η ματιά του «τρίτου», του καλλιτέχνη· δηλαδή η δική του – ή του Σαϊκάκου, δεν έχει σημασία, γιατί είναι οι δυο όψεις του ίδιου ατόμου. Ο Μιζογκούτσι παρακολουθεί την πτώση τής ηρωίδας τόσο με τα μάτια του συγγραφέα όσο και με το μάτι της κάμερας. Σ' αυτή τη συναρπαστική περιπέτεια ενός κόσμου που ο Μιζογκούτσι τον ανασυνθέτει σαν να 'χουμε να κάνουμε μ' ένα είδος αισθητής μετενσάρκωσης, το παιχνίδι με τους καθρέφτες είναι τριγωνικό: η αντανάκλαση μιας δεδομένης κοινωνίας όπως τη βιώνει ένας μάρτυρας που τη στέλνει πέρα από το χρόνο σ' έναν άλλο μάρτυρα, κι εκείνος την αναπαριστά για μας.

Όταν, το 1952, ο Μιζογκούτσι ξεκίνησε τα γυρίσματα της *Ζωής της Οχάρου*, το άστρο του δεν ήταν καθόλου λαμπρό στον σκληρό κόσμο του ιαπωνικού κινηματογράφου, και οι συνθήκες ήταν μάλλον αντίξοες. Ο Γιόντα διηγείται στις *Αναμνήσεις* του πώς η εταιρεία «Σιντόχο» αρνήθηκε να παραχωρήσει τα πλατό της στην εταιρεία παραγωγής και πώς αυτή αναγκάστηκε να μεταφερθεί σ' ένα παλιό εργοστάσιο όπλων και να γυρίσει την ταινία προσπαθώντας ν' αποφύγει το θόρυβο απ' τα τρένα που περνούσαν δίπλα. Ο Μιζογκούτσι, όμως, όμοιος με την ηρωίδα του, διατηρεί την πίστη και την αξιοπρέπειά του μέσα στις χειρότερες καταστάσεις, κι όπως οι περισσότερες ταινίες του, έτσι και *Η ζωή της Οχάρου* είναι μια διαρκής πρόκληση της τέχνης στην πραγματικότητα ή της ομορφιάς σ' έναν κόσμο απ' όπου αυτή απουσιάζει. Όλη η ταινία, όσο κι αν είναι σχολαστικά ρεαλιστική, όσο κι αν διατηρεί αποστάσεις ανάμεσα στους θεατές και τους ήρωες, είναι τελικά η έκφραση ενός αδιάκοπου αγώνα από την πλευρά του σκηνοθέτη, προκειμένου να επενδύσει την πραγματικότητα με την τέχνη, χωρίς όμως να τη μεταμφιέζει. Υπ' αυτήν την έννοια, ο Μιζογκούτσι έφτασε στο απόγειο της δεξιοτεχνίας του, χωρίς να παραδοθεί ποτέ στην αναζήτηση της τέχνης για την τέχνη, υποτάσσοντάς την στις ανάγκες της ανθρώπινης αλήθειας. Στην πιο ωραία και πιο συγκινητική σκηνή της ταινίας (το απελπισμένο τρέξιμο της Οχάρου πίσω απ' τους ακολούθους του γιου της), τα πάντα υποδηλώνονται από τη σχέση ήχου και εικόνας, χωρίς να σημειωθεί η παραμικρή δυσαρμονία ανάμεσα στο αισθητικό μέσον και τον δραματουργικό σκοπό: ο θεατής πρέπει να αισθανθεί τη σκηνή στη μουσικότητά της, για να νιώσει ένα εξίσου δυνατό συναίσθημα με την απελπισία της Οχάρου. Εντούτοις, για τον Μιζογκούτσι, η τέχνη, όσο μεγάλη κι αν είναι, δεν έχει λόγο ύπαρξης αν είναι υπερβολικά ορατή. Μέσα απ' αυτή την αποφατική άποψη, ο δημιουργός της *Ζωής της Οχάρου*, του *Επιστάτη Σάνσο*, του *Ουγκέτσου μονογκατάρι* και των *Σταυρωμένων εραστών* αντλεί τη βεβαιότητά του για το διηνεκές. *Η ζωή της Οχάρου* αποτελεί την ακριβέστερη έκφραση του διλήμματος του καλλιτέχνη αν πρέπει να μεταφέρει την πραγματικότητα σ' έναν παράλληλο κόσμο ή να την αλλάξει· αν πρέπει να γίνει, από Σαϊκάκου Ιχάρα, Κέντζι Μιζογκούτσι.

Dossiers du Cinéma, Films II, Ed. Casterman, Paris 1971.
Μετάφραση: Χρυσάνθη Παπαλά.

ΟΥΓΚΕΤΣΟΥ ΜΟΝΟΓΚΑΤΑΡΙ (1953)

Σενάριο: Ματσουταρό Καουαγκούτσι, Γιοσικάτα Γιόντα, βασ. σε δύο διηγήματα του Ακινάρι Ουένταπό τη συλλογή *Ουγκέτσου μονογκατάρι* (*Ιστορίες της θολής σελήνης μετά τη βροχή*) και στο διήγημα «Décoré» του Guy de Maupassant. **Φωτογραφία:** Καζούο Μιγιαγκάουα. **Σκηνικά:** Χιροσάκου Ιτό. **Κοστούμια:** Γιοσίμι Σίμαο. **Μοντάζ:** Μιτσούτζι Μιγιάτα. **Ήχος:** Ιουάο Οτάνι. **Μουσική:** Φουμίο Χαγιασάκα. **Ηθοποιοί:** Ματσίκο Κίο (πριγκίπισσα Ουακάσα), Μασαγιούκι Μόρι (Γκεντζούρο), Κινούγιο Τανάκα (Μιγιάγκι), Σακάε Οζάουα (Τομπέι), Μιτσούκο Μίτο (Οχάμα). **Παραγωγή:** «Νταϊέι». **Διάρκεια:** 96′. Ασπρόμαυρη.

Σ' ένα χωριό της μεσαιωνικής Ιαπωνίας, η οποία σπαράζεται από εμφύλιους πολέμους, ο Γκεντζούρο, ένας φτωχός αγγειοπλάστης, ονειρεύεται καλλιτεχνική δόξα και πλούτη, ενώ ο γαμπρός του, Τομπέι, θέλει να γίνει ένδοξος σαμουράι. Ξεκινούν μαζί με τις γυναίκες τους για να πουλήσουν την πραμάτεια τους στην πόλη, αλλά, καθ' οδόν, αποφασίζουν να συνεχίσουν μόνοι, φοβούμενοι τους ληστές της περιοχής. Ύστερα από διάφορες περιπλανήσεις, ο Τομπέι γίνεται σαμουράι λέγοντας ψέματα ότι σκότωσε ένα στρατηγό του εχθρού. Όμως, επιστρέφοντας στο σπίτι του, βρίσκει τη γυναίκα του να έχει γίνει πόρνη. Στο μεταξύ, ο Γκεντζούρο, που ψάχνει να πουλήσει τα κεραμικά του, πέφτει θύμα της γοητείας τής Ουακάσα, μιας πανέμορφης και μυστηριώδους πριγκίπισσας, την οποία και ακολουθεί στο παλάτι της, για να διαπιστώσει αργότερα ότι πρόκειται για φάντασμα. Ο Γκεντζούρο επιστρέφει στο χωριό του και συναντά το φάντασμα, επίσης, της γυναίκας του, η οποία σφαγιάστηκε από στρατιώτες κατά την απουσία του. Εκείνη τον προτρέπει να συνεχίσει το έργο του, κάτι που θα κάνει με το γαμπρό του, ύστερα από τη δοκιμασία αυτής της οδυνηρής περιπέτειας.

> «Να μια ταινία που ήθελα να κάνω εδώ και πολύ καιρό. Όμως, για να πω την αλήθεια, δεν έμεινα ικανοποιημένος από το αποτέλεσμα. Κατά τη γνώμη

μου, η ταινία έπρεπε να 'ναι πιο σκληρή. Στο αρχικό σενάριο, ο ήρωας που ερμηνεύει ο Σακάε Οζάουα, δε μετανοεί, αλλά συνεχίζει την κοινωνική του αναρρίχηση. Όμως, για εμπορικούς λόγους, η εταιρεία παραγωγής ζήτησε να «γλυκάνουμε» λίγο το φινάλε. Είναι πολύ δύσκολο να δουλεύεις κάτω απ' την επίβλεψη ιθυνόντων μιας μεγάλης εταιρείας. Όταν πήγα στο Φεστιβάλ Βενετίας, μου είπαν πως *Η ζωή της Οχάρου* σκιαγραφεί καλύτερα την ανθρώπινη μοίρα. Βρήκαν την πλοκή του *Ουγκέτσου μονογκατάρι* κάπως τεχνητή, γι' αυτό και δεν άξιζε να πάρει το Χρυσό Λιοντάρι.»

Κ.Μ.

Το αριστούργημα του Μιζογκούτσι
του Eric Rohmer

Το αριστούργημα του Μιζογκούτσι είναι το αριστούργημα του ιαπωνικού κινηματογράφου και μια από τις ωραιότερες ταινίες στην ιστορία του κινηματογράφου. Πρόκειται για μια *επιτομή* όπου συγκλίνουν οι πιο αντίθετες τάσεις της τέχνης και οι πιο ποικίλες πηγές έμπνευσης. Είναι αδύνατον να μιλήσουμε γι' αυτή την ταινία και να μην απαριθμήσουμε. Από όποια οπτική γωνία κι αν τη δούμε, είναι ταυτόχρονα *αυτό* κι *εκείνο* και κάτι ακόμα: η αρμονική τους συνύπαρξη· είναι *ταυτόχρονα* ο ελληνικός μύθος της *Οδύσσειας* και ο κελτικός του Λανσελότου, ένα από τα ωραιότερα έπη περιπέτειας και τρελού έρωτα, ένα από τα φλογερότερα άσματα που έχουν γραφτεί ποτέ προς τιμήν της αυταπάρνησης και της πίστης, ένας ύμνος στην Ενότητα και, ταυτόχρονα, στην ποικιλία των φαινομένων. Είναι ένα παραμύθι δουλεμένο με τόσο λεπτοτεχνικό ρεαλισμό, ώστε να μπορούμε να πούμε πως ποτέ πριν ο Μεσαίωνας δεν είχε αναπαρασταθεί σωστά στη μεγάλη οθόνη. Σ' αυτή την ταινία συνυπάρχουν η αγάπη για την παράδοση, χαρακτηριστικό της ανατολικής τέχνης, κι αυτή η δίψα για το καινούργιο, αυτή η ασέβεια προς κάθε επιβεβλημένη φόρμα που μας επιτρέπεται να θεωρούμε πως είναι δυτικό προνόμιο. Σχεδιασμένο σαν ένα Kammerspiel,[1] δεν αφήνει θέση για τίποτα το περιττό. Η κάμερα, ευαίσθητη και στον παραμικρό κόκκο ύλης, χρονοτριβεί στις καλαμιές και τα νερά, στις κόμες ή τα στολίδια των γυναικών, με μια νωχελική ευχαρίστηση που διόλου δεν αποτρέπει την αποφασιστικότητα με την οποία οι μικρές κινήσεις της μηχανής μάς δείχνουν διαρκώς πόσο η μοίρα μας είναι δεμένη με τη φύση. Οι κινήσεις είναι αβίαστες, ζωντανές· η διαδρομή υπαγορεύει το βασικό tempo. Ακόμα και τα βλέμματα δεν έχουν τη συνηθισμένη συστολή των ιαπωνικών ταινιών.

Περισσότερο από την αξία της ίδιας της ταινίας ανάμεσα στα έργα ενός πολύ μεγάλου σκηνοθέτη, επιμένουμε στη σημασία που αυτή έχει για έναν Δυτικό θεατή. Είναι το σημείο τομής δύο κόσμων, δύο ηθικών, δύο αισθητικών, δύο εσωτερισμών που μας απολύπτονται (με τη διαμεσολάβηση μιας τέχνης που προσφέρεται στην οικουμενικότητα) στον ύψιστο βαθμό, απείρως πιο κοντά απ' όσο θα περιμέναμε, ακόμα κι αν δεν είχε υπάρξει ο Van Gogh.

Αυτή η ταινία, η πιο ιαπωνική απ' όλες τις ιαπωνικές ταινίες, είναι ταυτόχρονα και η ταινία που απαιτεί από τον ευρωπαίο θεατή ελάχιστη προσπάθεια προσαρμογής: όταν

στην οθόνη εμφανίζεται η λέξη «Τέλος», με δυσκολία πιστεύουμε πως έχει περάσει κιόλας μιάμιση ώρα. Κανένας παρισινός κινηματογράφος δεν έχει αξιωθεί να τη συμπεριλάβει στο πρόγραμμά του...

1. Ρεύμα που αναπτύχθηκε στη Γερμανία της δεκαετίας του '20, στο θέατρο και τον κινηματογράφο, παράλληλα με τον εξπρεσιονισμό, και πριμοδοτούσε το κοινωνικό κλίμα και την ψυχολογική εμβάθυνση των χαρακτήρων. (Σ.τ.Μ.)

«Cahiers du Cinéma», τχ. 80, Μάιος 1958.
Μετάφραση: Μυρτώ Ρηγοπούλου.

Το μεγαλείο του αληθινού

του Philippe Demonsablon

Αν η οικουμενικότητα μιας ιδιοφυΐας δεν έγκειται τόσο στο αν εφαρμόζεται στα πάντα όσο στο αν απευθύνεται στους πάντες, τότε εδώ έχουμε να κάνουμε με το έργο μιας οικουμενικής ιδιοφυΐας. Η φωνή του αξίζει να προσελκύσει την προσοχή ενός πλατύτερου κοινού, αφού οι αποχρώσεις της δεν ενδιαφέρουν μόνο τους ειδικούς και το καλλιεργημένο κοινό, αλλά μιλούν με απλότητα στον άνθρωπο για τα υψηλότερα ιδεώδη της ανθρώπινης φύσης.

Η ταινία ξεκινά με ένα πανοραμικό πλάνο σ' ένα τοπίο με κάμπους και βουνά, παρεμβάλλεται η σύντομη διπλοτυπία μιας ηλιόλουστης λίμνης, το πανοραμικό συνεχίζεται σ' ένα χωριουδάκι, κι εκεί σταματά, στο γενικό πλάνο ενός ζεύγους χωρικών που φορτώνουν ένα κάρο. Καλά... δεν έχουμε ξαναδεί ανθρώπους; Κι όμως, αρκεί και μόνο η εμφάνιση αυτού του άντρα κι αυτής της γυναίκας που εργάζονται κάνοντας τις πιο συνηθισμένες κινήσεις, για να μας κατακλύσει μια συγκίνηση που διόλου δεν οφείλεται στη δραματουργία, αλλά τελείως στον τρόπο απεικόνισης. Από το πρώτο κιόλας λεπτό του *Ουγκέτσου μονογκατάρι*, όταν αντικρίζουμε αυτούς τους δυο ανώνυμους ανθρώπους, τους δυο κομπάρσους, ενστικτωδώς αντιλαμβανόμαστε ότι μπορεί να γνωρίσαμε ένα σωρό ανθρώπους, αλλά ποτέ δεν κοιτάξαμε τον άνθρωπο με τέτοια ένταση.

Αυτή η εκτυφλωτική δύναμη, προνόμιο που ο Μιζογκούτσι μοιράζεται με ελάχιστους σκηνοθέτες, υποβιβάζει στα όρια του γραφικού πολλές υπερεκτιμημένες ταινίες και κάνει, για τους ίδιους λόγους, πολλά ξακουστά μνημεία να μοιάζουν απλά διακοσμητικά. Ποιο ρόλο, άραγε, μπορεί να διεκδικήσει πραγματικά η ψυχολογία, όταν και η παραμικρή χειρονομία παραπέμπει στον άνθρωπο διαμέσου του ατόμου; Ποιο ρόλο μπορεί να διεκδικήσει το περιστασιακό ή το τυχαίο, όταν συμπίπτουν τόσο πολύ η ευρύτητα που χαρακτηρίζει το υποδειγματικό, και η ακρίβεια που χαρακτηρίζει το ξεχωριστό; Μεταξύ της κοινοτοπίας του μυθιστοριογράφου (που πολύ συχνά δεν έχει άλλο τρόπο να μας γοητεύσει παρά με τη μοναδικότητα των πλασμάτων του) και της στεγνότητας του ηθικολόγου (πολύ συνηθισμένα και τα δυο), ο Μιζογκούτσι διαλέγει τη βασιλική οδό του ποιητή, όπου η αρετή του στοχασμού αντικαθιστά τις διαδρομές της διαλεκτικής και θεμελιώνει στη λάμψη της μοναδικότητας το μεγαλείο ενός προτύπου, βασίζοντας τη μία πάνω στο άλλο. Όλες οι πράξεις κι όλα τα γεγονότα βρίσκουν εδώ μια οικουμενική απήχηση. Όταν οι στρατιώτες εισβάλλουν στο χωριό, εμείς δεν βλέπουμε απλώς κάποιους χωρικούς να γίνονται βορά του πολέμου, ούτε μια διδακτική αναπαράσταση του πολέμου, αλλά, με μια σύνοψη εκπληκτικής επινοητικότητας, την ίδια τη *μορφή* όλων των πολέμων. Οι χειρονομίες της δουλειάς, της τρυφερότητας, του φόβου και της ματαιοδοξίας, της αρχοντιάς και της αιδημοσύνης, της ραθυμίας και της γαλήνης, συνθέτουν μπρος στα μάτια μας τη μορφή τού ανθρώπινου πεπρωμένου. Μόνο οι ερασιτέχνες του εξωτισμού μπορεί να τα χάσουν αντικρίζοντας τους εαυτούς τους κι όχι αυτό που λογάριαζαν ν' αντικρίσουν: τον ξενιτεμό.

Ο Μιζογκούτσι μάς μιλάει για τα πιο απλά και τα πιο οικεία πράγματα: τη ζωή, αλλά και το θάνατο, αφού είναι αδύνατον ν' ασκηθεί η τέχνη του ζην χωρίς να υπεισέλθει η σκέψη του θανάτου. Κι έχει τη λεπτότητα να μας μιλά γι' αυτά με οικειότητα, χωρίς μεγαλοστομίες και στόμφο. Με τη μεγαλύτερη δυνατή φυσικότητα φέρνει κοντά μας τα πράγματα όπως στ' αλήθεια είναι: τη μυστική απόλαυση των κορυφαίων βιβλίων μπορούμε να την αναγνώσουμε σε κάθε εικόνα των ταινιών του, κι αυτός δεν είναι ο μόνος λόγος για τον οποίο το *Ουγκέτσου μονογκατάρι* μάς φέρνει στο νου την *Οδύσσεια*. Και στα δύο αυτά αριστουργήματα, ένας πολιτισμός υπερήφανος για την αβρότητά του βραδύνει για να παρατηρήσει τη στιλπνότητα μιας επιφάνειας, την υφή ενός υφάσματος, τη γεύση ενός ποτού – πάντα, όμως, για να μας παραπέμψει στον άνθρωπο. Όση κι αν είναι η πολυτέλεια των σκηνικών ή η ένταση του δράματος, το χνότο των ανθρώπων είναι αυτό που προσδίδει στον αέρα τη θερμοκρασία του, κι η χροιά της φωνής τους την πυκνότητά του.

Έργο αντάξιο του ανθρώπου, το *Ουγκέτσου μονογκατάρι* σκιαγραφεί τον ιδεατό άνθρωπο πάνω στο προαιώνιο αρχέτυπο της περιπλάνησης. Σε πόσων μύθων τη διαδρομή δε μας έχει προσκαλέσει αυτός ο δημιουργός, ο αφιερωμένος στην ανακάλυψη της τέχνης του ζην, εκεί όπου η λεπτομέρεια έχει λιγότερη σημασία από την κατάληξη, αφού πρέπει να παραβλέψουμε τα φαινόμενα και, «γεμάτοι περιπέτειες, γεμάτοι γνώση», να μάθουμε να ζούμε σύμφωνα με την αλήθεια; Σαν τον αγγειοπλάστη που κατασκευάζει πάντα το ίδιο βάζο για να το κάνει όσο το δυνατόν τελειότερο, έτσι και ο Μιζογκούτσι λέει και ξαναλέει ταπεινά («δε χρησιμεύουν παρά για ψυχαγωγία, αλλά είναι παιδιά μου και τ' αγαπώ») την ίδια ιστορία, τη μόνη ιστορία που αξίζει, αυτήν που επίσης έχουν αφηγηθεί ο Rossellini και ο Murnau, την ιστορία του ανθρώπου που φτάνει στη συγκατάβαση και, μέσω αυτής, στην ενότητα. Ταπεινά, όπως η αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι παραδίνεται οικειοθελώς στο μαρτύριό της, όπως οι ξακουστοί εραστές του Τσικαμάτσου κατευθύνονται γαλήνια στο δικό τους, όπως μια γριά ζητιάνα τραγουδάει με σπασμένη φωνή δίπλα στο παλάτι του γιου της. Όλα αυτά είναι τόσο αυτονόητα, ώστε δεν υπάρχει η παραμικρή ανάγκη να προστεθεί κι άλλη συγκίνηση εκεί όπου οι κεντρικοί ήρωες έχουν πασχίσει να

την τιθασσεύσουν. «Μιγιάκι, γιατί πέθανες;» ρωτάει ο αγγειοπλάστης, λιγότερο τυχερός από τον Οδυσσέα, μετά το μακρύ του ταξίδι. Όμως η ερώτηση που θέτει, εμπεριέχει και την απάντηση, αν ο θάνατος δεν είναι παρά ένα πέρασμα: εδώ, το κοκκινόχωμα του *Παραθαλάσσιου νεκροταφείου* είναι το ίδιο χώμα που πλάθει ο αγγειοπλάστης, το ίδιο χώμα που τσαπίζουν οι χωρικοί ανάμεσα στους τάφους...

Συγκατάβαση, συμφιλίωση: όλα στο έργο του Μιζογκούτσι και κυρίως σ' αυτή την κορυφαία ταινία μάς μιλούν για την ενότητα. Και, ναι, η συσσώρευση των περιπετειών των χαρακτήρων μάς αποτρέπει απ' το να τους οικτίρουμε. Και παρότι υπάρχει μύθος (και μάλιστα, αφειδής), αυτός ο μύθος δεν προσανατολίζει τις σκέψεις μας προς την αδιανόητη επαναληπτικότητα της αέναης κίνησης. Η κίνηση τείνει στην ίδια της την κατάργηση, αφού καθορίζεται από την έννοια μιας ισορροπίας που είναι φυγόκεντρη ως προς την κίνηση αντί να θεμελιώνεται σ' αυτήν: το να προσκολλάσαι σ' αυτό που παραμένει, σημαίνει και απόδραση απ' την κόλαση της διαλεκτικής. Είναι αναμφίβολα δελεαστικό να ανιχνεύει κανείς την αντανάκλαση των ελλήνων φιλοσόφων σε κάτι που εμφανώς φέρει τη σφραγίδα της βουδιστικής σκέψης. Τι έχει σκηνοθετηθεί εδώ; Το ποίημα του Παρμενίδη ή το κήρυγμα στο Μπενάρες; Δεν έχει καμία σημασία, αφού η σκηνοθεσία χαρίζει και στα δύο μια νέα στίλβη: η σκέψη τρέφει τον καλλιτέχνη, αλλά κι εκείνος τής το ανταποδίδει. Αν οι ταινίες τού Bergman είναι κατ' εξοχήν στοχασμοί γύρω από τον άνθρωπο, και εκείνες του Preminger, κατ' εξοχήν στοχασμοί γύρω απ' τη σκηνοθεσία, τότε οι ταινίες του Μιζογκούτσι είναι στοχασμοί γύρω από τον άνθρωπο που τίθενται με όρους της σκηνοθεσίας. Τι είναι ο άνθρωπος; Αλλά και τι είναι η σκηνοθεσία; Εδώ, αυτά τα δύο ερωτήματα μας φαίνονται τόσο αναπόσπαστα δεμένα το ένα με το άλλο, ώστε, αν απαντούσαμε στο ένα, θ' απαντούσαμε αυτόματα και στο άλλο. Ούτε ένα πλάνο στο *Ουγκέτσου μονογκατάρι* δεν προδίδει την ομορφιά της εισαγωγής· ούτε ένα δεν είναι ανάξιό της: με εξαιρετική λεπτοτεχνία, ο Μιζογκούτσι κατορθώνει να εξαλείψει καθετί τεχνητό χάρη στο μεγαλείο του αληθινού· γιατί αυτή η εκλεπτυσμένη τέχνη δε χρησιμοποιεί ποτέ την ίδια της τη γοητεία για να εκλεπτύνει, αποφεύγοντας έτσι τις παγίδες της επιτήδευσης. Στην ποσότητα αντιτάσσει την ποιότητα· στο ρυθμό, την αρμονία. Ο στόχος της είναι ένας και μοναδικός: να δώσει μια νότα τόσο αγνή και σύντονη, ώστε και η παραμικρή παραλλαγή να γίνεται αντιληπτή – μια τέχνη της μετατροπίας, όπως θα 'λεγε ο Jacques Rivette.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 95, Μάιος 1959.
Μετάφραση: Μυρτώ Ρηγοπούλου.

Η ΓΙΟΡΤΗ ΣΤΗΝ ΓΚΙΟΝ ή ΟΙ ΜΟΥΣΙΚΟΙ ΤΗΣ ΓΚΙΟΝ (1953)
(Γκιόν μπαγιάσι)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, βασ. σ' ένα διήγημα του Ματσουταρό Καουαγκούτσι. **Φωτογραφία:** Καζούο Μιγιαγκάουα. **Σκηνικά:** Καζουιόσι Κόικε. **Κοστούμια:** Γιοσίκο Κουροσάουα. **Ήχος:** Ιουάο Οτάνι. **Μουσική:** Ιτσιρό Σαϊτό. **Ηθοποιοί:** Μιτσίγιο Κογκούρε (Μιγιοχάρου), Αγιάκο Ουακάο (Έικο), Σεϊζαμπουρό Καουάζου (Κουσούντα), Εϊταρό Σιντό (Σαουαμότο), Ιτσιρό Σουγκάι (Σαέκι), Κάντζι Κοσίμπα (Κανζάκι). **Παραγωγή:** «Νταϊέι». **Διάρκεια:** 87'. Ασπρόμαυρη.

Η Έικο, κόρη μιας γκέισας κι ενός αλκοολικού πατέρα, αποφασίζει, μετά το θάνατο της μητέρας της, για να αποκτήσει την ανεξαρτησία της, να ακολουθήσει το επάγγελμά της. Παρά τους αρχικούς δισταγμούς και τις αμφιβολίες της, η γκέισα Μιγιοχάρου, παλιά φίλη της μητέρας της, αποφασίζει να την πάρει υπό την προστασία της. Μετά από μια περίοδο σκληρής προετοιμασίας και δοκιμασιών, η Έικο είναι έτοιμη να παρουσιαστεί στις ιδιοκτήτριες των οίκων ανοχής τής Γκιόν και, πιο συγκεκριμένα, σ' έναν από τους πιο ξακουστούς, που τον διευθύνει η Οκίμι. Τις δύο γυναίκες προσέχουν αμέσως οι Κουσούντα και Κανζάκι, δυο άντρες ισχυροί και πλούσιοι, οι οποίοι και παίρνουν από την Οκίμι την άδεια να κάνουν ένα ταξίδι στο Τόκιο μαζί με τις δύο γυναίκες. Η Μιγιοχάρου ξέρει τι σημαίνει αυτό το ταξίδι, ενώ η Έικο, αντίθετα, νομίζει ότι θα είναι μια χαρούμενη κι ευχάριστη εκδρομή. Στο Τόκιο, πρώτα η Μιγιοχάρου αρνείται να δοθεί στον Κανζάκι, ενώ αργότερα, όταν ο Κουσούντα προσπαθεί να κάνει έρωτα με την Έικο, αυτή αντιδρά βίαια και του κόβει με μια δαγκωνιά το χείλος. Για τη νεαρή γυναίκα και την προστάτιδά της είναι το τέλος. Όλα τα «σπίτια» της Γκιόν κλεί-

νουν τις πόρτες τους. Για να σώσει τη νεαρή της φίλη από την εξαθλίωση, η Μιγιοχάρου γίνεται ερωμένη του Κανζάκι. Μόνο έτσι καταφέρνουν να ξαναφορέσουν το ένδυμα της γκέισας και να πάρουν μέρος στις γιορτές της Γκιόν.

"Άλλη μια ταινία για την οποία, αναγκασμένος να υπακούσω σε ό,τι έλεγε η εταιρεία παραγωγής, έκανα υποχωρήσεις. Όπως και στο *Ουγκέτσου μονογκατάρι*, έτσι κι εδώ, μου άλλαξαν το σενάριο. Αρχικά, η μαθητευόμενη γκέισα που υποδύεται η Ουακάο, ήταν πιο τολμηρή και αυθάδης· μια γυναίκα που, για ν' αναρριχηθεί κοινωνικά, έφτανε στο σημείο να κλέψει τον εραστή της νύφης της. Όμως προσπάθησαν να με φρενάρουν, λες και κάναμε μια ταινία του συρμού. Δεν είναι συμπεριφορά αυτή. Όφειλαν να δείξουν μεγαλύτερη εμπιστοσύνη. Δεν εμπιστεύονται το προσωπικό που εργάζεται πραγματικά, και θέλουν να επιβάλουν τις αποφάσεις που παίρνουν πίσω από τα γραφειάκια τους. Όχι· δεν πάει άλλο.**"**

Κ.Μ.

Το μυστήριο Μιζογκούτσι
του Gérard Legrand

[...] Το γεγονός ότι *Η γιορτή στην Γκιόν* συμπεριλήφθηκε στις 10 καλύτερες ιαπωνικές ταινίες του 1953, δεν την ευνόησε ιδιαίτερα, εξαιτίας της συγκατάβασης με την οποία συνήθιζαν να αντιμετωπίζουν τον Μιζογκούτσι οι ιάπωνες κριτικοί. Η πλοκή της ταινίας είναι απλή: μια κοπέλα, για να μη γίνει αντικείμενο «εκμετάλλευσης» από τον μέθυσο πατέρα της μετά το θάνατο της μητέρας της (παλιάς γκέισας), αποφασίζει να επισκεφθεί την καλύτερη φίλη της μακαρίτισσας, που διατηρεί οίκο ανοχής στην Γκιόν. Οι καιροί είναι δύσκολοι, και η «μαθητεία» επικίνδυνη, αφού ακόμα και η ματρόνα υπάγεται ιεραρχικά σε μια άλλη «μαντάμ», που ελέγχει οικονομικά την περιοχή. Μέσω της ματρόνας, η οποία είναι αναγκασμένη και να εκδίδεται, η κοπέλα (που στο μεταξύ έχει αρχίσει να ωριμάζει) θα κατανοήσει την αναγκαιότητα της υπακοής στον σκληρό νόμο της Γκιόν και την υποκρισία του, αλλά θα συνεχίσει να μάχεται εναντίον των ανδρών – τώρα πια με πλάγια μέσα. Περιττό να πούμε πως, αν αυτό το φιλμ νουάρ *δεν* είναι καταθλιπτικό, το οφείλει στην ανεξάντλητη αγάπη που έτρεφε ο Μιζογκούτσι για τις γυναίκες. Η ταινία, με τη χαμηλόφωνη και συνοπτική επανάληψη των μοτίβων των *Αδελφών της Γκιόν*, αποτελεί ένα είδος «στάσης» ανάμεσα στο πιο σκληρό (αλλά ιστορικά αποστασιοποιημένο) δράμα της *Ζωής της Οχάρου* και το φοβερό κοινωνικό «κατηγορώ» του *Δρόμου της ντροπής*, όπου επανεμφανίζεται το θέμα της πορνείας.

Η Έικο εμφανίζεται στη μελλοντική της ματρόνα όπως η Ιουλιέτα του De Sade, «μ' ένα πακέτο παραμάσχαλα, μ' ένα τσαλακωμένο φορεματάκι, με το πιο ωραίο προσωπάκι τού κόσμου και με ύφος μαθητριούλας», χωρίς ωστόσο την «ξεδιαντροπιά» της τελευταίας: εκεί σταματά η ομοιότητά τους. Η ταινία ασχολείται περισσότερο με τις δύο γκέισες και τη μοίρα τους παρά με την κοινωνική άνοδο της ηρωίδας: στο τέλος, οι δυο γυναίκες έχουν βρει μια επισφαλή ισορροπία, αναπτύσσοντας μεταξύ τους ένα είδος φιλίας. Έτσι ξεκινάει μια «γιορτή» που δεν τη βλέπουμε ποτέ (ευτυχώς, παρακολουθήσαμε μόνο τη «συμμαχία» τους απέναντι στη μοίρα που τους έχει προκαθορίσει η ιαπωνική κοινωνία και που την καθαγιάζει αυτή η θλιβερή γιορτή).

Το παρατσούκλι της μαθητευόμενης Έικο (Μιγιόε) είναι υποκοριστικό του ονόματος της ματρόνας: Μιγιοχάρου. Αφού ο πατέρας «απέτυχε» στην πιθανή του κλίση ως «προστάτη», η Έικο δεν έχει άλλη λύση από το να ακολουθήσει το επάγγελμα της μητέρας της: με το να γίνει γκέισα, καταφεύγει στην απλή και ξεκάθαρη αγοραπωλησία, κι έχει τη δυνατότητα να εκδίδεται «ελεύθερα», με την προοπτική ενός γάμου με συνοικέσιο. Με το καυστικό του χιούμορ, ο Μιζογκούτσι μάς θυμίζει ότι, το 1953, το Φουτζιγιάμα, η τελετουργία του τσαγιού, το θέατρο *νο* και οι γκέισες ήταν οι τέσσερις κολόνες πάνω στις οποίες στηριζόταν όλη η τουριστική βιομηχανία της Ιαπωνίας. Όμως, οι αδαείς ξένοι, που βιάστηκαν να παρερμηνεύσουν τον ιαπωνικό συντηρητισμό σαν ένα είδος υπεροπτικού δανδισμού, δε μας ξεγελούν. Στην πραγματικότητα, το τελετουργικό εξελίσσεται ανάμεσα σ' αυτή τη σχετικά εξελιγμένη βιομηχανική τάξη (που, όμως, ποσώς έχει αλλάξει από την περίοδο Μέιτζι) και σ' αυτόν τον κόσμο στον οποίο μια κοπέλα οφείλει να απαρνηθεί τα –έστω και ελκυστικά– ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της, για να γίνει όχι ένα pin-up girl που θα πληροί συγκεκριμένα σεξουαλικά κριτήρια, αλλά μια φασκιωμένη και φτιασιδωμένη κούκλα. Το αποτέλεσμα είναι το ίδιο με το αν ο Heffner έντυνε τα «λαγουδάκια» του με γιαπωνέζικα καπέλα και τσόκαρα.

Είναι αλήθεια πως η γειτονιά είναι παραμελημένη· πως το τηλέφωνο αποτελεί πολυτέλεια· πως οι άντρες (όλοι τους αντιπαθείς) κρύβουν κάτω από τη βαναυσότητά τους το φόβο της οικονομικής αποτυχίας (με εξαίρεση εκείνον που μοιράζεται την κορυφή της ιεραρχίας με τη «μαντάμ»). Αν δεν αναφέρομαι πολύ στη σκηνοθεσία, είναι επειδή η ωμότητα που χαρακτηρίζει κατά κύριο λόγο (και με απειροελάχιστες διακυμάνσεις) την ταινία, απέχει πολύ απ' το λυρισμό της εισαγωγικής σκηνής στη *Δεσποινίδα Όγιου*, που μας ωθούσε να μαντέψουμε ότι θ' άρχιζαν να ξεπροβάλλουν γυναίκες μέσα από τις φυλλωσιές, θαρρείς και το τοπίο μεταμορφωνόταν σε ανθρωπομορφική «γραφή». *Η γιορτή στην Γκιόν* είναι μια ταινία όχι απλώς διακριτική, αλλά και σεμνή. Και εδώ υπάρχει αυτή η «απελπιστική τελειότητα» του τρόπου χειρισμού των εικόνων (απελπιστική, μόνο για τους φλύαρους κριτικούς) που μας κάνει ν' αγαπάμε τον Μιζογκούτσι: πρόσωπα που εξομολογούνται με το φως «κόντρα», μοντάζ ήχου/εικόνας που συνδέει τα μαθήματα μουσικής με το τρίψιμο ενός πατώματος από μια πόρνη, ντεκαντράζ που υπογραμμίζουν τη μοναξιά μέσα σ' έναν περιορισμένο χώρο, διευθέτηση των ηθοποιών στο χώρο που κάνει άλλα πρόσωπα να φαίνονται σημαντικά και άλλα τα συρρικνώνει – όλα είναι ευανάγνωστα, δοσμένα χωρίς στόμφο, αλλά με περισσή

ομορφιά. Δεν κάνουμε λοιπόν λάθος: κάτω από τη σχετική της ψυχρότητα αυτή η «ελάσσων» ταινία κρύβει μια φωτιά, όπως στο πλάνο όπου η Μιγιόε πετάει στα σκουπίδια το παγωτό που την κέρασε κάποιος, και η κάμερα αποκαλύπτει, στο βάθος ενός δρόμου, τις φλόγες ενός σιδηρουργείου που δεν έχουμε ακόμα δει.

«Positif», τ.χ. 284, Οκτώβριος 1984.
Μετάφραση: Μυρτώ Ρηγοπούλου.

Ο ΕΠΙΣΤΑΤΗΣ ΣΑΝΣΟ (1954)
(Σάνσο νταγιού)

Σενάριο: Γιοσικάντα Γιόντα, Φούτζι Γιαχίρο, βασ. στο ομότιτλο μυθιστόρημα του Ογκάι Μόρι. **Φωτογραφία:** Καζούο Μιγιαγκάουα. **Σκηνικά:** Χιροσάκου Ιτό. **Κοστούμια:** Γιοσίο Ουένο. **Μοντάζ:** Μιτσουζό Κιγιάτα. **Ήχος:** Ιουάο Οτάνι. **Μουσική:** Φουμίο Χαγιασάκα. **Ηθοποιοί:** Κινούγιο Τανάκα (Ταμάκι), Γιοσιάκι Χαναγιάγκι (Ζουσίο), Κιόκο Καγκάουα (Άντζου), Μασάο Σιμίζου (Μασαούτζι), Εϊταρό Σιντό (Σάνσο), Ακιτάκε Καουάνο (Ταρό). **Παραγωγή:** «Νταϊέι». **Διάρκεια:** 125′. Ασπρόμαυρη.

11ος αιώνας. Τα μέλη μιας αριστοκρατικής οικογένειας –η μητέρα (Ταμάκι), ο γιος (Ζουσίο) και η κόρη (Άντζου)– πηγαίνουν να επισκεφθούν το σύζυγο και πατέρα, ο οποίος έχει εξοριστεί επειδή, ως κυβερνήτης μιας επαρχίας, προστάτευε τα συμφέροντα των χωρικών από τις αυθαιρεσίες της κεντρικής εξουσίας. Στο δρόμο, τους επιτίθεται μια συμμορία ληστών και τους αιχμαλωτίζει. Η μητέρα πουλιέται ως πόρνη και μεταφέρεται στο νησί Σάντο, ενώ τα δύο παιδιά πουλιούνται ως σκλάβοι στον παντοδύναμο και σκληρό επιστάτη Σάνσο. Στο φέουδο όπου μεταφέρονται τα δύο παιδιά, το μόνο πρόσωπο που τους παραστέκεται, είναι ο Ταρό, γιος του επιστάτη Σάνσο. Ο Ταρό, αηδιασμένος από την κατάσταση που επικρατεί, φεύγει από το φέουδο. Μετά από δέκα χρόνια, ο Ζουσίο, που τώρα δουλεύει ως βοηθός τού Σάνσο, έχει γίνει το ίδιο σκληρός και άκαρδος όπως το αφεντικό του. Όμως η σκέψη του πατέρα και της μητέρας βασανίζουν τον Ζουσίο και την αδελφή του. Με την πρώτη αφορμή που τους προσφέρεται, η Άντζου προτρέπει τον Ζουσίο ν' αποδράσει. Εκείνη, για να μην του είναι φόρτωμα, μένει πίσω, παραπλανεί τους φρουρούς και, στη συνέχεια, αυτοκτονεί. Στον κυνηγημένο Ζουσίο προσφέρει καταφύγιο ένας βουδιστής ιερέας που, τελικά, αποκαλύπτεται ότι δεν είναι άλλος από τον Ταρό. Όταν ο Ζουσίο φτάνει στην πρωτεύουσα, στο Κιότο, ζητά ακρόαση από τον πρωθυπουργό. Ανακαλύπτει ότι ο πατέρας του έχει πεθάνει κι ότι έχει αναγνωριστεί η αδικία που του 'χε γίνει. Σε αναγνώριση της προσφοράς του πατέρα του, ο Ζουσίο διορίζεται από τον πρωθυπουργό κυβερνήτης της επαρχίας. Επισκέπτεται τον τάφο του πατέρα του και αποδίδει τιμές. Ως κυβερνήτης αγωνίζεται να εξαλείψει τη σκλαβιά, κι έρχεται σε σύγκρουση με τον επιστάτη Σάνσο. Αφού επιτύχει τους σκοπούς του και απελευθερώσει όλους τους σκλάβους του φέουδου, παραιτείται από τη θέση του κυβερνήτη. Αναζητά στο νησί Σάντο τη μητέρα του. Όταν τη βρίσκει, αυτή νομίζει ότι την περιπαίζει· όμως ο Ζουσίο τής δείχνει ένα οικογενειακό φυλαχτό, κι εκείνη τον αναγνωρίζει.

Η απλότητα της ολοκληρωμένης γνώσης
του Jean Douchet

Το έργο του Μιζογκούτσι είναι πολύ δύσκολο να το προσεγγίσει κανείς. *Ο επιστάτης Σάνσο* δεν ξεφεύγει από αυτόν τον κανόνα. Η κριτική στέκει άοπλη μπροστά σε τέτοια απόδειξη τελειότητας. Όλα εδώ, με τη συνδυασμένη προσπάθεια της μεγαλύτερης ευφυΐας και της βαθύτερης ευαισθησίας, αγωνίζονται να κατακτήσουν την απλότητα· όχι την απλότητα της άγνοιας, αλλά αυτήν που πηγάζει από την ολοκληρωμένη γνώση. Αξίζει κανείς να στρέψει τη μελέτη του στον τρόπο με τον οποίο εκδηλώνεται αυτή η γνώση· δηλαδή στη σκηνοθεσία. Μόνο αυτή περικλείει τα μυστικά ενός δημιουργού που, ενώ ο πολιτισμός του τον απομακρύνει, αυτός είναι τόσο κοντινός μας, αφού με μοναδικό τρόπο τοποθετεί τον άνθρωπο σ' ένα σύμπαν που μοιάζει να έχει δημιουργηθεί μόνο για να τον αφορά.

Δε θα επιμείνω πολύ στο θέμα του *Επιστάτη Σάνσο*. Η ιστορία του συνοψίζεται σε μια λέξη: μελόδραμα. Πρόκειται για τις δοκιμασίες μιας αριστοκρατικής οικογένειας στη φεουδαρχική Ιαπωνία του 11ου αιώνα. [...] Ένα σενάριο σαν τις *Δύο ορφανές* (αυτό παραμένει, από την εποχή του Griffith, το καλύτερο κομπλιμέντο...)· ένα σενάριο, όμως, που, όπως όλα τα καλά μελοδράματα, έχει πολλές διαφορετικές όψεις, που προσφέρονται σε πολλαπλές ερμηνείες. Είναι άραγε ένα θρησκευτικό άσμα για τη μετεμψύχωση, τη σκληρή αναγκαιότητα του περάσματος από τη Γη (με αυτή την έννοια, ο επιστάτης Σάνσο θα μπορούσε να θεωρηθεί αντιπρόσωπος των γήινων δυνάμεων) και τη μοναδική ευκαιρία σωτηρίας που βρίσκεται στην αυτογνωσία; Ή μήπως πρόκειται για μια βαθιά ουμανιστική ταινία, χωρίς καμιά θρησκευτικότητα, που δοξάζει τον άνθρωπο, ο οποίος τολμά να αντιμετωπίσει τον θείο νόμο; (Βλ. τη σκηνή ανάμεσα στο μοναχό-γιο του Σάνσο και τον Ζουσίο.) Νομίζω ότι, στην πραγματικότητα, και οι δύο θέσεις συνυπάρχουν στην ταινία. Να μην ξεχάσουμε επίσης ότι εδώ έχουμε να κάνουμε και μ' ένα αμείλικτο «κατηγορώ» κατά της εκμετάλλευσης του ανθρώπου από τον άνθρωπο – ένα «κατηγορώ» χωρίς έμφαση ή δημαγωγία, αλλά με πόση βιαιότητα! Κάποιοι θ' αναγνωρίσουν εδώ μόνο έναν ύμνο στη γυναίκα, τη μητέρα και την οικογένεια. Σε άλλους θα μιλήσει περισσότερο η φιλοσοφική διάσταση: η ζωή είναι μια σκληρή και γεμάτη δοκιμασίες περιπέτεια που περνά όπως ένα όνειρο, χωρίς να μάθουμε τη σημασία της.

Όμως, όλες αυτές οι θεματικές δε φέρνουν τίποτα καινούργιο. Είναι πολύ πιο ερεθιστική η μέθοδος με την οποία ο Μιζογκούτσι στήνει το πλάνο, ο τρόπος που το κρατάει, σαν μια νότα, μόνο για χάρη της ποιοτικής του αξίας. Η τέ-

χνη του Μιζογκούτσι είναι μουσική. Ο Rivette την είχε προσδιορίσει θαυμάσια: «Τέχνη της μετατροπίας».

Ξεχωρίζουμε τα άτομα από τον τρόπο που μας σφίγγουν το χέρι. Έτσι και ο κινηματογραφιστής διακρίνεται από τον τρόπο που συλλαμβάνει το πλάνο. Ένα πλάνο απογυμνώνει, αποκαλύπτει και κρίνει το βλέμμα του κινηματογραφιστή, την άποψή του για τον κόσμο. Όσο πιο ακριβές και διεισδυτικό είναι, όσο πιο διαυγές και διορατικό, τόσο ο καλλιτέχνης πλησιάζει το ουσιώδες: το μυστήριο. Όσοι όμως επιχειρούν να δημιουργήσουν μυστήριο επιστρατεύοντας ελλείψεις και σκοτάδια, είναι απατεώνες. Το μυστήριο, αυτό το ιερό μυστήριο της τέχνης, γεννιέται μόνο με την παρατήρηση του ήλιου· μ' άλλα λόγια, της προφάνειας, της πραγματικότητας που διαπερνά το φως ώς το βάθος. Πρέπει επίσης να είμαστε εναντίον των κινηματογραφιστών που οργανώνουν τη σκηνοθεσία μόνο για να εντυπωσιάσουν. Όλα πρέπει να εκλύονται φυσιολογικά από την αντίληψη του καλλιτέχνη και ν' αποδεικνύουν την ποιότητά του.

Ήδη από τα δύο πρώτα πλάνα του *Επιστάτη Σάνσο* αυτή η ποιότητα είναι φανερή. Το πρώτο, το πλάνο των τίτλων, δείχνει τις βάσεις δύο αρχαίων στηλών. Είναι ένα σταθερό πλάνο, σαν να ακινητοποιήθηκε ο χρόνος, κι έγινε αμετάβλητος και αιώνιος. Όμως, ακόμα κι αυτό το αδιόρατο πλονζέ πάνω στα ερείπια φανερώνει το βλέμμα του καλλιτέχνη. Από κάποια φωτεινή δόνηση κι απ' τη φυσική ομορφιά της εικόνας, η συνηθισμένη πραγματικότητα την οποία αποτελούν τα αρχαία ερείπια, αποκτά μια ονειρική αίσθηση, θαρρείς και οι πέτρες έκρυβαν μέσα τους μια δύναμη επίκλησης που ζητούσε να πραγματοποιηθεί.

Αυτό ακριβώς κάνει το δεύτερο πλάνο. Και εδώ ο δημιουργός αμφιταλαντεύεται, όπως συνηθίζει, ανάμεσα στο όνειρο και την πραγματικότητα. Αυτά τα πρόσωπα που, το ένα μετά το άλλο, ξεπροβάλλουν σ' ένα ξέφωτο, ακολουθώντας μιαν αργή και ελικοειδή πορεία, είναι πραγματικά ή φαντάσματα απ' το παρελθόν; Τι σημασία έχει! Από δω και πέρα, είναι πλάσματα με σάρκα και οστά που προχωρούν στη ζωή, προσπερνώντας τις παγίδες και τα βάσανα. Τι είναι λοιπόν αυτό το ονειρικό σύμπαν που μοιάζει να τα περικλείει και να τα βυθίζει στην πραγματικότητα; Τίποτα περισσότερο από τη διαπεραστική αντίληψη του καλλιτέχνη, που με τα πλάνα του αποκαλύπτει τη συνύπαρξη των δύο τάξεων. Από τη μια, η υλική πραγματικότητα των φαινομένων, το φυσικό σύμπαν των σωμάτων που υπακούει στους βίαιους και καταναγκαστικούς νόμους της ύπαρξης. Από την άλλη, ένας εξίσου αληθινός κόσμος, ο κόσμος της εσωτερικής ζωής, της ονειροπόλησης που διψάει για ελευθερία, και, ίσως, ακόμα πιο βαθιά, ο κόσμος των ψυχών, υπόδουλος του κόσμου των φαινομένων και των νόμων του. Σε όλη την ταινία, λοιπόν, ακόμα και στο εσωτερικό των πλάνων, παρακολουθούμε την αέναη ευαίσθητη διαμάχη των δύο κόσμων, οι οποίοι συμφι-

λιώνονται (με αρμονία και ισορροπία· δηλαδή, στην ενότητα μιας ανώτερης τάξης) μόνο στο τέλος ενός μεγάλου αισθητικού ταξιδιού, που περιγράφει την περιπέτεια των ηρώων. Το τελευταίο πλάνο του *Επιστάτη Σάνσο* είναι ένα αργό και υπέροχο πανοραμίκ που αγκαλιάζει τον άνθρωπο και τη φύση.

Αυτή η καθαρά οπτική διαμάχη στο εσωτερικό του πλάνου διατηρείται αναγκαστικά σε όλη τη διάρκεια της ταινίας και αντανακλάται ακόμα και στη σεναριακή δομή. Πρέπει τα πρόσωπα να εγκαταλείψουν αυτόν τον κόσμο της εσωτερικής ομορφιάς που μας αποκαλύφθηκε στην αρχή της ταινίας, με μια σειρά επικλήσεων του παρελθόντος, και να γίνουν σκλάβοι. Προηγουμένως, όμως, ζουν μια σκηνή (αυτή την καταπληκτική σκηνή όπου η οικογένεια ψάχνει καταφύγιο στη λίμνη), στην οποία η ευαισθησία αυτού του εσωτερικού κόσμου είναι τόσο έντονη, ώστε σημαδεύει για πάντα την ψυχή τους. Απ' τη στιγμή που φτάνουν στο χώρο του επιστάτη Σάνσο, η εικόνα γίνεται πιο ξερή, και η σκληρότητα των φαινομένων μοιάζει να σπρώχνει αυτόν τον κόσμο προς τη μεριά του ονείρου. Όμως συνέχεια ξαναγυρίζει: ένα τραγούδι, μια χειρονομία, μια κατάσταση, τον ανακαλούν στη μνήμη. Είναι το σύμπαν που αναζητά ο γιος του επιστάτη (αδύναμος, αλλά εξεγερμένος ενάντια στην ανελέητη σκληρότητα του πατέρα του), όταν, από ανανδρία, εγκαταλείπει την υλική πραγματικότητα για να ζήσει στον κόσμο της περισυλλογής. Αντίθετα, η αδελφή του ήρωα δραπετεύει από τον κόσμο της δουλείας χάρη σ' ένα πνεύμα αυτοθυσίας. Και εδώ η εικόνα είναι αντάξια του ηρωισμού της. Ξαφνικά, η πραγματικότητα μοιάζει σαν να 'χει μεταμορφωθεί. Η κοπέλα περπατά αργά σ' ένα δάσος, ενώ η λεπτή σιλουέτα της βυθίζεται σε μια ομίχλη που δε θ' αργήσουμε ν' ανακαλύψουμε ότι κρύβει μια λίμνη. Η γυναίκα, είναι σαν να διαλύεται στο πρωταρχικό της συστατικό, το νερό, σαν να 'ναι το νερό η ουσία της ψυχής. Με αυτό το εξαιρετικά απλό γενικό πλάνο, ο Μιζογκούτσι ξανασυναντά τη δυναμική ανάπτυξη της βαθύτερης ποιητικής αναπόλησης.

Δε χρειάζεται να παρακολουθήσουμε και να δείξουμε πώς ο ήρωας πρέπει να βρει την πραγματική ισορροπία και ηρεμία θριαμβεύοντας πάνω στην ύλη και τους νόμους της με την επιμονή και τη μεγαλοψυχία. Από κει και πέρα, η ζωή της ψυχής διατηρείται μέσα στη ζωή του σώματος, και τα πάντα είναι αρμονικά.

Πρέπει να αισθανόμαστε την ποιότητα της εικόνας, αφού, στον Μιζογκούτσι, τα πάντα παίζονται σ' αυτό το επίπεδο. Κάθε πλάνο μάς δείχνει το απόλυτο παρόν, γιατί κάθε πλάνο είναι μια πολύτιμη και μοναδική στιγμή, όπου διακυβεύεται ακόμα και η τύχη των χαρακτήρων. Μ' άλλα λόγια, ο Μιζογκούτσι αρνείται τη δραματοποίηση που, κατ' ανάγκην, συγχέει τους χρόνους. Εδώ έχουμε μόνο στιγμές και καταστάσεις. Η κίνηση των συναισθημάτων μάς αποκαλύπτεται μόνο από την εκδήλωσή τους. Ο κινηματογραφιστής αρκείται να καταγράφει τις συζητήσεις των ηρώων του, που είναι φυλακισμένοι στο κάδρο του. Η διαμάχη ανάμεσα στις δύο τάξεις πραγμάτων προδίδεται με σπάνιες κινήσεις, που αγγίζουν τα εσώψυχα των χαρακτήρων. Μερικές φορές, η μηχανή (που ποτέ δεν μπορεί να παρέμβει άμεσα), μ' ένα ελαφρό πανοραμίκ ή τράβελινγκ μοιάζει σαν να θέλει ν' απευθυνθεί σ' αυτούς, σαν αδιανόητη θωπεία· γιατί αυτή η κάμερα βρίσκεται παντού όπου η γνώση θα είναι πλήρης.

Αφού αυτή η αντίληψη του σύμπαντος είναι ακριβής, δεν εξαπατά ποτέ, αλλά επικοινωνεί με τη δική μας, εμπλουτίζοντας και εμβαθύνοντάς την, ό,τι έχει να μας πει ο Μιζογκούτσι, παρά τις διαφορές φυλής, κουλτούρας και ηθών, μας αφορά. Δε μας επιβάλλει μια προκατασκευασμένη οπτική του κόσμου· απλώς, μας μαθαίνει να κοιτάζουμε και να κοιταζόμαστε.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 114, Δεκέμβριος 1960.
Μετάφραση: Μαριτίνα Πάσσαρη,

Ο θόρυβος των κυμάτων

του Yann Tobin

Όντας ταυτισμένη με την πραγματικότητα, η ταινία *Ο επιστάτης Σάνσο* (1954) φαίνεται να αντιστέκεται σε κάθε ανάλυση: με τη διαφάνεια και τη διακριτικότητά του, το ύφος του Μιζογκούτσι ξεπερνά a priori κάθε προσπάθεια ερμηνείας. Με τη δεύτερη ματιά, η ταινία φαντάζει πολύ πλούσια και περίπλοκη, κι ο αρχικός συναισθηματικός αντίκτυπος παραμένει πραγματικός και τόσο μεγάλος, που αφοπλίζει το θεατή. Διαβάζοντας την περίληψη, δύσκολα πιστεύει κανείς πως μπορεί να μαγευτεί απ' αυτό το οικογενειακό μεσαιωνικό παραμύθι: το σοκ του *Επιστάτη Σάνσο* προκαλείται σχεδόν αποκλειστικά από το «θαύμα» που λέγεται Μιζογκούτσι – θαύμα, που παύει να υφίσταται μόλις αντιληφθεί κανείς τη συνοχή η οποία χαρακτηρίζει την ώριμη σκέψη του δημιουργού.

Η εύκολη λύση: ας εξετάσουμε το θέμα της ταινίας τού Μιζογκούτσι· στη *Ζωή της Οχάρου*, στην *Κακόφημη γυναίκα*, στην *Κυρά του Μουσασίνο* ή στο *Ουγκέτσου μονογκατάρι* (για ν' αρκεστούμε μόνο σ' αυτή την περίοδο), ο Μιζογκούτσι συνέδεε μεταξύ τους πολλά ισότιμα θέματα, σύμφωνα με μια σοφή αρχιτεκτονική (έρωτας, θάνατος, οικογενειακοί δεσμοί, πορνεία κ.λπ.) Αντίθετα, στον *Επιστάτη Σάνσο* κατευθύνει την αφήγησή του γραμμικά, σύμφωνα μ' ένα κεντρικό θέμα (η οικογένεια: ενωμένη, διαλυμένη, χαμένη, ενωμένη και πάλι), ενώ τα υπόλοιπα μοτίβα της ταινίας (οι συνθήκες ζωής των σκλάβων, ή εκείνες της πορνείας, ή ακόμη και εκείνες των «διαφωνούντων» πολιτικών) είναι δευτερεύοντα. Η ταινία σχετίζεται έτσι με τους *Σταυρωμένους Εραστές* ή τη *Γιορτή στην Γκιόν* (που έχουν αντίστοιχα ως θέμα τις ερωτικές σχέσεις και τη φιλία). Έτσι, στον *Επιστάτη Σάνσο* δεν υπάρχουν άλλα ζευγάρια εκτός απ' τα ζευγάρια αδελφός-αδελφή και μητέρα-γιος (ξεχωρίζουμε αμυδρά στην αρχή τη σχέση της Ταμάκι με τον άντρα της), ενώ στους *Σταυρωμένους εραστές* δεν υπάρχει άλλη «οικογενειακή ενότητα» εκτός από εκείνην που συγκροτούν οι ίδιοι οι εραστές (ξεχωρίζουμε αμυδρά στην αρχή τη σχέση μεταξύ της ηρωίδας και του αδελφού της).

Στο επίπεδο των εικόνων, *Ο επιστάτης Σάνσο* θα μπο-

ρούσε ν' αποτελέσει μαζί με την επίσης αριστουργηματική *Κυρά του Μουσασίνο* αυτό που θ' αποκαλέσω «Δίπτυχο του Νερού». Ο δημιουργός του *Μαγικού νερού* (1933) ήξερε να κινηματογραφεί το νερό όπως κανείς δεν το έκανε πριν ή δε θα το κάνει μετά απ' αυτόν: το νερό είναι ολοζώντανο όπως στα ποιήματα του Francis Ponge, αποτελεί μέρος του κάθε όντος και συμβολίζει τόσο την εφήμερη ζωή όσο και το φιλοσοφικό αντίθετό της (όπως θα έλεγε και ο Jankelevitch): την αθανασία. Στην *Κυρά του Μουσασίνο*, το νερό εμφανιζόταν με τρεις μορφές που συναντιόνταν (το τρεχούμενο νερό μιας πηγής, η γαλήνη μιας ακίνητης λίμνης, μια ξαφνική μπόρα) και αντικαθρέφτιζε τις τρεις τάσεις της ηρωίδας (δίψα για έρωτα, προσκόλληση στις παραδόσεις, ανάγκη για επανάσταση). Στον *Επιστάτη Σάνσο*, το νερό απελευθερώνει και σκοτώνει ταυτόχρονα (η ταινία δείχνει δύο πνιγμούς με πολύ διαφορετικές σημασίες): εμφανίζεται ήδη στο πρώτο πλάνο, όταν ο Ζουσίο παίζει κατά μήκος ενός ποταμού, αλλά και στο τελευταίο (την παραλία). Θα δούμε ποια είναι η εντύπωση που δίνει το νερό, το οποίο, με την παρουσία και την απουσία του, δίνει όλο το ρυθμό της ταινίας.

Καθ' όλη τη διάρκεια του πρώτου μέρους (το ταξίδι της μητέρας και των παιδιών για να συναντήσουν τον πατέρα – συνάντηση, που δε θα πραγματοποιηθεί ποτέ), οι εικόνες, τις οποίες οφείλουμε στον οπερατέρ Μιγιαγκάουα, είναι απίστευτα εντυπωσιακές. Αυτό το μέρος μάς παρουσιάζει την Ταμάκι (τη μητέρα) και μας συνδέει μαζί της όσο και με τον Ζουσίο (το γιο της): ο Μιζογκούτσι πολλαπλασιάζει με αγάπη τα «βελούδινα» γκρο πλάνα στο όμορφο και μελαγχολικό πρόσωπο της ηθοποιού (της Κινούγιο Τανάκα, ερμηνεύτριας της Οχάρου), ενώ το μοντάζ ενισχύει τους δεσμούς που ενώνουν τα δύο πρόσωπα του έργου: έτσι, το πρώτο φλασμπάκ ξεκινά με τον Ζουσίο (που τρέχει στο δάσος φωνάζοντας «Πατέρα!») και με τη διαπόμπευση του κυβερνήτη. Το φλασμπάκ κλείνει με την αδιάφορη Ταμάκι που συμμετέχει σιωπηλά στη σκηνή. Έπειτα επιστρέφουμε στο παρόν, μ' ένα πλάνο της την ώρα που γεμίζει μια λεκάνη νερό από ένα φωτερό ποτάμι όπου διαγράφεται το προφίλ της (ένα από τα ωραιότερα ανάμεσα στα πολλά «υδάτινα» πλάνα της ταινίας). Το φλασμπάκ χρησίμευσε δηλαδή ως εικονική σύνδεση μεταξύ της Ταμάκι και του Ζουσίο, και μας εισήγαγε ασυνείδητα στην ιδιαίτερη σχέση μεταξύ τους. Το επόμενο φλασμπάκ ακολουθεί αντίθετη πορεία, καθώς ξεκινά από τη μητέρα (τη δείχνει να κρατά τη λεκάνη ανάμεσα στα χέρια της ενώ εισάγει τον άντρα που κρατά μια κούπα *σακέ*), καταλήγει στο γιο (που επαναλαμβάνει μετά τον πατέρα του την περίφημο επωδό της ταινίας: «Ένας άνθρωπος που δε νιώθει οίκτο, δεν είναι πια άνθρωπος· να 'σαι σκληρός με τον εαυτό σου και γενναιόδωρος με τους άλλους», κι έπειτα επιστρέφουμε και πάλι στο παρόν με τη φράση: «Όλοι γεννήθηκαν ίσοι κι έχουν δικαίωμα στην ευτυχία») – ο Μιζογκούτσι συνεχίζει με επιβλητικότητα και κλιμακώνει την ομορφιά των εικόνων: παρουσιάζει ένα εκπληκτικό πλάνο της Ταμάκι να φορά ένα τεράστιο καπέλο και να βρίσκεται ανάμεσα σε ψηλά χόρτα, στην όχθη μιας λίμνης· ένα μονοπάτι με μεγαλόπρεπα γυμνά δέντρα· ένα ανθισμένο χωράφι *σουσούκι* που το δέρνει ο άνεμος – η ανησυχητική νότα που απορρέει απ' το διάλογο, καταφέρνει μόλις και μετά βίας να μας αποσπάσει απ' τη μεθυστική δύναμη των εικόνων. Μόλις νυχτώσει, η μεγάλη σεκάνς της στάσης στο δάσος, η οποία παρουσιάζει για πρώτη φορά ένα εξωτερικό που στήθηκε σε στούντιο, δίνει ξαφνικά μια ασυνήθιστη νότα στην ατμόσφαιρα της ταινίας και διακόπτει την ακουστική σύνθεσή της: «Αντζού... Ζουσίο...» Κατά παράξενο τρόπο (παράξενο προς το παρόν, γιατί αργότερα θ' ανακαλύψουμε το νόημά του), τα δύο παιδιά, που απομακρύνθηκαν για να μαζέψουν καλάμια, εκλαμβάνουν το κάλεσμα της μητέρας σαν «θόρυβο των κυμάτων»... Η νύχτα και ο αναπαυτικός ύπνος στις ιέρειας σβήνει οριστικά την ανησυχία μας, και δεν υποψιαζόμαστε πως ο Μιζογκούτσι προετοιμάζει διαβολικά το θεατή για τη συνέχεια: η σεκάνς του βίαιου χωρισμού, το πρώι, είναι πράγματι μια δοκιμασία, ένα σοκ απίστευτης βιαιότητας: εξ όσων γνωρίω, ο Alfred Hitchcock είναι ο μόνος σκηνοθέτης που τα «χτυπήματά» του ξαφνιάζουν τελείως το θεατή και τον αφήνουν —μαζί με τους χαρακτήρες του– εν πλήρει συγχύσει.[1] Το νερό, που κάποτε θεωρούνταν ως ένα μέσο να ενωθεί η οικογένεια («Με τα πόδια είναι πολύ δύσκολα· πάρτε καλύτερα ένα πλεούμενο...»), αλλάζει ρόλο με τον πνιγμό της πιστής υπηρέτριας, κι έπειτα εξαφανίζεται για πολλή ώρα απ' την ταινία (θα επανέλθει «ενωτικό» τη στιγμή του δεύτερου πνιγμού). Ο δε τόνος της ταινίας αλλάζει κι αυτός ριζικά: καθ' όλη τη διάρκεια της σκλαβιάς των παιδιών, η φωτογραφία του Μιγιαγκάουα, από αβρή, γίνεται στεγνή κι απογυμνωμένη. Η απελπισία εισβάλλει σταδιακά στο έργο ενώ ο Ζουσίο μαθαίνει να υπομένει τις δοκιμασίες στον καταυλισμό των σκλάβων του επιστάτη Σάνσο: όπως και το *Ουγκέτσου μονογκατάρι*, έτσι και *Ο Επιστάτης Σάνσο* είναι η ιστορία μιας μύησης – όχι πνευματικής, αλλά «ολοκληρωτικής», φυσικής και βαθύτερης με κάθε δοκιμασία: στην αρχή, ο Ζουσίο παίρνει απ' τον πατέρα του το δίδαγμα της ανοχής· τώρα πια βλέπουμε πώς υποχρεώνεται να συνειδητοποιήσει όσα είχε μάθει να λέει απέξω.

Σ' ένα κατά τα άλλα καταπληκτικό άρθρο του Max Tessier με θέμα τον *Επιστάτη Σάνσο* υπήρχε ο υπότιτλος: «Περί των αρετών της υιικής στοργής». Πιστεύω προσωπικά πως ο σκοπός του Μιζογκούτσι δεν είναι τόσο απλός· ας μην ξεχνάμε ότι θα μας δείξει κι άλλον ένα γιο που επαναστατεί ενάντια στον πατέρα του: τον Τάρο, γιο του άκαρδου επιστάτη. Ο τελευταίος είναι μια αλλόκοτη καρικατούρα του Κακού, όπως ο Μασαούτζι, ο πατέρας του Ζουσίο, υπήρξε το πρότυπο του Καλού. Αντί για υιική στοργή, ο γιος δείχνει την ανάγκη του να είμαστε πρώτα απ' όλα ειλικρινείς απέναντι στον εαυτό μας και να επιλέξουμε το «δρόμο» μας ελεύθερα. Ο Μιζογκούτσι θέτει ταυτόχρονα το ερώτημα της πατρικής εξουσίας και της υπακοής του γιου διαμέσου της περίεργης ανταλλαγής που πραγματοποιείται μεταξύ του Τάρο και του Ζουσίο, οι δρόμοι των οποίων συναντιούνται και αντιστρέφονται. Τρομαγμένος από την αγριότητα του Σάνσο που σημάδεψε τη σκλάβα Ναμίτζι με πυρωμένο σίδερο, ο Τάρο συγκλονίζεται με το δίδαγμα που κληροδότησε ο

Μασαούτζι στον Ζουσίο («Να 'σαι γενναιόδωρος...»), και τότε αποφασίζει να εγκαταλείψει την πατρική επικράτεια, αφήνοντας μια κενή θέση που ο Ζουσίο δε θ' αργήσει να την καταλάβει: στερημένος για πολύ καιρό από έναν πατέρα ιδεώδη, αλλά υποθετικό, θα γίνει ο ευνοούμενος του επιστάτη και θα βασανίζει ο ίδιος τους ανυπότακτους σκλάβους: «Καλύτερα ν' αρέσεις στον επιστάτη παρά στον Βούδα». Ενώ ο Τάρο απέκτησε ήδη σοφία, ο Ζουσίο, ανώριμος, νιώθει ακόμα την ανάγκη εξάρτησης από την πατρική εξουσία. Σ' αυτό το σημείο ο Μιζογκούτσι σώζει το μύθο του απ' την πιο ανιαρή ηθικολογία, επιτρέποντάς μας να δούμε πως η στοργή είναι ασήμαντη, γιατί αυτό που μετρά, είναι να φτάσει κανείς μόνος του στην ωριμότητα: αν η αντίληψη της υπακοής τού γιου ήταν το κέντρο των αναζητήσεών του, ο Μιζογκούτσι θα τιτλοφορούσε την ταινία του όχι *Ο επιστάτης Σάνσο*, αλλά *Ο κυβερνήτης Μασαούτζι*.

Στην πορεία του ήρωα (όπως συμβαίνει πάντα μ' αυτόν τον κινηματογραφιστή), η γυναίκα κρατά έναν θεμελιακό ρόλο: για να μην απομακρυνθεί από τη βασική οικογενειακή τριλογία του μυθιστορήματος, παίρνει εδώ την εικόνα τής μητέρας, όπως αλλού θα υιοθετούσε εκείνη της ερωμένης (*Οι σταυρωμένοι εραστές*, *Η Κυρά του Μουσασίνο*) ή της συζύγου (*Η αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι*). Οι δύο άλλοι γυναικείοι ρόλοι δεν είναι παρά «αντίγραφα» (για να μην πούμε: είδωλα) της Ταμάκι, της χαμένης μητέρας: πρόκειται για την Άντζου (από μεγάλη αδελφή στο μυθιστόρημα γίνεται η δευτερότοκη) και για τη σκλάβα Ναμίτζι που, μετά από μια απόπειρα απόδρασης, εξηγεί την πράξη της ως εξής: «Συγχωρέστε με· δεν ήθελα να το σκάσω, αλλά, βλέποντας αυτά τα παιδιά (τον Ζουσίο και τον Άντζου), σκέφτηκα τα δικά μου παιδιά και βρέθηκα στην τρίτη πύλη χωρίς καλά καλά να το καταλάβω!» Οι σχέσεις μητέρας-γιου, που εδραιώνονται στην αρχή, εξακολουθούν να υπάρχουν μέσα από τις σχέσεις του ζευγαριού αδελφός-αδελφή, η δε συνέχεια διασφαλίζεται κατά τρόπο εκπληκτικό με το τραγούδι της Ταμάκι που ακούγεται «σαν από θαύμα» στον καταυλισμό των σκλάβων, και η Άντζου παίρνει έτσι τη θέση της μητέρας, τραγουδώντας με τη σειρά της θρηνητικά: «Αχ, Ζουσίο, πόσο μου λείπεις, πόσο υποφέρω...» Είναι ένας πρώτος απόηχος της νυχτερινής σεκάνς όπου η Ταμάκι καλούσε τα δυο παιδιά της: «Ακούω τη φωνή της μητέρας» λέει το ένα από τα δύο – «Είναι ο θόρυβος των κυμάτων» λέει το άλλο. – «Όχι· κάνεις λάθος... Άκου!» Τότε ο Μιζογκούτσι μάς κάνει μια χάρη που, όμως, την αρνείται στα δυο παιδιά: μας ξαναπαρουσιάζει την Ταμάκι, και ξαφνικά, η ταινία αποκτά και πάλι ζωή. Το νερό εμφανίζεται πάλι σαν εικόνα (με το πλάνο στη θάλασσα) και σαν ήχος (με τη συνέχεια του τραγουδιού: «Βαρκάρη, τράβα κουπί σιγά σιγά»). Αλίμονο, όμως: η Ταμάκι έχει γίνει πόρνη, και για να μην μπορέσει να το σκάσει, ελπίδες απόδρασης, ο πατρόνος του μπορντέλου τής κόβει τους ακίλλειους τένοντες, στην πιο ανυπόφορα βίαιη σκηνή της ταινίας. Η αναμονή βασανίζει τον Ζουσίο, αλλά, ευτυχώς, η εικόνα της μητέρας του θ' αρχίσει να ζει και πάλι μέσα του: η πραγματική αυτή αναγέννηση συντελείται μέσω της Άντζου, που αυτοκτονεί, και της Ναμίτζι που ανασταίνεται (μόλις η γριά σκλάβα τής φωνάξει: «Είθε να ξαναγεννηθείς σε καλή οικογένεια»). Η ίδια αυτή σκλάβα επιτρέπει στην Άντζου ν' αυτοκτονήσει, στην κυριότερη σεκάνς του *Επιστάτη Σάνσο*: η κοπέλα δραπετεύει, και οι διώκτες της χάνουν τα ίχνη της – θα μπορούσαμε να πιστέψουμε (επειδή ο διάλογος που προηγείται, είναι διφορούμενος) πως θα προσπαθήσει να βρει τον αδελφό της. Η Άντζου κινηματογραφείται «πλάτη» μέσα στο δάσος, δίπλα σ' έναν ήρεμο βάλτο· το πλάνο είναι πλονζέ: κατά παράξενο τρόπο, δίνει την εντύπωση πως η Άντζου δεν αντικρίζει το βάλτο, αλλά τον ουρανό που αντανακλάται στα στεκούμενα νερά· έπειτα, όταν βουτάει ήρεμα στα νερά, είναι σαν να την καταβροχθίζει ο ουρανός, ενώ «ο κυματισμός μοιάζει με τους διαφορετικούς κύκλους του βουδιστικού παράδεισου». Αυτό το βάπτισμα είναι το ίδιο ανυπέρβλητο όσο θυσίες των άλλων ηρωίδων του Μιζογκούτσι: της Γιανγκ Κουέι-Φέι, της κυρίας Γιούκι, της Κυράς του Μουσασίνο). Αυτή η σκηνή, μετά από εκείνην η οποία «αναθυμάται» τα καλάμια που μαζεύτηκαν για το υπόστεγο, καθαγιάζει και την ταύτιση ανάμεσα στη Ναμίτζι (το υποκατάστατο της μητέρας), στην οποία η Άντζου «δίνει τη σκυτάλη», και στην Ταμάκι (την αληθινή μητέρα)[2] _ και ξαφνικά, η ταινία πετάει από πάνω της τη «μαυρίλα»: ο πρωθυπουργός αναγνωρίζει τον Ζουσίο χάρη στο φυλαχτό που κληρονόμησε απ' τον πατέρα του (με την παράσταση της θεάς του Οίκτου), και τον διορίζει κυβερνήτη, αποκαθιστώντας έτσι τη μνήμη του Μασαούτζι (όλα εκτυλίσσονται πολύ γρήγορα). Έτσι, η σκηνοθεσία ξαναβρίσκει σιγά σιγά το μεγαλείο και τη φωτεινότητα του πρώτου μέρους, και λικνίζεται και πάλι στα νερά που εμφανίζονται όταν ο Ζουσίο προσκυνά τους τάφους του πατέρα του και της αδελφής του, και, βέβαια, όταν ξαναβρίσκει τη μητέρα του. Παράλληλα, ο Ζουσίο ακολουθεί τη μύηση που θα τον οδηγήσει στη σοφία, στην περιφρόνηση της δύναμης και του πλούτου. Ο «κακός πατέρας», ο Επιστάτης, διώκεται, και οι απελευθερωμένοι σκλάβοι βάζουν φωτιά στο κτήμα του· αυτή η «απόκλιση» αποπληρώνεται για τον Ζουσίο με την αποπομπή και την εξορία του, ακριβώς όπως έγινε με τον Μασαούτζι (στον οποίο μοιάζει καταπληκτικά όταν, καβάλα στο άλογό του, το πλήθος τού δείχνει την ευγνωμοσύνη του). Και δεν τελειώσαμε ακόμα: το απογοητευτικό σασπένς μέσα στον οίκο ανοχής όπου ο Ζουσίο ψάχνει τη μητέρα του, είναι η τελευταία δοκιμασία στην οποία μας υποβάλλει ο Μιζογκούτσι: η πρώην Νακαγκίμι[3] παρασύρθηκε, λέγεται, από ένα παλιρροϊκό κύμα... Με το που ακούγονται οι λέξεις «παλιρροϊκό κύμα», ο θόρυβος των κυμάτων επιστρέφει: η Ταμάκι, σαν φάντασμα, ανάπηρη, τυφλή, έχει πια επιστρέψει και λέει το τραγούδι της. Ο μοναχικός ψαράς στην έρημη αμμουδιά συνεχίζει ήρεμα τη δουλειά του.

Πολλοί (μεταξύ των οποίων και ο Sadoul) επέκριναν το σενάριο για τον «επιφυλλιδογραφικό» χαρακτήρα του. Πώς όμως ν' αρνηθούμε πως, χάρη σε μια σκηνοθεσία κι ένα μοντάζ που αγγίζουν την τελειότητα, ο Μιζογκούτσι «παίζει» αδιάκοπα με την προσοχή, το συναίσθημα, την αντίληψη του θεατή, και τα οξύνει τη στιγμή που εκείνος δεν το περιμένει:

μόλις του δώσει μια μικρή ελπίδα, του την αφαιρεί αμέσως (η απόδραση της Ταμάκι), ή, αντίθετα, αναβιώνει την ελπίδα μέσα σε υποθέσεις που φαίνονται χαμένες. Στον *Επιστάτη Σάνσο*, οι «δραματικές τροπές» δεν υπακούουν στους κανόνες των επιφυλλίδων, αλλά στη συνοχή των προκλήσεων που ο σκηνοθέτης βάζει στο θεατή: δεν πρόκειται για «δραματικές», αλλά μάλλον για «κινηματογραφικές τροπές». Διακρίνουμε μια σκιά στο βάθος των αγρών και, μόλις την πλησιάσουμε, μένουμε άναυδοι: είναι η καλή ιέρεια που μεταμορφώθηκε σε μάγισσα, η μητέρα που εξαφανίστηκε κι έγινε πόρνη, ο ανάξιος γιος με τον όμορφο και λαμπρό χιτώνα, ο παντοδύναμος κυβερνήτης που έγινε φτωχός ζητιάνος. Οι κοινοτοπίες παύουν να υπάρχουν απ' τη στιγμή που δεν ανήκουν πια στην επιφανειακή λογική ενός είδους και, διαμορφωμένες από την ευφυΐα ενός δημιουργού, φτάνουν στο σημείο να μας δείξουν τις προσωπικές μας αδυναμίες. Τότε γίνονται βαθιές αλήθειες. Σαν τον Ζουσίο, έτσι κι ο θεατής ωριμάζει μ' αυτή την εμπειρία.

1. Έχω κατά νου κυρίως το φόνο της Janet Leigh στο *Ψυχώ* και τη μοιραία πτώση της Μάντλεν στο *Vertigo*...
2. Μέσα από μια εικόνα που την ξαναβρίσκουμε στους *Σταυρωμένους εραστές*: ο άντρας που κουβαλάει τη γυναίκα του στην πλάτη.
3. Το ψευδώνυμο της Ταμάκι ως πόρνης.

«Positif», τχ. 236, Νοέμβριος 1981.
Μετάφραση: Χρήσος Κουτούλας.

Η ΚΑΚΟΦΗΜΗ ΓΥΝΑΙΚΑ (1954)
(Ουουάσα νο όνα)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, Μασασίγκε Ναρουσάουα. **Φωτογραφία:** Καζούο Μιγιαγκάουα, Καν-ίτσι Οκαμότο. **Σκηνικά:** Χιρόσι Μιζουτάνι. **Κοστούμια:** Γιοσίε Ουένο. **Μοντάζ:** Κάντζι Σουγκαουάρα. **Ήχος:** Ιουάο Οτάνι. **Μουσική:** Τοσίρο Μαγιουζούμι. **Ηθοποιοί:** Κινούγιο Τανάκα (Χατσούκο Μαμπούτσι), Γιοσίκο Κούγκα (Γιουκίκο Μαμπούτσι), Τομοεμόν Οτάνι (Κένζο Μοτάμπα), Εϊταρό Σιντό (Γιασουίτσι Χαράντα), Μπονταρό Μιγιάκε (Κομπαγιάσι). **Παραγωγή:** «Νταϊέι». **Διάρκεια:** 84'. Ασπρόμαυρη.

Μετά από μια απόπειρα αυτοκτονίας επειδή την εγκατέλειψε ο αρραβωνιαστικός της, η Γιουκίκο γυρνά στο Κιότο, στο πατρικό της σπίτι, το οποίο, στην πραγματικότητα, είναι ένας οίκος ανοχής που διευθύνεται από τη μητέρα της, Χατσούκο. Η Γιουκίκο, που ο αρραβωνιαστικός της την άφησε εξαιτίας του επαγγέλματος της μητέρας της, υποφέρει ζώντας μέσα σ' έναν κόσμο τον οποίο περιφρονεί. Με τον καιρό, όμως, βλέποντας από κοντά τις αγωνίες, την ψυχική οδύνη και τις ταλαιπωρίες των γυναικών αυτών, αλλάζει σιγά σιγά στάση και συναισθήματα απέναντί τους. Η μητέρα της είναι συνδεδεμένη μ' έναν νεαρό γιατρό, τον Κένζο Μοτάμπα, για χάρη του οποίου είναι διατεθειμένη ακόμα και να χρεωθεί, προκειμένου να τον βοηθήσει ν' αποκτήσει ιδιωτική κλινική. Χωρίς να το γνωρίζει αυτό, η Γιουκίκο γοητεύεται από τον Κέντζι και συνδέεται μαζί του, ενώ ο ίδιος, χωρίς να διακόψει με τη μητέρα, ελκύεται όλο και περισσότερο από την κόρη. Όταν η Χατσούκο ανακαλύπτει την προδοσία του Κέντζι, τότε μαθαίνει και η Γιουκίκο για τη σχέση του νεαρού γιατρού με τη μητέρα της, κι αποφασίζει να διακόψει οριστικά κάθε δεσμό μαζί του. Η Χατσούκο, συγκλονισμένη από την αποκάλυψη του παιχνιδιού του Κέντζι σε βάρος της, αρρωσταίνει, και η διάγνωση αποκαλύπτει έναν κακοήθη όγκο. Τελικά, η Γιουκίκο θα μείνει μαζί της για να τη φροντίζει, διευθύνοντας παράλληλα και τον οίκο ανοχής.

Ποιος είναι ο Κέντζι Μιζογκούτσι;
τής Μικίρο Κάτο

Ας αρχίσω με μια μάλλον αφελή ερώτηση: Ποιος είναι ο Κέντζι Μιζογκούτσι; Ακόμα και οι πολυγραφότεροι κινηματογραφικοί κριτικοί, ακόμα και ο Jean-Luc Godard, ενδεχομένως ν' αγνοούν ποιος είναι. Ακόμα και οι Κανέτο Σιντό και Γιοσικάτα Γιόντα, που εργάστηκαν μαζί του κι έγραψαν βιβλία γι' αυτόν, δε μας αποκαλύπτουν ποιος ήταν στ' αλήθεια ο σκηνοθέτης. Ας μου επιτραπεί, όμως, να είμαι επιφυλακτική ως προς την απάντηση: Κέντζι Μιζογκούτσι είναι το όνομα μιας κινηματογραφικής οντότητας που ήξερε να χειρίζεται πολύ καλά τους καθοριστικούς παράγοντες μιας ταινίας. Μια αφηγηματική ταινία βασίζεται κυρίως στο φωτισμό, στο σχεδιασμό της παραγωγής, στους ηθοποιούς και στο σενάριο. Κανένας άλλος σκηνοθέτης δε φαίνεται να κατέχει καλύτερα από τον Μιζογκούτσι τον τρόπο συγκερασμού των τεσσάρων αυτών στοιχείων με τόσο άρτια αποτελέσματα.

Πράγματι, σε οποιαδήποτε ταινία του Μιζογκούτσι, το σενάριο μεταφέρεται πιστά σ' ένα πανέμορφο τρισδιάστατο σκηνικό γύρω από το οποίο κινούνται οι ηθοποιοί και το οποίο φωτίζεται έτσι ώστε ν' αποδώσει ανάγλυφα την εκάστοτε συναισθηματική φόρτιση. Ο χώρος, η κίνηση και η συναισθηματική φόρτιση συνδυάζονται μεταξύ τους λιτά και συμβολικά. Ως σκηνοθέτης, ο Μιζογκούτσι πέτυχε έναν αρτιότατο κινηματογραφικό συνδυασμό. Και ως σημαντικότερο κομμάτι της ταινίας θεωρούσε το σχεδιασμό της παραγωγής. Ο Κεν-ίτσι Οκαμότο, διευθυντής φωτισμού[1] σε ταινίες τού Μιζογκούτσι, μου είπε κάποτε ότι ο Μιζογκούτσι επέμενε στην αυθεντικότητα των σκηνικών.

Όπως και να 'χει, καμία κριτική μελέτη δεν προσπάθησε ποτέ, κατά τα φαινόμενα, να εξετάσει τη σημασία των σκηνικών στις ταινίες του Μιζογκούτσι. Το παρόν κείμενο αναλύει τον τρόπο με τον οποίο ο σχεδιασμός παραγωγής στις ταινίες του Μιζογκούτσι λειτουργεί έτσι ώστε ν' αφηγηθεί όσο γίνεται πιο λειτουργικά μια συναισθηματική ιστορία. Για λόγους ευκολίας και οικονομίας της ανάλυσης, αναφέρομαι κυρίως στην ταινία *Η κακόφημη γυναίκα*, η οποία, παρά την αναμφισβήτητα έξοχη ερμηνεία της Κινούγιο Τανάκα, δεν έγινε αντικείμενο επαρκούς προσοχής από πλευράς των κινηματογραφικών κριτικών, όχι μόνο στις ΗΠΑ, αλλά και στην ίδια την Ιαπωνία.

Η κακόφημη γυναίκα είναι μια από τις τελευταίες ταινίες του Μιζογκούτσι. Γυρίστηκε μετά τον *Επιστάτη Σάνσο* και πριν τους *Σταυρωμένους εραστές*. Όμως, η *Η κακόφημη γυναίκα* είναι εξίσου αξιόλογη με αυτές τις δύο διεθνώς αναγνωρισμένες ταινίες, ενώ είναι πιο παράφορη από την *Πειρατίνα* του Jacques Doillon (1984), ακόμα και από το *Γράμμα μιας άγνωστης* του Max Ophuls (1948). Αξιοσημείωτες είναι η αυθεντικότητα και η ακρίβεια των σκηνικών του Χιρόσι Μιζουτάνι Χιρόσι. Στο πανέμορφο σκηνικό ενός *οκίγια* (είδος οικοτροφείου για γκέισες), η πολυάσχολη «μαντάμ» του σπιτιού (Κινούγιο Τανάκα) έρχεται σε σύγκρουση με τον νεαρότερό της εραστή και με την κόρη της. Ο απαράμιλλος από τεχνική άποψη συνδυασμός της κάμερας του Καζούο Μιγιαγκάουα και του φωτισμού του Κεν-ίτσι Οκαμότο συλλαμβάνει αυτό το έντονο ερωτικό τρίγωνο τόσο αποστασιοποιημένα, σαν να πρόκειται για ντοκιμαντέρ. Ο σεναριογράφος Γιοσικάτα Γιόντα (το επίθετο του οποίου δίνεται ως φόρος τιμής στο σοφό Τζεντάι που εμφανίζεται στο *Η Αυτοκρατορία αντεπιτίθεται*) απεικονίζει αδρά γυναίκες με ακλόνητη αποφασιστικότητα, που η στάση τους απέναντι στη ζωή έρχεται σε εντυπωσιακή αντίθεση με αυτήν των αναποφάσιστων, ανεύθυνων ανδρών του αυτοκρατορικού Κιότο.

Δύο παραδείγματα αρκούν για ν' αποδείξουν πώς ο Μιζογκούτσι διαπλάθει λεπτό προς λεπτό τη συναισθηματική πλευρά της *Κακόφημης γυναίκας* μέσω της σκηνογραφίας.

Ως υπεύθυνη για τις γκέισες στο *οκίγια*, η Τανάκα κάθεται πίσω από τον *τσόμπα* (πάγκος της υποδοχής)· ένα *σότζι* (είδος χάρτινου παραβάν) χωρίζει τον *τσόμπα* απ' τον προθάλαμο. Το *σότζι* φωτίζεται εσωτερικά, ώστε να δούμε τελικά ότι το μεταλλικό πλέγμα αποτελεί καθοριστικό οπτικό εύρημα της ταινίας. *Η κακόφημη γυναίκα* είναι μια αφηγηματική ταινία που διαδραματίζεται ολόκληρη σ' ένα παλιό παραδοσιακό ξύλινο οίκημα του Κιότο. Ως εκ τούτου, διασταυρούμενες λωρίδες εμφανίζονται ξανά και ξανά σαν περιθώρια σε ψάθινα χαλάκια, οροφές, πλέγματα σε πόρτες και διαχωριστικά, ακόμα και σαν καρό στα κιμονό. Ανάμεσά τους, το σιδερένιο πλέγμα του *σότζι* που χωρίζει τον πάγκο πίσω απ' τον οποίο κάθεται η Τανάκα με τον αέρα αγέρωχου αφεντικού, γίνεται το βασικό σημείο αναφοράς της κακόφημης γυναίκας. Ως χήρα, διηύθυνε το *οκίγια* χωρίς οικονομική βοήθεια από άντρες· τώρα πια, όμως, ονειρεύεται να ξαναπαντρευτεί έναν κατά πολύ νεότερό της και κατά τα φαινόμενα πολλά υποσχόμενο γιατρό. Μέσα στον σχετικά σκοτεινό προθάλαμο, χαρακτηριστικό των σπιτιών του Κιότο, ο πάγκος του ταμείου

της αναδύεται και επιβάλλεται διακριτικά μέσα σ' ένα αχνό φως. Δεδομένου ότι η Τανάκα έχει καταφέρει να διευθύνει το *οκίγια* ολομόναχη, μέσα στο αχνό φως το ταμείο είναι σαν νησάκι μέσα σε μια κατασκότεινη θάλασσα. Κι η Τανάκα, πάνω στο νησί της, δείχνει ασφαλής και καμαρώνει.

Ο πάγκος εμφανίζεται κατ' επανάληψη μέσα στην ταινία· για την ακρίβεια, δεκαπέντε συνολικά φορές. Το ταμείο με το διαχωριστικό του μέσα στο αχνό φως γίνεται το σήμα κατατεθέν της ανεξάρτητης, αλλά αναμφίβολα μοναχικής, ζωής της μεσόκοπης χήρας, όπως η φωτεινή ταμπέλα νέον έξω από το εστιατόριο της Joan Crawford στο *Θύελλα σε μητρική καρδιά* (1945). Επιπλέον, το γεγονός ότι μπορούμε να δούμε το σιδερένιο πλέγμα μέσα απ' το λεπτό χάρτινο παραβάν, δίνει μια εντυπωσιακή διάσταση στον τρόπο θέασης της ταινίας: εμείς, οι θεατές, μπορούμε να διακρίνουμε τα πραγματικά συναισθήματα της Τανάκα, τις πραγματικές της συγκινησιακές μεταπτώσεις κάτω από την επιφάνεια. Αν *Η κακόφημη γυναίκα* είναι μελοδραματική ταινία, γιατί να μην εξετάσουμε τι βαθύτατα συναισθηματικό υπάρχει κάτω/πίσω από την επιφάνεια;

Ένα δεύτερο παράδειγμα, η έξοχη σεκάνς όπου η Τανάκα συνειδητοποιεί την ύπαρξη του ερωτικού τριγώνου, δείχνει το πώς η σκηνογραφία λειτουργεί στην ταινία σαν όχημα συναισθημάτων. Κατά τη διάρκεια μιας παράστασης *κιοτζέν* (παραδοσιακή ιαπωνική φάρσα) που διακωμωδεί τους γεροντικούς έρωτες, η Τανάκα κρυφακούει τον εραστή της να μιλάει με την κόρη της, κι αντιλαμβάνεται πως ο άντρας έχει ήδη ξελογιάσει την κοπέλα. Τη στιγμή που παίρνει είδηση την προδοσία του, ο Μιζογκούτσι μάς δείχνει το πανιασμένο της πρόσωπο, πλαισιωμένο από έναν στρεβλωμένο μίσχο-βάση για *ικεμπάνα* (παραδοσιακή ιαπωνική τέχνη ανθοδετικής). Αυτό είναι το πιο εκπληκτικό πλάνο της ταινίας, γιατί είναι το μοναδικό στο οποίο μας παρουσιάζεται με τόση έμφαση μια καμπύλη, αν εξαιρέσουμε τα πλάνα στους τίτλους αρχής. Όπως ήδη προανέφερα, τα τετράγωνα σχήματα είναι το κυρίαρχο οπτικό μοτίβο της ταινίας. Παρά τον κανόνα αυτό, όμως, η ταινία δείχνει την κακόφημη γυναίκα να εναρμονίζεται σε δύο περιπτώσεις με το στρεβλωμένο μοτίβο: πρώτον, με τον τίτλο (*Η κακόφημη γυναίκα*), και, δεύτερον, με το πώς δικαιώνει αυτόν τον τίτλο: η γυναίκα που κρυφακούει τις κακές φήμες. Μ' άλλα λόγια, η Τανάκα νιώθει συντριβή από την προδοσία, κι η συναισθηματική της κρίση καταγράφεται διά του στρεβλωμένου μίσχου, ενώ, πριν την προδοσία, όπως είδαμε, καθόταν σίγουρη και καμαρωτή πίσω από το σιδερένιο πλέγμα του ταμείου της. Μέσα από την εντυπωσιακή αντιδιαστολή ορθογώνιων και καμπύλων μοτίβων, μπορούμε να συλλάβουμε τις συναισθηματικές μεταπτώσεις της ηρωίδας.

Κάθε κινηματογραφική ταινία, εξ ορισμού, οφείλει να καθιστά ορατό το αόρατο, όπως, π.χ., το συναίσθημα. Κι ο Κέντζι Μιζογκούτσι είναι ένας σκηνοθέτης με ταλέντο στο να καταγράφει τα συναισθήματα των ηθοποιών μέσω του ορατού: της σκηνογραφίας και, γενικότερα, του σχεδιασμού της παραγωγής.

1. «Διευθυντής φωτογραφίας» δεν υπάρχει στην ιαπωνική κινηματογραφία. Όλα σχεδόν τα καθήκοντά του είναι ανατεθειμένα στον οπερατέρ, με εξαίρεση το φωτισμό, ο οποίος είναι ευθύνη του διευθυντή φωτισμού.

Από την έκδοση *Mizoguchi the Master*,
Cinémathèque Ontario, Φινόπωρο 1996.
Μετάφραση: Κατερίνα Τζωρίδου.

ΟΙ ΣΤΑΥΡΩΜΕΝΟΙ ΕΡΑΣΤΕΣ (1954)
(Τσικαμάτσου μονογκατάρι)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, Ματσουταρό Καουαγκούτσι, βασ. στο θεατρικό έργο *Το αλμανάκ του έρωτα* του Μονζαεμόν Τσικαμάτσου. **Φωτογραφία:** Καζούο Μιγιαγκάουα. **Σκηνικά:** Χιρόσι Μιζουτάνι. **Κοστούμια:** Νάτσου Ιτό. **Μοντάζ:** Κάνζι Σουγκαουάρα. **Ήχος:** Ιουάο Οτάνι. **Μουσική:** Φουμίο Χαγιασάκα. **Ηθοποιοί:** Καζούο Χασεγκάουα (Μοχέι), Κιόκο Καγκάουα (Οσάν), Εϊταρό Σιντό (Ισούν), Σακάε Οζάουα (Σουκεγιεμόν), Γιόκο Μιναμίντα (Οτόμα), Χαρούο Τανάκα (Ντόκι), Τσιέκο Νανίουα (Όκο), Ιτσιρό Σουγκάι (Γκενμπέι). **Παραγωγή:** «Νταϊέι». **Διάρκεια:** 102'. Ασπρόμαυρη.

17ος αιώνας, Κιότο. Η Οσάν, γόνος μιας ξεπεσμένης αριστοκρατικής οικογένειας, έχει παντρευτεί, για λόγους συμφέροντος, τον Ισούν, έναν άντρα 30 χρόνια μεγαλύτερό της, εύπορο, φιλοχρήματο και με υψηλή κοινωνική θέση: είναι τυπογράφος-χαράκτης, υπεύθυνος για την έκδοση του Αυτοκρατορικού ημερολογίου. Η Οσάν δέχεται πιέσεις από την οικογένειά της (κυρίως από τον αδελφό της) για να ζητήσει χρήματα απ' τον άντρα της. Η οικογένειά της αντιμετωπίζει οικονομικές δυσκολίες, και η ατίμωση είναι προ των πυλών. Όμως η Οσάν διστάζει να μιλήσει στον άντρα της. Ο Μοχέι, ένας απ' τους υπαλλήλους του άντρα της, είναι κρυφά ερωτευμένος μαζί της. Όταν τη βλέπει σ' αυτή την κατάσταση, προθυμοποιείται να τη βοηθήσει. Όμως ο Μοχέι είναι κι ο ίδιος φτωχός και, για να εξοικονομήσει τα χρήματα, αναγκάζεται να παρανομήσει. Όταν ο Μοχέι συλλαμβάνεται, η Οσάν, η οποία τον υπερασπίζεται, κατηγορείται ότι είναι ερωμένη του. Κι έτσι, Μοχέι και Οσάν αναγκάζονται να το σκάσουν. Η Οσάν θέλει ν' αυτοκτονήσει, όμως γρήγορα αλλάζει γνώμη όταν μαθαίνει ότι ο Μοχέι είναι ερωτευμένος μαζί της. Γίνεται ερωμένη του, και μαζί προσπαθούν να βρουν καταφύγιο για να στεγάσουν τον έρωτά τους. Στο μεταξύ, ο Ισούν διατάζει τους υπηρέτες του να καταδιώξουν τους δύο εραστές και να τους χωρίσουν, για να αποφύγει τον δημόσιο εξευτελισμό. Το τέλος των δύο εραστών θα είναι τραγικό: θα σταυρωθούν δημόσια, αφού αυτή είναι η τιμωρία που επιφυλάσσεται στους μοιχούς.

"Μετά την *Κακόφημη γυναίκα*, ο Μιζογκούτσι, αφού απέρριψε το ένα σχέδιο μετά το άλλο, αποφάσισε να μεταφέρει στον κινηματογράφο ένα έργο του Μονζαεμόν Τσικαμάτσου, του μεγαλύτερου θεα-

τρικού συγγραφέα της περιόδου Έντο, που θεωρήθηκε ο Ιάπωνας Shakespeare. Τα έργα του, γραμμένα για το κουκλοθέατρο *μπουνράκου*, αποτελούν σχεδόν το σύνολο του κλασικού ρεπερτορίου του *καμπούκι*. Το θέμα της μοιχείας ενδιέφερε πολύ την εταιρεία παραγωγής. Έτσι, απ' όλα τα θεατρικά του Τσικαμάτσου, ο Μιζογκούτσι επέλεξε ένα που αφηγείται την τραγική ερωτική ιστορία δύο νέων ανθρώπων που ανήκουν σε διαφορετικές κοινωνικές τάξεις. Η ταινία τιτλοφορήθηκε *Τσικαμάτσου μονογκατάρι*. [...] Η εταιρεία παραγωγής («Νταϊέι») ήθελε να πρωταγωνιστήσει στην ταινία ο Καζούο Χασεγκάουα, «σταρ» της εποχής. Έτσι, ο Χασεγκάουα πήρε το ρόλο τού Μοχέι. Για το ρόλο της Οσάν, της ερωμένης του Μοχέι, ο Μιζογκούτσι δεν είχε τον παραμικρό ενδοιασμό: επέλεξε την Κιόκο Καγκάουα, που είχε ήδη διαπρέψει στο ρόλο της Άντζου, στον *Επιστάτη Σάνσο*. Το σενάριο ανέλαβε να το γράψει ο Καουαγκούσι. «Πώς θες να φτιάξω ταινία απ' αυτή την ισχνή ιστορία;» του είπε ο Μιζογκούτσι, όταν διάβασε το σενάριο. «Δε λέω πως δεν είναι καλογραμμένο, αλλά να... δεν ξέρω... δε με κεντρίζει να το κάνω ταινία...» Αυτή ήταν και η μόνη εξήγηση που έδωσε ο Μιζογκούτσι. Τότε στρώθηκα εγώ στη δουλειά. Με τον Κιουίτσι Τσούτζι αλλάξαμε κάπως το τελευταίο μέρος και επικεντρωθήκαμε κυρίως στη σχέση της Οσάν με τον Μοχέι. Σύμφωνα με το σενάριο του Καουαγκούτσι, η μοίρα ήταν αυτή που μετέτρεπε την ερωτική ιστορία σε τραγωδία. Όμως ο Μιζογκούτσι ήθελε οπωσδήποτε να δώσουμε και μια κοινωνική διάσταση σ' αυτή τη μεσαιωνική τραγωδία. Μόλις τελειώσαμε το σενάριο, το δείξαμε στον Μιζογκούτσι και στον Καουαγκούτσι, που θα αναλάμβανε και τη διεύθυνση παραγωγής. Καουαγκούτσι: «Εξακολουθεί να μη σ' αρέσει;» – Μιζογκούτσι: «Όχι, όχι...» – Καουαγκούτσι: «Τι "όχι όχι";» – Μιζογκούτσι: «Να... δε βλέπω πού είναι το θέμα...» – Τσούτζι: «Είναι η τραγική ιστορία ενός έρωτα στο Μεσαίωνα ή όχι;» – Μιζογκούτσι: «Κόφ' την πλάκα! Πού είν' η τραγωδία; Πού είν' ο έρωτας; Συγγνώμη, αλλά δε βλέπω τίποτα απ' όλα αυτά: το σκάνε, τους πιάνουν, τους καταδικάζουν σε θάνατο και τέρμα. Ή κάνω λάθος;» – Τσούτζι: «Δώστε μας τουλάχιστον μια κατεύθυνση...» – Μιζογκούτσι: «Μου είναι δύσκολο να διατυπώσω τις ιδέες μου... [...] Πρέπει να δουλέψετε πάνω στην κοινωνική κατάσταση των χαρακτήρων!»

Έξω φρενών, ο Τσούτζι σκέφτηκε να τα παρατήσει, αλλά εγώ, γνωρίζοντας τους τρόπους του Μιζογκούτσι, προσπάθησα να ηρεμήσω το συνάδελφό μου, για να ξαναστρωθούμε στη δουλειά. Τη φορά αυτή, ασχολήθηκα περισσότερο με τον ανδρικό χαρακτήρα, και το αποτέλεσμα μ' ευχαριστούσε πάρα πολύ. Πολύ καλό το βρήκε επίσης και ο πρόεδρος της «Νταϊέι». Μόνο ο Μιζογκούτσι ξίνισε τα μούτρα του: «Του λείπει δραματική ένταση!» – «Δηλαδή;» ρωτάει ο πρόεδρος τον Μιζογκούτσι, παίρνοντας το μέρος μου. – «Δηλαδή» απαντάει ο Μιζογκούτσι, «η Οσάν και ο Μοχέι κάνουν έρωτα σ' ένα δωμάτιο πανδοχείου, αφού έχουν αποφασίσει ν' αυτοκτονήσουν. Τι βλακεία! Αν πήραν την απόφαση να πεθάνουν, πώς είναι δυνατόν να σκέφτονται να κάνουν έρωτα; Ας πάρουν μια βαρκούλα κι ας ξεμακρύνουν. Αυτό αρκεί για να δείξουμε την ψυχική τους κατάσταση εκείνη τη στιγμή. Τώρα βρίσκονται στη μέση της λίμνης. Ξαφνικά, δε θέλουν πια να πεθάνουν· όχι επειδή φοβούνται το θάνατο, αλλά, αντίθετα απ' ό,τι συμβαίνει στα μελοδράματα, όπου οι ελάχιστες στιγμές που κλέβουμε απ' το θάνατο είναι οι γλυκύτερες της ζωής μας, ο πειρασμός του χαμένου θανάτου δίνει αξία στις μελλοντικές στιγμές της ύπαρξης· είναι πραγματικό "άνοιγμα". Δε γίνεται να πεθάνουμε έτσι, σκέφτονται οι ερωτευμένοι πριν αυτοκτονήσουν. Κι αυτό είναι *πραγματικά* δραματικό.»

Το οριστικό σενάριο των *Σταυρωμένων εραστών* ολοκληρώθηκε μετά από πολλές επανασυγγραφές. [...] Το τελικό αποτέλεσμα δικαίωσε και αντάμειψε γενναιόδωρα τις προσπάθειές μας: η ταινία αποδείχθηκε ένα αριστούργημα καθαρότητας και υψηλής τέχνης.»

Γιοσικάτα Γιόντα

Αναμνήσεις από τον Κέντζι Μιζογκούτσι.

Η οικουμενικότητα της ιδιοφυΐας

του Eric Rohmer

Γνωρίζουμε άραγε τον πραγματικό ιαπωνικό κινηματογράφο; Αυτή είναι η δικαιολογημένη ερώτηση που μας απασχόλησε για πολύ καιρό, αφού οι ταινίες που παρουσιάζονται στα διάφορα φεστιβάλ, μπορεί να είναι απλώς προϊόντα ειδικά κατασκευασμένα προς εξαγωγήν. Έτσι, όμως, θα καταλογίζαμε στους ιάπωνες κινηματογραφιστές κάτι σαν κουτοπονηριά, ενώ δε θα 'ταν λάθος αν υποθέταμε ότι οι ταινίες που φτάνουν στην Ευρώπη, είναι αδιαμφισβήτητα διεθνούς επιπέδου. Διατρέχοντας το ενδιαφέρον (αλλά μάλλον ανοργάνωτο) σύγγραμμα των S. και M. Giuglaris,[1] διαπιστώνουμε ότι τα ιαπωνικά λαϊκά μελοδράματα είναι δύσκολο να γίνουν κατανοητά από το Δυτικό κοινό, χώρια που δεν έχουν μεγαλύτερη αισθητική αξία απ' ό,τι, π.χ., οι μαρσεγιέζικες οπερέτες μας. Ποια είναι πιο «γαλλική» ταινία; Το *Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε* ή *Το πρωτοπαλίκαρο της Μασσαλίας*;[2] Θα απαντήσετε πως η ερώτηση στερείται νοήματος, κι αυτό είναι μια σταθερά από την οποία μπορούμε να ξεκινήσουμε.

Αυτό που μένει τώρα να διαπιστώσουμε, είναι το αν ερμηνεύουμε σωστά τις ταινίες εκείνες που έχουμε την ευκαιρία να βλέπουμε. Αναμφίβολα, ορισμένες αποχρώσεις μάς διαφεύγουν· όμως, απ' τη μια η συνήθεια μάς έχει ήδη καταστήσει ικανούς να τις διακρίνουμε, ενώ, απ' την άλλη, η

άγνοια ορισμένων «κλειδιών» δε θα 'πρεπε να μας ενοχλεί περισσότερο απ' όσο ενδέχεται να μας αποτρέπει εκείνη των θεωρητικών κανόνων της αρμονίας απ' το ν' απολαύσουμε ένα μουσικό έργο. Όθεν, ας ξεπεράσουμε ευθαρσώς και τον δεύτερο διαλεκτικό σκόπελο.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι, για να καταλάβει κάποιος το θέατρο *καμπούκι*, πρέπει να είναι κάπως μυημένος σ' αυτό· όμως ο κινηματογράφος έχει τόσο πολλά και διαφορετικά πρόσωπα, ώστε η γλώσσα του να είναι εξίσου οικουμενική με εκείνην της μουσικής. Σε κάποιο προγενέστερο κείμενό μου, βασισμένος σ' αυτή την αρχή και θέλοντας ν' απαντήσω σε κάποιες υπερβολές που είχα διαβάσει, άσκησα μιαν αρκετά αυστηρή κριτική πάνω στο σύνολο της ιαπωνικής παραγωγής, καταλογίζοντάς της μια γλώσσα ταυτοχρόνως άτολμη και επιτηδεύμενη. Οι Ιάπωνες μου έδιναν την εντύπωση ενός λαού που, ενώ όλη τη βδομάδα χρησιμοποιούσε μια γλώσσα ακατέργαστη αλά Feuillade, τα σαββατοκύριακα διασκέδαζε παριστάνοντας τον Griffith. Και πραγματικά (αν θυμάμαι καλά το βιβλίο των Giuglaris), ο πρόχειρος και τυποποιημένος τρόπος που γίνονται τα γυρίσματα, δε φαίνεται ν' αφήνει –όπως σ' εμάς– αρκετό χώρο στην προσωπικότητα του δημιουργού. Αυτό που μας εξέπληττε και μας απογοήτευε, ήταν το γεγονός ότι δε συναντούσαμε τον «χειροτεχνικό» χαρακτήρα που κατά κανόνα μάς γοητεύει (ή μας κάνει πιο επιεικείς) στις μικρές κινηματογραφίες. Όμως, για να λέμε την αλήθεια, η ιαπωνική κινηματογραφία πόρρω απέχει απ' το να μπορεί χαρακτηριστεί μικρή, αφού η Ιαπωνία είναι μία από τις τρεις χώρες στον κόσμο με τον μεγαλύτερο αριθμό ετήσιων κινηματογραφικών παραγωγών.

Σ' αυτό το πρώτο πρόσκομμα, που προκλήθηκε από μια πολύ βεβιασμένη βιομηχανοποίηση, έρχεται να προστεθεί ένα δεύτερο: ο τρόπος ζωής της παλαιάς, αλλά και της σύγχρονης, Άπω Ανατολής είναι λιγότερο φωτογενής απ' τον δικό μας. Ήδη ακούω τις αντιρρήσεις σας: «Κι εσύ πού το ξέρεις;» Ξέρω ότι ο κινηματογράφος είναι μια τέχνη της κίνησης κι ότι όλες οι κινήσεις δε «γράφουν» το ίδιο καλά στην οθόνη, με τον ίδιο τρόπο που δεν προσφέρονται όλες οι γλώσσες για τραγούδι. Είναι κοινό μυστικό ότι είναι πιο δύσκολο να τραγουδήσεις στα γαλλικά απ' ό,τι στα ιταλικά ή στα γερμανικά κι ότι οι σκηνοθέτες μας αντιμετωπίζουν πολύ περισσότερες δυσκολίες στο να ελέγξουν τον τονισμό και την απαγγελία των ηθοποιών τους απ' ό,τι οι αγγλοσάξονες συνάδελφοί τους. Για τους λαούς που συνηθίζουν να εκφράζονται με χειρονομίες, είναι πιο δύσκολο να ξεφύγουν απ' τη συμβατικότητα· και πράγματι, μέχρι τη νεορεαλιστική επανάσταση, ο ιταλικός κινηματογράφος ήταν ο πιο θεατρικός τής Ευρώπης. Αν αναμίξετε ισομερώς τη βρετανική ακαμψία με το λατινικό στερεότυπο, θα βγάλετε μια συμπεριφορά που,

κι αν ακόμα δεν θα είναι ιαπωνική, θα μοιάζει καταπληκτικά με εκείνην των κατοίκων της Αυτοκρατορίας του Ανατέλλοντος Ηλίου.

Αυτή είναι η βασική δυσκολία την οποία φαντάζομαι ότι καλείται ν' αντιμετωπίσει κάθε στοιχειωδώς φιλόδοξος ιάπων σκηνοθέτης – δυσκολία όχι αξεπέραστη, αφού, όπως ξέρουμε, η τέχνη τρέφεται απ' τα εμπόδια. Και, για να μπούμε στο θέμα μας, τα ατελείωτα κεντίδια με τα οποία στριφώνει αυτή τη δυσκολία –τη μονίμως παρούσα, σαν *λάιτ-μοτίφ*–, αποτελούν την πεμπτουσία της τέχνης κάποιου σαν τον Μιζογκούτσι. Ποσώς ενδιαφέρει αν ο δημιουργός των *Σταυρωμένων εραστών* είναι ή όχι ο... ιαπωνικότερος των ιαπώνων σκηνοθετών, αφού, εις πείσμα –ή εξαιτίας– αυτού, εμφανίζεται ως ο οικουμενικότερος. Αν μας αγγίζει τόσο πολύ, δεν είναι γιατί «ξεσηκώνει» τη Δύση, αλλά γιατί, ξεκινώντας από πολύ μακριά, οδηγείται στην ίδια αντίληψη του ουσιώδους. Πείτε το όπως θέλετε (αφαίρεση, σύνθεση, εξπρεσιονισμός κ.λπ.): αν κάποια πλάνα του μας θυμίζουν τον Lang, τον Murnau, τον Dreyer ή τον Bresson, είναι επειδή γνωρίζει, όπως κι εκείνοι, ότι μια χειρονομία είναι αληθινή μόνον όταν *αναπλάθεται*, ότι η αλήθεια της τέχνης δεν είναι εκείνη της φύσης, ούτε καν αυτής της δεύτερης φύσης που είναι η ευγένεια: η πιο αξιοσέβαστη, αλλά και πιο αυθαίρετη, συνήθεια. Στις ταινίες του (ακριβώς επειδή έχει το χάρισμα να τα προσαρμόζει ανάλογα με το ρυθμό της δράσης) καταλαβαίνουμε, χωρίς την ανάγκη διερμηνέα, το λόγο ύπαρξης των υποκλίσεων, των γονυκλισιών, των χαμηλωμένων βλεμμάτων – όλων αυτών που, στους άλλους σκηνοθέτες, δεν κατορθώνουν να ξεφύγουν απ' τη σφαίρα του γραφικού. Μια γυναίκα ομολογεί τον έρωτά της σε κάποιον που δεν τολμά να της πει πως είναι κι αυτός ερωτευμένος μαζί της. Κι ενόσω αγκαλιάζονται παθιασμένα μέσα σε μιαν άβολη βάρκα, εκείνη παίρνει να πλέει ακυβέρνητη στα ήρεμα νερά μιας λίμνης. Ένα τέτοιο πλάνο (έστω, κάπως πιο τολμηρό) θα μπορούσε να φέρει την υπογραφή του Murnau.

Ο Μιζογκούτσι θεωρείται «κλασικός» στη χώρα του. Η τεχνική του είναι λιτή: πλάνα γενικά και μεγάλης διάρκειας, γωνία λήψης όσο γίνεται πιο αντικειμενική. Προτιμά να «παίζει» με τα σκηνικά παρά με τα πλάνα. Κι ύστερα, εντελώς ξαφνικά, ένα τράβελινγκ εκπληκτικής μαεστρίας και διάρκειας, όπως, π.χ., η κάθοδος της κάμερας κατά μήκος μιας δασόφυτης βουνοπλαγιάς. Τα ίδια και σε ό,τι αφορά στον ήχο: επιλογή μιας δεσπόζουσας «ατμόσφαιρας» (π.χ. το κελάρυσμα μιας πηγής), μουσική από κρουστά να τονίζει τις στιγμές που η δράση κορυφώνεται.

Το σενάριο στηρίζεται στο έργο ενός διάσημου συγγραφέα του 18ου αιώνα, του Τσικαμάτσου, και θυμίζει τον δικό μας μύθο του Τριστάνου και της Ιζόλδης. Η γυναίκα ενός πλούσιου τυπογράφου, όχι μόνο δεν καταφέρνει να συλλάβει επ' αυτοφώρω τον άντρα της να ερωτοτροπεί με μια υπηρέτριά τους, αλλά και τον ακούει να την κατηγορεί ότι τον απατά μ' έναν από τους εργάτες του, τον Μοχέι. Η γυναίκα εγκαταλείπει το σπίτι της και, συνοδευμένη απ' τον πιστό της ιπποκόμο, καταφεύγει στο πατρικό της. Τα χρόνια αυτά, όμως, ο νόμος για τη μοιχεία είναι τρομερός: οι μοιχοί αντιμετωπίζουν την ποινή της σταύρωσης, ο δε σύζυγος έχει χρέος να τους καταδώσει. Αρχίζει λοιπόν ν' αναζητά μυστικά τους δυο φυγάδες, ενώ εμείς παρακολουθούμε την περιπλάνησή τους μέσα σ' ένα εκπληκτικό τοπίο όλο βουνά και δάση. Εκεί, επιτέλους, ο καταδικασμένος έρωτάς τους θα εκδηλωθεί. Στο τέλος, την ώρα που οι δυο εραστές συλλαμβάνονται για να θανατωθούν, ο σύζυγος βλέπει όλη του την περιουσία να κατάσχεται.

Αυτή η συστηματική προτίμηση για τη δυστυχία (που προκύπτει τόσο από πολλές εκνευριστικές συμπτώσεις όσο και από αναληθοφανείς αδεξιότητες) θα μας άφηνε μάλλον αδιάφορους αν δεν συνιστούσε αφορμή για την εξύμνηση ενός ασυνήθιστου πνεύματος αυτοθυσίας, καθώς και της ιδέας ότι η αγάπη επιζεί του θανάτου, αφού οι ψυχές ξαναβρίσκονται στο επέκεινα. *Η αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι*, ταινία που γυρίστηκε μετά τους *Εραστές*, παρουσιάζει μια παραλλαγή του ίδιου θέματος σκληρότερη, αλλά και πιο συναρπαστική, γιατί είναι εμπλουτισμένη με ένα ακόμα μοτίβο: τα γηρατειά...

1. Shinobu et Marcel Giuglaris, *Le Cinéma Japonais*, Ed. Du Cerf, Paris 1956.
2. Ταινίες των Robert Bresson και Maurice Regamé, αντίστοιχα.

«Cahiers du Cinéma», τχ. 73, Ιούλιος 1957.
Μετάφραση: Μυρτώ Ρηγοπούλου.

Η ΑΥΤΟΚΡΑΤΕΙΡΑ ΓΙΑΝΓΚ ΚΟΥΕΪ-ΦΕΪ (1955) (Γιοκίχι)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, Ματσουταρό Καουαγκούτσι, Μασασίγκε Ναρουσάουα, Τσιν Τάο, βασ. στο ποιητικό έπος *Τσανγκ Χεμ Κο* του Πάι Λο Τιεν. **Φωτογραφία:** Κοχέι Σουγκιγιάμα. **Σκηνικά:** Χιρόσι Μιζουτάνι. **Ήχος:** Κουνίο Χασιμότο. **Μουσική:** Φουμίο Χαγιασάκα. **Ηθοποιοί:** Ματσίκο Κίο (Γιανγκ Κουέι-Φέι), Μασαγιούκι Μόρι (Αυτοκράτορας Χσουάν Τσουνγκ), Σο Γιαμαμούρα (Αν Λου-Σαν), Σακάε Οζάουα (Γιανγκ Κούο-Τσουνγκ), Ισάο Γιαμαγκάτα (Γιανγκ Χσιεν), Γιόκο Μιναμίντα (Χουνγκ Τάο). **Παραγωγή:** «Νταϊέι». **Διάρκεια:** 98'. Έγχρωμη.

Ο αυτοκράτορας Χσουάν Τσουνγκ είναι βυθισμένος στην απόγνωση μετά το θάνατο της αγαπημένης του συζύγου. Ο φιλόδοξος και δολοπλόκος στρατηγός Αν Λου-Σαν προσπαθεί να του βρει μια νέα σύζυγο, την οποία να ελέγχει για να εξυπηρετεί έτσι τα σκοτεινά του σχέδια, και τη βρίσκει στο πρόσωπο μιας υπηρέτριας της οικογένειας Γιανγκ, που μοιάζει καταπληκτικά με την πεθαμένη σύζυγο του αυτοκράτορα. Μετά από μια σύντομη εκπαίδευση, η Γιου Χουάν παρουσιάζεται στον αυτοκράτορα, ο οποίος εντυπωσιάζεται από την ειλικρίνεια, τη χάρη και την ομορφιά της, και την ερωτεύεται, και έτσι η κοπέλα γίνεται η νέα αυτοκράτειρα Κουέι-Φέι. Στο μεταξύ, τα μέλη της οικογένειας Γιανγκ καταλαμβάνουν ση-

μαντικές θέσεις στον κρατικό μηχανισμό και ασκούν μια πολιτική διαφθοράς, προκαλώντας τη λαϊκή οργή εναντίον τους και, φυσικά, εναντίον της αυτοκράτειρας. Η Γιανγκ Κουέι-Φέι προσπαθεί να προειδοποιήσει τον αυτοκράτορα για τις δολοπλοκίες του στρατηγού Αν Λου-Σαν, που έχει δυσαρεστηθεί από τη στάση της πρώην προστατευομένης του, αλλά ο αυτοκράτορας μοιάζει «χαμένος» σ' έναν δικό του, ονειρικό κόσμο. Τελικά, ο Αν Λου-Σαν, αφού δεν καταφέρνει να πετύχει ό,τι επιδίωκε μέσα από τη συμμαχία του με την οικογένεια Γιανγκ, εκμεταλλευόμενος τη λαϊκή δυσαρέσκεια, στρέφεται εναντίον της. Επιτίθεται στη βασιλική φρουρά, εξοντώνει τους διεφθαρμένους συγγενείς της αυτοκράτειρας, αλλά ο πραγματικός του στόχος είναι η Κουέι-Φέι, η οποία, για να σώσει την αυτοκρατορία από μεγαλύτερες αναταραχές, θυσιάζεται και παραδίδεται μόνη της στον εχθρό, βαδίζοντας με αξιοπρέπεια και περηφάνεια προς το θάνατο. Απομονωμένος και άρρωστος, ο εξόριστος αυτοκράτορας «ακούει» τη φωνή της αγαπημένης του Κουέι-Φέι να τον καλεί κοντά της απ' τον άλλο κόσμο.

"Το φθινόπωρο του 1955, ο Μιζογκούτσι σκηνοθέτησε την *Αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι* σε σινο-ιαπωνική συμπαραγωγή. Το θέμα προτάθηκε από τους Ρουν Ρουν Σόου του Χονγκ Κονγκ. Ήταν η πρώτη φορά που θέμα ταινίας μας ήταν εμπνευσμένο από την ιστορία της Κίνας. Όμως, ενώ ο Μιζογκούτσι ήταν ένας μεγάλος συλλέκτης αντικειμένων τέχνης και γνώστης της αισθητικής και των ηθών της Δυναστείας Τανγκ, εγώ ήμουν τελείως άσχετος. Ο Μιζογκούτσι με οδήγησε πολλές φορές σε μουσεία και ναούς. Έμαθα, έτσι, ότι ο πολιτισμός μας της περιόδου Νάρα είχε υποστεί την επίδραση του πολιτισμού των Τανγκ. Ήμουν κατενθουσιασμένος από τον κινεζικό πολιτισμό αυτής της περιόδου, την οποία και μελέτησα με κάθε τρόπο, αλλά συνάντησα διάφορες δυσκολίες. Στο αρχικό σενάριο, για να δείξω την ανάμιξη της Γιανγκ Κουέι-Φέι σε διάφορες δολοπλοκίες, επέμεινα σε δυο σημεία (ιστορικώς αυθεντικά): 1) Η Γιανγκ Κουέι-Φέι, πρώτα υπήρξε η νόμιμη σύζυγος του πρίγκιπα Τσίου, γιου του αυτοκράτορα Ουέι-Σονγκ, κι ύστερα χρίστηκε αυτοκράτειρα. 2) Αφού η Γιανγκ Κουέι-Φέι έγινε αυτοκράτειρα, δεν έκρυψε την αληθινή της προσωπικότητα, βγάζοντας στη φόρα τον εγωισμό και την αλαζονεία της. Εμείς, όμως, δε λάβαμε υπόψη αυτά τα στοιχεία, όχι μόνο για ν' απλοποιήσουμε την πλοκή, αλλά και, κυρίως,

για να κάνουμε τη Γιανγκ Κουέι-Φέι «ηρωίδα». Έτσι, δείχνοντάς την σαν μια αγνή και απλή γυναίκα που οι γύρω της την εκμεταλλεύονταν, οδηγηθήκαμε σ' ένα μελοδραματικό ύφος. Ήταν η πρώτη έγχρωμη ταινία του Μιζογκούτσι. Νομίζω ότι, για να βρει τα ακριβή χρώματα της ταινίας του, μελέτησε τα χρώματα των ναών και των αντικειμένων της τέχνης του Κιότο."

Γιοσικάτα Γιόντα
Γιοσικάτα Γιόντα *Αναμνήσεις από τον Μιζογκούτσι.*

Με πρωταγωνιστή το χρόνο
του Jean Domarchi

Αν θέλουμε να μιλήσουμε όπως πρέπει για την *Αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι*, θα πρέπει να χρησιμοποιήσουμε ένα ολόκληρο οπλοστάσιο μουσικών όρων. Ο κινηματογράφος είναι η τέχνη που βρίσκεται πιο κοντά στη μουσική, γιατί είναι μια τέχνη του χρόνου, και η εσωτερική οικονομία μιας ταινίας προσομοιάζει περισσότερο με αυτήν ενός κοντσέρτου, μιας σονάτας ή μιας συμφωνίας, παρά ενός πίνακα ή ενός μυθιστορήματος. Κι αν η ταινία του Μιζογκούτσι θυμίζει ως προς τον ελεγειακό σπαραγμό της τη *Βερενίκη* του Racine, ως προς το εύρος των διακυβευόμενων συμφερόντων τον *Νικομήδη* του Corneille και ως προς τον αυτοκρατορικό χαρακτήρα των ηρώων τον *Ριχάρδο Β'* του Shakespeare, τελικά, χάρη στην απαράμιλλη λεπτότητα των τόνων, βρίσκεται πιο κοντά στον Mozart...

Κεντρικός χαρακτήρας δεν είναι ο αυτοκράτορας Χουάνγκ Τσουνγκ, ούτε η αυτοκράτειρα Κουέι-Φέι, αλλά ο χρόνος. Ο έκπτωτος αυτοκράτορας, πεταγμένος σε μια γωνιά του παλατιού, θυμάται τις μέρες του παρελθόντος. Και η εξαιρετική ποιότητα αυτών των αναμνήσεων είναι που δίνει στην ταινία τους υπέροχους τόνους της. [...] Στην πολιτική τραγωδία μιας φαινομενικά παντοδύναμης, αλλά στην πραγματικότητα εξασθενημένης αυτοκρατορίας, αντιπαρατίθεται μια ιδιωτική τραγωδία που η δυστυχία εκείνων των χρόνων την κάνει ακόμα πιο δυνατή. Σ' αυτόν τον κόσμο της βαρβαρότητας και της λεπτότητας ταυτόχρονα, δεν υπάρχει θέση για έναν ονειροπόλο και καλαίσθητο πρίγκιπα, ο οποίος δεν υποτάσσει τη συμπεριφορά του στα συμφέροντα του κράτους. Η απογοητευτική μοίρα του αυτοκράτορα Χουάνγκ Τσουνγκ δεν οφείλεται στο ότι η οικογένεια της γυναίκας του λεηλάτησε τους εθνικούς θησαυρούς, αλλά στο ότι αφιερώνει πολύ χρόνο στη μουσική και τον έρωτα. Θυσιάζει την τέχνη του κυβερνάν στην τέχνη του ζην και υποτάσσει τις απαιτήσεις της εξουσίας στο πάθος του. Κατά συνέπεια, η θυσία της Γιανγκ Κουέι-Φέι δεν του χρησιμεύει σε τίποτα – απ' τα δικά του λάθη εκθρονίζεται...

«Cahiers du Cinéma», τχ. 98, Αύγουστος 1959.
Μετάφραση: Μπάμπης Ακτσόγλου.

Ο ΙΕΡΟΣΥΛΟΣ ΗΡΩΑΣ (1955)
(Σιν χέικε μονογκατάρι)

Σενάριο: Γιοσικάτα Γιόντα, Μασασίγκε Ναρουσάουα, Κιουίτσι Τσούγκι, βασ. στην ομότιτλη επιφυλλίδα του Έιτζι Γιοσικάουα, που με τη σειρά της είναι εμπνευσμένη από ένα κείμενο του 12ου αιώνα, με τίτλο *Χέικε μονογκατάρι*. **Φωτογραφία:** Καζούο Μιγιαγκάουα. **Σκηνικά:** Χιρόσι Μιζουτάνι. **Μουσική:** Φουμίο Χαγιασάκα, Μασάρου Σατό. **Ηθοποιοί:** Ραϊζό Ιτσικάουα, Γιοσίκο Κούγκα, Ναρουτόσι Χαγιάσι, Μιτσίγιο Κογκούρε, Ιτσιτζιρό Όγια, Εϊταρό Σιντό. **Παραγωγή:** «Νταϊέι». **Διάρκεια:** 103', Έγχρωμη.

Κιότο, 1137. Ο Τανταμόρι Ταΐρα και ο γιος του, Κιγιομόρι, επιστρέφουν νικητές από κάποια αποστολή, όμως η υποδοχή που τους γίνεται, δεν είναι ανάλογη με την επιτυχία τους. Μια μέρα, ο Κιγιομόρι ανακαλύπτει τυχαία ότι ο Τανταμόρι δεν είναι ο πραγματικός του πατέρας, ότι η μητέρα του ήταν ερωμένη του αυτοκράτορα Σιρακάουα (που τώρα πια έχει πεθάνει) και, το χειρότερο απ' όλα, ότι απατούσε τον αυτοκράτορα μ' έναν μοναχό! Όταν αποκαλύφθηκε το σκάνδαλο, ο αυτοκράτορας, αβέβαιος για την πατρότητα του μωρού, την υποχρέωσε να παντρευτεί τον Τανταμόρι, για να σκεπαστεί η υπόθεση. Ο Κιγιομόρι, συγκλονισμένος, φεύγει από το πατρικό του. Όταν ανατίθεται στον Τανταμόρι μια νέα αποστολή, ο Κιγιομόρι αρνείται να τον ακολουθήσει, κι όταν εκείνος επιστρέφει στην Αυλή –θριαμβευτής και πάλι–, ο αυτοκράτορας τον ανταμείβει δίνοντάς του τον τίτλο του ευγενούς. Η απόφαση δυσαρεστεί κάποιους αυλικούς, που σχεδιάζουν να δολοφονήσουν τον Τανταμόρι, για να μην πάρει τίτλο ευγενείας ένας απλός σαμουράι. Όταν ο Κιγιομόρι μαθαίνει για τη συνωμοσία, σώζει τη ζωή του Τανταμόρι, ο οποίος, όμως, πεθαίνει λίγο αργότερα. Όταν ο Κιγιομόρι αντιμετωπίζει με επιτυχία μια απειλητική και επικίνδυνη εξέγερση των πολεμιστών-μοναχών ενάντια στην παραπαίουσα αυτοκρατορία, αυτή η νίκη επιβεβαιώνει την ισχύ της πατριάς των Ταΐρα κι ανοίγει το δρόμο του Κιγιομόρι προς την εξουσία.

Κατά τον Ian Cameron, όχι μόνο η καλύτερη ταινία του Μιζογκούτσι, αλλά και η καλύτερη ταινία όλων των εποχών. Ο Μιζογκούτσι δεν ήταν καθόλου φειδωλός, προσεγγίζοντας ένα λαϊκό ιστορικό μυθιστόρημα γύρω από την τύχη της πατριάς των Τάιρα (12ος αιώνας). Η ανάπτυξη του ιαπωνικού κινηματογράφου, στα μέσα της δεκαετίας του '50, του επέτρεψε να έχει σχεδόν τα πάντα (μεγαλοπρεπή χρώματα, πανάκριβα σκηνικά και κοστούμια, έξτρα πανοπλίες κ.λπ.) εκτός απ' το Cinemascope (το ζήτησε, αλλά του το αρνήθηκαν). Μέσα σ' ένα παρασκήνιο από πολιτικές δολοπλοκίες, η ιστορία της πατριάς των Τάιρα επικεντρώνεται στις φιλοδοξίες ενός νεαρού στρατηγού, που φλέγεται να καταλάβει την εξουσία, αλλά νικιέται από την ίδια την αλαζονεία του. Εκθαμβωτική εικαστικά, η ταινία ενορχηστρώνεται γύρω από την αντίθεση ανάμεσα στη γαλήνη της βασιλικής Αυλής και

το χάος των δρόμων, όπου η παραδοσιακή αριστοκρατική τάξη είχε αρχίσει να αποσυντίθεται. Η χρήση του χρώματος, όπως θα το περίμενε κανείς από τον Μιζογκούτσι, έχει σχεδιαστεί με φοβερή λεπτομέρεια. Τα «Cahiers du Cinéma» υποδέχθηκαν με ύμνους την ταινία, λέγοντας ότι κάνει τον σύγχρονο κινηματογράφο να μοιάζει «αργός, γερασμένος, στομφώδης» κι ότι ο Μιζογκούτσι έφτασε στο απόγειο της κινηματογραφικής τέχνης, εγκαθιστώντας μια νέα σχέση ανάμεσα στην κάμερα και τη σκηνή.

Μπ. Α.

Ο ΔΡΟΜΟΣ ΤΗΣ ΝΤΡΟΠΗΣ (1956)
(Ακάσεν γκιτάι)

Σενάριο: Μασασίγκε Ναρουσάουα, βασ. στο μυθιστόρημα *Οι γυναίκες του Σουσάκι* του Γιοσίκο Σιμπάκι. **Φωτογραφία:** Καζούο Μιγιαγκάουα. **Σκηνικά:** Χιρόσι Μιζουτάνι. **Κοστούμια:** Τσουγκούο Τόγκε. **Μοντάζ:** Κάντζι Σουγκαουάρα. **Ήχος:** Μιτσούο Χασεγκάουα. **Μουσική:** Τοσίρο Μαγιουζούμι. **Ηθοποιοί:** Ματσίκο Κίο (Μίκι), Αγιάκο Ουακάο (Γιασουμί), Άικο Μιμάσου (Γιούμεκο), Μιτσίγιο Κογκούρε (Χαναέ), Κουμέκο Ουράμπε (Οτάνε), Γιασούκο Καουακάμι (Σιζούκο), Χιρόκο Ματσίντα (Γιόριε). **Παραγωγή:** «Νταϊέι». **Διάρκεια:** 85'. Ασπρόμαυρη.

Μια εκστρατεία απαγόρευσης της πορνείας απειλεί τις γυναίκες που εργάζονται στους οίκους ανοχής. Ανάμεσα στις γυναίκες που δουλεύουν σ' έναν απ' αυτούς, είναι και η Χαναέ, η οποία εκπορνεύεται για να ζήσει τον μικρό της γιο και τον άντρα της. Η Μίκι το σκάει απ' τον πατέρα της, πιάνει δουλειά στον οίκο ανοχής, και γρήγορα γίνεται περιζήτητη. Η Γιόριε, μια συμπαθητική πόρνη που δεν είναι πια και τόσο νέα, εγκαταλείπεται από έναν παλιό της πελάτη, για χάρη τής Μίκι. Η Γιόριε, που χρωστάει χρήματα στην ιδιοκτησία τού πορνείου, αποφασίζει να μην πληρώσει το χρέος της, να φύγει από κει μέσα και να παντρευτεί τον εραστή της. Γρήγορα, όμως, επιστρέφει ταπεινωμένη, αφού έχει ανακαλύψει ότι ο εραστής της δεν την αγαπά πραγματικά, κι ότι το μόνο που θέλει απ' αυτήν, είναι να τον συντηρεί. Η Γιούμεκο, μια χήρα που εργαζόταν επί χρόνια στον οίκο ανοχής, με σκοπό να μεγαλώσει το παιδί της στην επαρχία, έρχεται σ' επαφή με το γιο της που έχει μεγαλώσει τώρα πια, αλλά εκείνος ούτε θέλει ν' ακούσει για τη μητέρα του. Η Γιασούμι είναι ψυχρή, άπληστη και άκαρδη. Ωθεί στο έγκλημα τους πελάτες της, με αποκλειστικό σκοπό να κερδίσει περισσότερα χρήματα. Στο τέλος, εξαγοράζει την επιχείρηση ενός πρώην εραστή της. Κι ενώ η απελπισμένη Γιούμεκο αποσύρεται σ' ένα άσυλο, μια ντροπαλή κοπελίτσα προετοιμάζεται για ν' ασκήσει το επάγγελμα.

Mise-en-scène ή Miz-o-guchi;

του Αχιλλέα Κυριακίδη

Ανάμεσα σ' ένα γενναιόδωρο πανοραμίκ πάνω από τις στέγες μιας πολιτείας (σεκάνς των τίτλων αρχής) και στο φειδωλό γκρο ενός τρομαγμένου κοριτσιού που μισοκρύβεται πίσω από μια πόρτα, εκτείνεται η τελευταία ταινία του Κέντζι Μιζογκούτσι *Ο δρόμος της ντροπής*. Κι αφού μας έλαχε ο κλήρος να πρέπει να «μιλήσουμε» για ένα εικαστικό αριστούργημα, ας παίξουμε, προτείνω, με τις λέξεις.

«Τελευταία», γιατί ο Μιζογκούτσι πέθανε λίγο μετά την ολοκλήρωσή της, αλλά και «τελευταία» όπως λέμε «πρόσφατη» (οι μόνες ρυτίδες που υπάρχουν στην ταινία, είναι αυτές που καθορίζουν τη συμπεριφορά της πιο ηλικιωμένης απ' τις πέντε πόρνες, της Γιούμεκο). Όσο για τη λέξη «ντροπή» στον τίτλο (αν όντως αποδίδεται σωστά η ιαπωνική λέξη), έχει έναν απροκάλυπτα ειρωνικό χαρακτήρα, που σαφώς σχετίζεται με την απουσία κάθε ηθικολογικής διάστασης στην ταινία, αλλά και, γενικότερα, στο έργο του Μιζογκούτσι. (Στην ειρωνεία, ας σημειωθεί, στοχεύει και η εκ μέρους μας χρήση της λέξης «εκτείνεται»: η ταινία δεν εκπτύσσεται· αντίθετα, υποστέλλεται, «κλείνει», σαν ένα μικρό ιδιωτικό θεούργημα που μας δόθηκε η χάρη να το δούμε για λίγο.)

Η ειρωνεία του Μιζογκούτσι στον όλο χειρισμό του θέματος γίνεται εμφανής απ' την αρχή. Ο δρόμος της «ντροπής» εμφανίζεται ξαφνικά, με cut, μετά το τέλος του αρχικού πανοραμίκ, σ' ένα πλονζέ όπου –και πάλι ειρωνικά– ο φακός «υποδύεται» έναν (κοσμικής) δίκης οφθαλμό. Ο δρόμος πλένεται, σαν παιδάκι που το ετοιμάζουν να κοινωνήσει και να εξομολογηθεί τις «αμαρτίες» του. Ο Μιζογκούτσι «κόβει» στην πρόσοψη του πορνείου, όπου συνυπάρχουν αλληλοπαθώς τρεις επιγραφές [ο τόσο ειρωνικά ευφημιστικός τίτλος του «σπιτιού» («Χώρα του ονείρου»), ένα «Άπαντες ευπρόσδεκτοι» κι ένα «OFF LIMITS», κατάλοιπο της ήττας ή σύμβολο της αμερικανοποίησης, κολλημένο πάνω στην πόρτα σαν τσίχλα...], και, χωρίς την παραμικρή χρονοτριβή, μπαίνει κατευθείαν στο οίκημα· δηλαδή, στο θέμα: η ματρόνα σχολιάζει την επικείμενη ψήφιση ενός νόμου κατά της πορνείας, λέγοντας τον πόνο της σ' έναν αστυφύλακα!

Αυτή η ειρωνεία είναι που σώζει την ταινία απ' το μελόδραμα – αυτή και το χιούμορ (εντελώς άφαντο στον Fassbinder και εν μέρει στον Sirk). Η συμβουλή της Γιούμεκο στη Γιόριε που φεύγει για να παντρευτεί («Μην είσαι πολύ θερμή στο κρεβάτι και του θυμίζεις τι ήσουνα») ή, κυρίως, ο ορισμός του γάμου από τη Μίκι («Είναι σαν κι αυτό που κάνουμε εδώ, μόνο που διαρκεί περισσότερο») συνιστούν επίδειξη ψυχραιμίας ύφους εκ μέρους ενός κινηματογραφικού δημιουργού που επέλεξε το ακροβατικό χωρίς δίχτυ, όταν οι σειρήνες των καιρών τον καλούσαν στη λεωφόρο των βαρύγδουπων στοχασμών γύρω απ' τη μοίρα, τη γυναικεία συνθήκη, την «άτιμη κενωνία».

Ο δρόμος της ντροπής, μια από τις ελάχιστες *κατ' ουσίαν* σπονδυλωτές ταινίες που έχουμε δει στον κινηματογράφο, περιγράφει τη ζωή πέντε γυναικών που πορνεύονται σ' έναν οίκο ανοχής μιας μεγάλης, θλιβερής πόλης. Όμως, η ταινία προσλαμβάνει την ενότητά της όχι τόσο απ' την κοινότητα του χώρου στον οποίο διαδραματίζεται («Οι καλύτερες τραγωδίες γίνονται στο σπίτι» έχει πει ο Sirk), όσο από τη σκηνοθετική σοφία του Μιζογκούτσι, του μοναδικού δημιουργού στην ιστορία του κινηματογράφου που το ντεκουπάζ του διέπεται απόλυτα από μια όχι δραματουργική, αλλά *ηθική* τελολογία: δεν μπορεί να ξεχαστεί εύκολα η απάντηση του Μιζογκούτσι στο ερώτημα γιατί, σε μια ταινία, έμεινε τόσο πολύ στο πλάνο της ηρωίδας, αφού είχε ολοκληρωθεί η δράση της σκηνής: «Γιατί υπέφερε, και δε θα 'ταν σωστό να την αφήσω...» (Δεν μπορώ να φανταστώ ποιον άλλο σκηνοθέτη εκτός από τον Μιζογκούτσι μπορεί να είχε στο νου του ο Godard όταν διατύπωνε τον περίφημο αφορισμό του: «Στον κινηματογράφο, το που θα τοποθετήσεις τη μηχανή σου, αποτελεί μείζον ηθικό θέμα»...)

Ο Μιζογκούτσι ξέρει πολύ καλά πόσο βαθιά μπορεί να μπει αυτό το νυστέρι του κινηματογραφικού φακού και τι πληγές μπορεί ν' ανοίξει (το 1988, η ίδια επίγνωση προκάλεσε σ' έναν έντρομο Kieslowski την απόφαση να διακόψει κάθε ενασχόληση με το ντοκιμαντέρ). Κι επειδή ένας υστερικός ιστορικός δε θα δίσταζε να κατατάξει το *Δρόμο της ντροπής* στον κινηματογράφο του ρεαλισμού, εκεί δηλαδή όπου τα όρια πραγματικότητας και «πραγματικότητας» (μυθοπλασίας) συγχέονται επικίνδυνα, αλλά και, καμιά φορά, γόνιμα και εκρηκτικά, ας πούμε ότι ο τρόπος με τον οποίο ο Μιζογκούτσι σκηνοθετεί πάνω σ' αυτό το μεταίχμιο, ξαναβάζει ως διά μαγείας «την οδοντόκρεμα πίσω στο σωληνάριο»: μ' άλλα λόγια, οδηγεί την «πραγματικότητα» πίσω στις απαρχές της, στην κρυφή επικράτεια των αιτίων.

Είναι θαρρείς και η σκηνοθεσία του Μιζογκούτσι, απ' την οποία απουσιάζει κάθε ίχνος ναρκισσισμού (δεν ξέρω κανένα σκηνοθέτη λιγότερο αυτάρεσκο), *ακολουθεί* τη δράση – δεν την υπαγορεύει– θαρρείς και ο φακός του δεν πηγαίνει κάπου για να περιγράψει κάτι που συμβαίνει, *είναι* εκεί και, σαν καλόβουλη παγίδα, συλλαμβάνει ό,τι πέφτει στο βεληνεκές της.[1] Η *αξονική σκηνοθεσία* –στατική κάμερα, σε συνδυασμό με τεράστιο βάθος πεδίου– δεν μπορεί (μα και δεν *θέλει*) να κρύψει τίποτα απ' τη δράση, απ' την κίνηση των προσώπων (ηθοποιών) κατά μήκος του οπτικού άξονα.[2] Έναν μεγαλοφυή σκηνοθέτη σαν τον Μιζογκούτσι, που δεν *υπονοεί* το παραμικρό, αξίζει τον κόπο να τον ανακαλύψουν όσοι νεότεροι κινηματογραφόφιλοι *και* εθίστηκαν στην καχυποψία *και* εξακολουθούν να μένουν με το στόμα ανοιχτό μπροστά στην πρώτη περαστική επίδειξη δεξιοτεχνίας.

Σε μια από τις λίγες φορές που η κάμερα βγαίνει από το σπίτι (συνάντηση της Γιούμεκο με τον δεκαεπτάχρονο γιο της, τον Σούιτσι), έχουμε και το μοναδικό τράβελινγκ στην ταινία: ένα παράλληλο (σχεδόν διαγώνιο) τράβελινγκ, όπου η κάμερα κάνει ό,τι μπορεί για να μην τους χάσει. Η «αγωνία» της κάμερας συνεχίζεται και στο μεγάλης διάρκειας μονοπλάνο που ακολουθεί· κι όταν οι ηθοποιοί μετατοπίζονται απρόβλεπτα, μέσα στον οίστρο ενός βίαιου, «μητροκτόνου» διαλόγου, η κάμερα σπεύδει να τους ξανακαδράρει, με μια

σπασμωδική κίνηση που θυσιάζει το έντεχνο στο ουσιώδες.

Αυτή η σαφήνεια της αφηγηματικής σκηνοθεσίας, εκτός του ότι δεν έχει τίποτα να κάνει με την ακριβολογία, δε σημαίνει και ότι τον Μιζογκούτσι δεν τον γοητεύει το διφορούμενο, μολονότι, σε ό,τι αφορά στο ερώτημα που κατά τον Daniel Serceau μένει αναπάντητο (αν ο Γιασουκίτσι, ο άντρας της Χαναέ, αρρώστησε επειδή τον απέλυσαν απ' τη δουλειά του, ή τον απέλυσαν απ' τη δουλειά του επειδή αρρώστησε), κανείς δεν μπορεί ν' απαντήσει, αλλά και κανενός δεν του λείπει η απάντηση...[3] Δεν ισχύει το ίδιο και για το κατά πόσον η κατηγορία «Δειλέ!» που απευθύνει (πάλι) η Χαναέ στον άντρα της όταν τον σώζει απ' την αυτοκτονία, αφορά σ' αυτή καθαυτή την απόπειρα ή στο ότι ο Γιασουκίτσι την περίμενε να γυρίσει για να κλοτσήσει το σκαμνάκι της αυτοσχέδιας αγχόνης ...

Όμως, κεντρικό πρόσωπο της ταινίας δεν είναι ο Γιασουκίτσι, ούτε η Χαναέ, ούτε κανένα απ' τ' άλλα κορίτσια. Κεντρικό πρόσωπο της ταινίας είναι το χρήμα. Όλα (και φυσικά, πρώτος και καλύτερος, ο έρωτας) γίνονται «επί χρήμασι». Δεν υπάρχει ούτε ένας διάλογος, ούτε μία σκηνή όπου το χρήμα να μην είναι παρόν –ακόμα και, σε πολλές σκηνές, *φυσικά* παρόν (η ματρόνα που μετράει τις εισπράξεις, η Γιασουμί που τα βάζει στην άκρη κ.λπ.)– καθορίζοντας μέχρι κεραίας τη συμπεριφορά και τις επιλογές των χαρακτήρων. Λίγα χρόνια μετά το τέλος του πολέμου, μετά από άλλη μια ήττα αυτοκρατορικών διαστάσεων, μετά από άλλη μια παράδοση (τι ωραία που λειτουργούν καμιά φορά οι αμφισημίες!), ο Κέντζι Μιζογκούτσι ολοκληρώνει μια ταινία-διαθήκη που, όμως, δεν αφήνει πολλά περιθώρια αισιοδοξίας. Είκοσι έξι χρόνια πριν κλείσουν όλες οι πόρτες πίσω από τον κεντρικό χαρακτήρα του μεγαλοφυούς *Χρήματος* του Robert Bresson, ο Μιζογκούτσι εγκλωβίζει τους ήρωές του σ' ένα οριστικό κάδρο απ' όπου, αυτή τη φορά, δεν υπάρχει ούτε πλοίο ούτε οδός (ντροπής ή όχι). Η διαφορά από τον Bresson είναι ότι, εδώ, ο φόνος γίνεται με σιγαστήρα: οι πόρτες είναι συρόμενες...

Όσο για τον τίτλο του παρόντος με το μπαρόκ λογοπαίγνιο, δεν μπορεί παρά ν' αποτελεί ψευτοδίλημμα: οι δύο όροι είναι ταυτόσημοι.

1. Είμαι βέβαιος πως, αν ο Μιζογκούτσι γύριζε το *Δρόμο της ντροπής* σε Cinemascope (το ζήτησε για την προηγούμενη ταινία του, την *Αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι*, μα του του αρνήθηκαν), το *Ανατολικά της Εδέμ* του Elia Kazan (1955) και *Ο δολοφόνος του Τόκιο* του Ακίρα Κουροσάουα (1961) θα ένιωθαν λιγότερη μοναξιά...
2. Όχι, πάντως, χωρίς κάποιες «μικροδιορθώσεις» στο κάδρο, ιδίως όταν, με την κίνηση ενός ή περισσότερων ηθοποιών, αλλάζει το κέντρο προσοχής ή/και αλλοιώνεται η προοπτική.
3. Daniel Serceau, *Mizoguchi: de la révolte aux songes*, Les Editions du Cerf, Paris 1983.

Η ζωή ενός ασώτου

του Μπάμπη Ακτσόγλου

Ο Κέντζι Μιζογκούτσι γεννήθηκε στις 16 Μαΐου 1898, στο Χόνγκο, λαϊκή συνοικία του Τόκιο. Ο πατέρας του, ξυλουργός στο επάγγελμα, ήταν ένα ελάχιστα κοινωνικό άτομο, η δε οικογένειά του ζούσε στα όρια της εξαθλίωσης. «Ο πατέρας μου ήταν το πρότυπο του *εντόκο* (κάτοικος του Τόκιο), που ήταν όλο μεγάλα όνειρα, απ' τα οποία δεν πραγματώθηκε κανένα» αφηγείται ο Μιζογκούτσι, το 1948, στον στενό του συνεργάτη, σεναριογράφο Γιοσικάτα Γιόντα. «Δεν ήθελε να μείνει ένας απλός ξυλουργός σε όλη του τη ζωή. Όταν ξέσπασε ο ρωσο-ιαπωνικός πόλεμος (1904-1905), σκέφτηκε να φτιάξει αδιάβροχα από καουτσούκ για τους στρατιώτες. Δεν ξέρω πώς κατάφερε να βρει το αναγκαίο κεφάλαιο για να στήσει την επιχείρηση. Η ιδέα του δεν ήταν άσχημη, μόνο που τη σκέφτηκε λίγο αργά. Μόλις ετοιμαζόταν να πουλήσει τα αδιάβροχα, ο πόλεμος τελείωσε...»

Ο πατέρας του χάνει τα πάντα σ' αυτό το εγχείρημα, οι πιστωτές κατάσχουν την ελάχιστη περιουσία του, και η οικογένεια αναγκάζεται να μετακομίσει στη συνοικία Ασακούσα. Η Σούζου, η μεγάλη αδελφή του Κέντζι, υιοθετείται σε ηλικία 14 ετών από μιαν άλλη οικογένεια, κι ύστερα πουλιέται ως *μάικο* (μαθητευόμενη γκέισα) σ' ένα πορνείο πολυτελείας. Εκεί γνωρίζεται μ' έναν αριστοκράτη, ο οποίος την παίρνει υπό την προστασία του και την παντρεύεται μετά το θάνατο της γυναίκας του. Χάρη στην οικονομική υποστήριξη της Σούζου θα μπορέσει ο Κέντζι να ολοκληρώσει το δημοτικό και το γυμνάσιο (για ανωτάτη σχολή, ούτε λόγος). Το 1913, επειδή αγαπά τη ζωγραφική, προσλαμβάνεται ως μαθητευόμενος σ' ένα βιοτέχνη που κατασκεύαζε *γιουκάτα* (φτηνά κιμονό), όπου και εξοικειώνεται με την παραδοσιακή ιαπωνική ζωγραφική, και το επόμενο έτος γράφεται σε μια ιδιωτική σχολή καλών τεχνών στο Τόκιο. Σε ηλικία 17 ετών, χάνει τη μητέρα του. Η Σούζου τού εξασφαλίζει μια δουλειά σχεδιαστή σε εφημερίδα του Κομπέ (λιμάνι της Οσάκα). Ο Μιζογκούτσι δείχνει ενδιαφέρον για την πολιτική, ζώντας από κοντά το χριστιανο-σοσιαλιστικό κίνημα που αναπτύχθηκε εκείνη την εποχή, λίγο πριν την κήρυξη της Οκτωβριανής Επανάστασης στη Ρωσία. Ωστόσο, έχοντας νοσταλγήσει το Τόκιο, εγκαταλείπει απροειδοποίητα τη δουλειά του στο Κομπέ κι έρχεται να μείνει στο σπίτι της αδελφής του. Βρισκόμαστε στο 1918, και ο 20χρονος Κέντζι Μιζογκούτσι γράφει ποιήματα, διαβάζει ιαπωνική και Δυτική λογοτεχνία, επισκέπτεται τα μουσεία, μαθαίνει να παίζει *μπίβα* (παραδοσιακό μουσικό όργανο), περνά τις ώρες του στα δημόσια λουτρά (ένα χώρο που λάτρεψε σε όλη του τη ζωή) και, γενικά, κάνει μια μποέμικη ζωή, χωρίς να νοιάζεται για το μέλλον του.

Στη διάρκεια των μαθημάτων μουσικής γνωρίζεται μ' έναν ηθοποιό, τον Τομιόκα, ο οποίος τον εισάγει στη μαγεία των κινηματογραφικών στούντιο. Ο Μιζογκούτσι θέλει να γίνει ηθοποιός, αλλά, το Μάιο του 1920 (ή Ιούνιο του 1921, κατ' άλλες πηγές), προσλαμβάνεται ως βοηθός του σκηνοθέτη Οζάμου Ουακαγιάμα, στα στούντιο της «Νικάτσου». Αν και λέγεται ότι έπαιξε τελικά σε κάποιες ταινίες, δε γνωρίζουμε τι ακριβώς κάνει στη «Νικάτσου» μέχρι το 1922, οπότε ξεσπά στο στούντιο η κρίση με τους *ογιάμα*: ηθοποιούς ειδικευμένους σε γυναικείους ρόλους, οι οποίοι, όμως, είναι όλο και πιο ασύμβατοι με τις νέες δραματουργικές ανάγκες της κινηματογραφικής αφήγησης. Ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του '20, διάφορες νέες κινηματογραφικές εταιρείες άρχισαν να προσλαμβάνουν γυναίκες ηθοποιούς, κι έτσι, το φθινόπωρο του 1922, η «Νικάτσου» απολύει 18 *ογιάμα*, μαζί με τους οποίους αποχωρεί κι ένας ικανός αριθμός σκηνοθετών της παλαιάς σχολής, με αποτέλεσμα να παρουσιαστεί κενό στο καλλιτεχνικό δυναμικό του στούντιο. Κάτω απ' αυτές τις συνθήκες, ο μόλις 25χρονος Κέντζι Μιζογκούτσι αναβαθμίζεται σε σκηνοθέτη.

Η πρώτη του ταινία [*Η μέρα που ξαναγεννήθηκε η αγάπη* (1923)], χαμένη όπως οι περισσότερες βουβές του ταινίες, προκαλεί σάλο, γιατί το περιεχόμενό της κρίνεται «αριστερό» (η λογοκρισία έκοψε πολλές σκηνές, μεταξύ των οποίων μια εξέγερση ορυζοκαλλιεργητών), ενώ οι *μπένσι* (άτομα που αφηγούνται την υπό-

θεση των ταινιών στη διάρκεια της προβολής) διαμαρτύρονται έντονα για τη συστηματική χρήση επεξηγηματικών μεσότιτλων, που καθιστά άχρηστη την παρουσία τους. Μόνο το 1923 ο Μιζογκούτσι γυρίζει 11 ταινίες, πολλές από τις οποίες είναι προσαρμογές λογοτεχνικών έργων της Δύσης (*Άννα Κρίστι*, *Τα παραμύθια του Χόφμαν* κ.ά.) στην ιαπωνική πραγματικότητα. Μετά το σεισμό τού Τόκιο, την ίδια αυτή χρονιά, η «Νικάτσου» μετακομίζει στο Κιότο, όπου ο Μιζογκούτσι ζει μια τελείως άσωτη ζωή, πίνοντας και κάνοντας παρέα με τις γκέισες της «αμαρτωλής» συνοικίας Γκιόν. Το 1925, μια από τις πολλές ερωμένες του, τυφλωμένη από ζήλια, του σχίζει την πλάτη μ' ένα αιχμηρό εργαλείο (ξυράφι ή μαχαίρι), κάτι που θα σημαδέψει και ψυχολογικά την υπόλοιπη ζωή του, χωρίς ωστόσο να τον σωφρονίσει ως προς τις σχέσεις του με τις γυναίκες. Κάνει έναν άτυχο γάμο με την Κιέκο, πρώην καλλιτέχνιδα του καμπαρέ, που της μέλλεται να τρελαθεί το 1941 (έπασχε από κληρονομική σύφιλη), και τελειώνει τη ζωή του με τη Φούτζι, αδελφή της Κιέκο, η οποία, όταν χηρεύει, το 1943, παίρνει τις δυο της κόρες και πηγαίνει να ζήσει μαζί του.

Το 1926, ο Μιζογκούτσι σκηνοθετεί την πρώτη του σημαντική ταινία (*Ο ανοιξιάτικος ψίθυρος μιας χάρτινης κούκλας*), μελόδραμα με κοινωνικό προσανατολισμό, που δείχνει την επιρροή του απ' τις ιδέες της Αριστεράς. Το ίδιο ισχύει και ως προς τη *Συμφωνία της μεγαλούπολης* (1929), βασισμένη σε κείμενα προλεταριακών συγγραφέων, που λογοκρίθηκε από τις Αρχές. Το πολιτικό πλαίσιο, ωστόσο, γίνεται όλο και πιο αντίξοο για τις «αριστερές» ιδέες, ιδιαίτερα μετά τον εκφασισμό της Ιαπωνίας, το 1932. Στο μεταξύ, ο Μιζογκούτσι, αφού γύρισε την πρώτη ομιλούσα ιαπωνική ταινία [*Πατρίδα* (1930)], εγκαταλείπει τη «Νικάτσου» για την εταιρεία «Σινκό», για την οποία γυρίζει μια καθαρά προπαγανδιστική, μιλιταριστική ταινία [*Η ανατολή της Μαντζουρίας* (1932)]. Είναι αναμφίβολα μια δύσκολη περίοδος, όπου βρίσκουμε συχνά το σκηνοθέτη να υπακούει στις προπαγανδιστικές επιταγές του καθεστώτος, κάνοντας ταινίες που ελάχιστα τον ενδιαφέρουν, αν και του δίνουν την ευκαιρία να επεξεργαστεί και να αναπτύξει το προσωπικό του θεματικό κι αισθητικό ύφος, που θα βρει την πρώτη του ολοκληρωμένη έκφραση στις ταινίες *Η ελεγεία της Οσάκα* και *Οι αδελφές της Γκιόν* (1936). Με τις ταινίες

αυτές ξεκινά επίσης η συνεργασία του Μιζογκούτσι με το σεναριογράφο Γιοσικάτα Γιόντα, ο οποίος θα συνεργαστεί μαζί του στις περισσότερες ταινίες του και θα παραμείνει επιστήθιος φίλος του μέχρι το τέλος της ζωής του. Το 1939, ο σκηνοθέτης πηγαίνει στην εταιρεία «Σότσικου», όπου γυρίζει την *Ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου*, αρχή μιας σειράς ταινιών με ήρωες ηθοποιούς του παρελθόντος, εύσχημος τρόπος για να ξεφύγει από το μιλιταριστικό κλίμα της εποχής. Ωστόσο, ο ίδιος ο Μιζογκούτσι αναδεικνύεται σε αληθινό δικτάτορα του σετ. Όλες οι μαρτυρίες συμφωνούν ως προς το ότι ήταν ένας πολύ αυταρχικός σκηνοθέτης, που ζητούσε την πλήρη αφοσίωση των συνεργατών του, λεπτολόγος και τελειομανής, αγενής με τους ηθοποιούς του (εξαιρουμένων, φυσικά, των γυναικών), φόβος και τρόμος των τεχνικών. Κι ωστόσο, όλοι επιζητούν τη συνέχιση της συνεργασίας μαζί του, γιατί δεν αμφιβάλλουν στο παραμικρό ότι έχουν να κάνουν μ' έναν μεγάλο σκηνοθέτη. Όχι τυχαία, ο Μιζογκούτσι διορίζεται Σύμβουλος Κινηματογραφίας και, στη συνέχεια, πρόεδρος του σωματείου των σεναριο-

γράφων και πρόεδρος της Ένωσης Σκηνοθετών – αξιώματα, που τον υποχρεώνουν να διατηρεί μια οπορτουνίστικη στάση απέναντι στις στρατιωτικές Αρχές, περιορίζοντας ταυτόχρονα τη δημιουργική του δραστηριότητα, αφού οι καιροί δεν του επιτρέπουν να κάνει τις ταινίες της επιλογής του.

Μετά το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου, ο Μιζογκούτσι είναι από τους πρώτους σκηνοθέτες που γυρίζουν ταινίες πάνω στη σύγχρονη ιαπωνική πραγματικότητα, χωρίς όμως να εγκαταλείπει τα ιστορικά θέματά του, όπως είναι *Η ζωή της Οχάρου* (1952), η ταινία που τον κάνει παγκόσμια γνωστό, μετά τη βράβευσή της στο Φεστιβάλ Βενετίας με το Αργυρό Λιοντάρι. Με το ίδιο βραβείο τιμάται, την επόμενη χρονιά, το *Ουγκέτσου μονογκατάρι* (η πιο διάσημη ταινία του, η οποία, μερικά χρόνια αργότερα, θα περιληφθεί στον κατάλογο με τις 10 καλύτερες ταινίες στην ιστορία τού κινηματογράφου) και, τη μεθεπόμενη (1954), *Ο επιστάτης Σάνσο*, που για πολλούς μελετητές αποτελεί το αριστούργημά του, ίσως μαζί με τους *Σταυρωμένους εραστές* (1954). Την ίδια χρονιά, αισθάνεται τα πρώτα συμπτώματα της αρρώστιας του (λευχαιμία), αλλά κρύβει την κατάστασή του και συνεχίζει να δουλεύει: το 1955, γυρίζει την πρώτη του έγχρωμη ταινία *Η αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι*, μια σινο-ιαπωνική συμπαραγωγή. Μετά την ολοκλήρωση του *Δρόμου της ντροπής* κι ενώ ετοιμαζόταν να πάει στο Φεστιβάλ Βενετίας, μπαίνει στο νοσοκομείο του Κιότο, όπου και πεθαίνει, στις 24 Αυγούστου 1956. Σ' ένα μπλοκάκι βρέθηκαν οι τελευταίες σημειώσεις του: «Κοντεύει φθινόπωρο. Ανυπομονώ να ξαναβρεθώ με τους συναδέλφους μου στο στούντιο».

«Ο Μιζογκούτσι μαχαιρώθηκε από την ερωμένη του»

Την 1η Ιουνίου 1925, διαβάζουμε στην εφημερίδα «Ασάχι» του Κιότο, στη στήλη του αστυνομικού ρεπορτάζ: «Ο Κέντζι Μιζογκούτσι, νέος σκηνοθέτης των Στούντιο Νικάτσου, μαχαιρώθηκε από την ερωμένη του». Το ατύχημα συνέβη κατά τη διάρκεια των γυρισμάτων της ταινίας *Στο κόκκινο φως τού ηλιοβασιλέματος*. Εκείνη τη χρονιά, ο Μιζογκούτσι έχει ήδη γυρίσει τρεις ταινίες, αφού δέχεται όλα τα σενάρια που του επιβάλλουν τα Στούντιο. Έχοντας ζήσει βασανισμένη παιδική ηλικία, έχοντας δει την αδελφή του να εκπορνεύεται και, στη συνέχεια, να γίνεται ερωμένη ενός πλούσιου αριστοκράτη προκειμένου να βοηθήσει την οικογένειά της, ο Μιζογκούτσι ορκίζεται να παραμείνει στα στούντιο όσο το δυνατόν περισσότερο, και να δουλέψει λυσσαλέα μέχρι να γίνει πλούσιος και διάσημος. Είναι είκοσι επτά χρόνων, κι η καριέρα του έχει αρχίσει εδώ και μερικά χρόνια.

Μετά από ένα σεισμό που κατέστρεψε τα στούντιο του Τόκιο, ο Μιζογκούτσι μετακομίζει στο Κιότο και ασκεί το επάγγελμά του με πείσμα. Συχνάζει κάθε βράδυ σε πορνεία, απαγορευμένα απ' τις Αρχές. Εκεί γνωρίζει μια πόρνη, τη Γιουρίκο Ιτσίζο, που γίνεται ερωμένη του και ζει μαζί του. «Όμορφη, αν και παχουλή, δεν ήταν εκατό τοις εκατό του γούστου του» είπε για κείνην η Κουμέκο Ουράμπε, πρωταγωνίστρια των βουβών ταινιών του Μιζογκούτσι.

Η υπόθεση προκαλεί σκάνδαλο· όλες οι εφημερίδες μεγάλης κυκλοφορίας το εκμεταλλεύονται και το δημοσιεύουν όχι στις καλλιτεχνικές σελίδες, αλλά στο αστυνομικό ρεπορτάζ. Η Γιουρίκο συλλαμβάνεται, αλλά, μετά από μια σύντομη ανάκριση, αφήνεται ελεύθερη – η αστυνομία θεωρεί ότι πρόκειται για προσωπική υπόθεση. Όσο για τα στούντιο, αποφασίζουν να κρατήσουν τον νεαρό ταλαντούχο σκηνοθέτη, αφού πρώτα τον συμβουλεύουν να μείνει για λίγο καιρό στο σπίτι του, μέχρι να ξεχαστεί η υπόθεση.

Ο Γκεντζούρο Σαεγκούσα τελειώνει την κατασκοπική ταινία που είχε αρχίσει ο Μιζογκούτσι, ο οποίος, αφού μείνει ένα χρόνο άνεργος, επιστρέφει στο Τόκιο, τη γενέθλια πόλη του, όχι για να δέσει τις πληγές του, αλλά για να ξαναβρεί τη Γιουρίκο: έχει ακούσει ότι δουλεύει καμαριέρα σ' ένα μικρό ξενοδοχείο στην Ασακούσα, λαϊκή γειτονιά του Τόκιο.

Ο Θόδωρος Αγγελόπουλος στον τάφο του Μιζογκούτσι.

Τελικά, ο Μιζογκούτσι γνώρισε μόνο δυστυχισμένες γυναίκες: τη μητέρα του, που πέρασε όλη τη ζωή της στη μιζέρια· τη μεγαλύτερη αδελφή του, που θυσίασε τη ζωή της για να μπορέσει να επιβιώσει η οικογένειά της· τη Γιουρίκο Ιτσίζο, με την οποία ήταν τρελά ερωτευμένος· και τη γυναίκα του, που θα μπει σε ψυχιατρείο μετά από δώδεκα χρόνια συμβίωση. Στις ταινίες του περιφέρεται η ίδια θηλυκή ηρωίδα: σκοτεινή και όμορφη, «αν και παχουλή» (η Οχάρου στη *Ζωή της Οχάρου*, η Ομόχα στις *Αδελφές της Γκιόν*, οι πόρνες στο *Δρόμο της ντροπής*, την τελευταία του ταινία). Η ομοιότητα των γυναικών-ηθοποιών του μεταξύ τους, όπως η Ισούζου Γιαμάντα, η Κινούγιο Τανάκα και η Ματσίκο Κίο, είναι εκπληκτική. Μέσα απ' όλα αυτά τα πρόσωπα και εμπνεόμενος απ' τα βιώματά του, ο Μιζογκούτσι αναζητεί διαρκώς τη μοναδική γυναίκα. Η τεχνική του πλάνου-σεκάνς δεν είναι παρά ένας τρόπος να παραμείνει όσο το δυνατόν περισσότερο κοντά της. Η σχολαστική αναπαράσταση του χρόνου και του χώρου τού επιτρέπει να επιτύχει μια πολύ συγκεκριμένη εικόνα. Μέσα σ' ένα μεγαλοπρεπές ντεκόρ, ψηλά, πάνω στο γερανό του, ο Μιζογκούτσι παρατηρεί την ηρωίδα του. Ταυτόχρονα, γυρίζει το βλέμμα του στο παρελθόν του και σ' αυτή τη γνώριμη κι αγαπημένη γυναίκα. «Το έξω είναι το κάτοπτρο όπου καθρεφτίζεται το μέσα» λέει ο Gombrowicz...

26 χρόνια αργότερα, κανένας δε θυμάται πια το σκάνδαλο. Ο Μιζογκούτσι γυρίζει τη *Ζωή της Οχάρου* κι είναι πια ένας απ' τους πιο λαμπρούς σκηνοθέτες της γενιάς του. Μια μέρα, ένας βοηθός του που τον συνοδεύει στα δημόσια λουτρά, εκπλήσσεται όταν βλέπει μια βαθιά ουλή στην πλάτη του δασκάλου του. «Χάρη σ' αυτή την ουλή κατάφερα να περιγράψω μια γυναίκα» λέει ο Μιζογκούτσι. Όλος ο κόσμος γνωρίζει τη θέση που ο σκηνοθέτης παραχωρεί στη γυναίκα – από την αυτοκράτειρα ώς την πόρνη. Όλα αυτά τα χρόνια έζησε μ' αυτή την ανεξίτηλη ανάμνηση. Και ποτέ κανείς δεν ξαναβρήκε τα ίχνη της Γιουρίκο μετά τη συνάντησή τους σ' εκείνο το μικρό ξενοδοχείο της Ασακούσα.

«Cahiers du Cinéma», Ειδική Έκδοση, 1995.
Μετάφραση: Χρυσάνθη Παπαλά.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΙΑΠΩΝΙΚΩΝ ΟΡΩΝ

γιουκάτα: κιμονό που η τιμή τους ήταν προσιτή στις λαϊκές μάζες.

γκέισα: νεαρή γυναίκα με χορευτικές και μουσικές ικανότητες, στην υπηρεσία (όχι αποκλειστικά ερωτική) πλουσίων ανδρών.

γκεντάι-γκέκι: ταινία σύγχρονης θεματολογίας.

ε-μάκι-μόνο: ιαπωνική ζωγραφική πάνω σε οριζόντιο κύλινδρο, που ανοίγει από αριστερά προς τα δεξιά και συνοδεύεται συνήθως από καλλιγραφικό κείμενο.

Έντο: η ιστορική περίοδος 1615-1868, κατά την οποία η Ιαπωνία έκλεισε τις πόρτες στο εξωτερικό.

εντόκο: ο αυτόχθων κάτοικος του Τόκιο.

ικεμπάνα: παραδοσιακή τέχνη ανθοδέσμης.

καμπούκι: είδος ιαπωνικού παραδοσιακού θεάτρου, με ρεαλιστική και μελοδραματική θεματολογία, που αποτέλεσε τη δραματουργική βάση για τη γέννηση του ιαπωνικού κινηματογράφου.

κιοτζέν: παραδοσιακή ιαπωνική φάρσα, που βασίζεται στην τεχνική του θέατρου *νο*.

κότο: παραδοσιακό όργανο, είδος άρπας.

μάικο: μαθητευόμενη γκέισα.

Μέιτζι: η ιστορική περίοδος 1868-1912 που συμπίπτει με το άνοιγμα της Ιαπωνίας προς το εξωτερικό.

μέιτζι-μόνο: ταινίες που αναφέρονται στην περίοδο Μέιτζι.

μπένσι: αφηγητής, καθισμένος κάτω απ' την οθόνη, ο οποίος, στη διάρκεια της προβολής των βουβών ταινιών, σχολίαζε και επεξηγούσε τα δρώμενα. Μερικοί *μπένσι* ήταν τόσο διάσημοι, ώστε το κοινό ερχόταν ειδικά για να τους ακούσει, αδιαφορώντας για την ταινία.

μπίβα: παραδοσιακό έγχορδο όργανο, κάτι σαν ιαπωνική κιθάρα.

μπουνράκου: παραδοσιακό θέατρο μαριονετών. Οι άνθρωποι που κινούν τις τεράστιες σε μέγεθος μαριονέτες, δεν κρύβουν την παρουσία τους στο κοινό, ενώ ένας αφηγητής (*τζορούρι*) και μουσικοί σχολιάζουν τη δράση, που έχει συνήθως δραματικό χαρακτήρα.

μπουσίντο: μελέτη μιας συγκεκριμένης πολεμικής τέχνης (*κέντο*), αλλά και μιας ηθικής πειθαρχίας, που αποτελεί την ουσία του *μπουσίντο*.

νικάτσου: κοινωνικό δράμα, που εμπνέεται από το *σίνπα*.

νιμάιμε: ο λεπτεπίλεπτος, σχεδόν θηλυπρεπής ήρωας στην ιαπωνική τυπολογία του ήρωα, που έχει ως αντίθετό του τον *τατσιχάκου*.

ογιάμα ή οναγκάτα: άντρας που παίζει γυναικείους ρόλους στο *καμπούκι*.

οκίγια: χώρος (οίκημα) όπου οι γκέισες κλείνουν τα επαγγελματικά ραντεβού τους.

ρόνιν: περιπλανώμενος *σαμουράι* που έχει χάσει τον αφέντη του.

σαμουράι: πολεμιστής που ήταν μέλος της ακολουθίας ενός φεουδάρχη, στην προ του 1868 Ιαπωνία.

σίνπα: μορφή θεάτρου που προήλθε απ' το *καμπούκι* κι έχει κυρίως μελοδραματική μορφή.

σογκούν: από το 1192, δεύτερη μορφή εξουσίας στην Ιαπωνία, προερχόμενη από τις τάξεις του στρατού, που ήρθε συχνά σε σύγκρουση με την αυτοκρατορική εξουσία.

σότζι: παραβάν ή συρόμενο παραπέτασμα που χωρίζει τα διάφορα δωμάτια μιας παραδοσιακής ιαπωνικής κατοικίας.

τατάμι: ελαφρύ στρώμα που βρίσκεται στο πάτωμα των παραδοσιακών σπιτιών της Ιαπωνίας.

τατσιχάκου: ο αρρενωπός ήρωας στην τυπολογία του ιαπωνικού ήρωα, πρότυπο του οποίου είναι ο *σαμουράι* και ηθοποιός μοντέλο ο Τοσίρο Μιφούνε.

τζιντάι-γκέκι: ταινία ιστορικού χαρακτήρα.

τσαμπάρα: ταινία πολεμικής περιπέτειας, που έχει συνήθως *σαμουράι* ως ήρωες.

τσόμπα: πάγκος υποδοχής, που χρησιμεύει ως γραφείο.

Το τελευταίο χειρόγραφο του Μιζογκούτσι, όπου γράφει: «Ανυπομονώ να ξαναβρεθώ με τους συνεργάτες μου».

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΕΛΛΗΝΙΚΩΝ ΚΑΙ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Αγγελόπουλος Θόδωρος, 9
Άγιος Φραγκίσκος της Ασίζης, 29
Άγνωστο αριστούργημα, Το, 43
Αδελφές της Γκιόν, Οι, 9, 18, 21, 24, 31, 47, 57, 81, 84, 87, 89, 106, 119-122, 148, 167, 168
Αδιέξοδο της αγάπης και του μίσους, Το, 120, 122
Αϊζενστάιν Σεργκέι, 29, 37, 53, 65, 78, 82, 84
Αναζητώντας μια γαλοπούλα, 110
Αναμνήσεις από τον Μιζογκούτσι (του Γιόντα), 99
Ανατολή της Μαντζουρίας, Η, 112, 167
Άνθρωπος, Ο, 110
Άννα Κρίστι, 166
Ανοιξιάτικος ψίθυρος μιας χάρτινης κούκλας, Ο, 110, 167
Αντρέι Ρουμπλιόφ, 40
Αξιαγάπητη καρδιά, 110
Ασάκι λάμπει, Το, 110
Αυγή, Η, 28, 35
Αυτοκράτειρα Γιανγκ Κουέι-Φέι, Η, 9, 14, 25, 34, 48, 51, 52, 95-97, 153, 160, 161, 167
Αυτοκρατορία αντεπιτίθεται, Η, 156
Αυτοκρατορική εύνοια, Η, 110
Αχ, πατρίδα!, 122

Βασιλιάς της δεκάρας, Ο, 110
Βασίλισσα του τσίρκου, Η, 110
Βασίλισσα των μοντέρνων καιρών, Η, 110
Βερτόφ Τζίγκα, 48

Γεύση του πράσινου τσαγιού και του ρυζιού, Η, 93
Γέφυρα Νιχόν, Η, 110
Γιαμάντα Ισούζου, 18, 89, 93, 115, 118, 168
Γιόντα Γιοσικάτα, 19, 24, 26, 31, 39, 43, 95-97, 99, 118, 120, 125, 126, 133, 136, 144, 155, 156
Γιορτή στην Γκιόν, Η, 22, 33, 35, 41, 148, 149, 152
Γιοσιμούρα Κοσαμπούρο, 93
Γκόρκι Μαξίμ, 48
Γκόσο Χεϊνοσούκε, 6
Γράμμα μιας άγνωστης, Το, 156
Γυμνή νήσος, Η, 97
Γυναίκα της ηδονής, Η, 110
Γυναίκα της Οσάκα, Η, 126
Γυναίκες είναι δυνατές, Οι, 110
Γυναίκες της νύχτας, Οι, 20, 21, 32, 41, 62, 69, 73, 89, 134, 135, 141

Δεν έχει λεφτά, δεν έχει αγώνα, 110
Δεσποινίς Όγιου, Η, 26, 33, 35, 45, 62, 93, 95, 97, 138-141, 143, 149
Διάσελο της αγάπης και του μίσους, Το, 114
Δρομάκι του φλογερού πάθους, Το, 110
Δρόμος της ντροπής, Ο, 9, 14, 23, 29, 33, 36, 42, 60, 62, 115, 118, 148, 163, 164, 167, 168

Εγώ φταίω, 110
Εκδίκηση των 47 ρόνιν, Η, 20, 126-129
Ελεγεία της Οσάκα, Η, 9, 18, 19, 29, 31, 47, 57, 62, 76, 81, 84, 85, 88, 89, 99, 118-120, 128, 167
Εμβατήριο του Τόκιο, Το, 110, 113
Ένας καταδικασμένος σε θάνατο δραπέτευσε, 158
Επιστάτης Σάνσο, Ο, 6, 7, 9 ,10, 13, 14, 17, 21, 33, 36, 40, 48, 50, 51, 60, 95, 141, 145, 149-154, 156, 167
Ερωτική φλόγα, 20, 23, 60, 61, 62, 89, 97, 135-137

Ζωή ενός ανθρώπου, Η, 110
Ζωή ενός καλλιτέχνη, Η, 126
Ζωή μιας γυναίκας ελευθερίων ηθών, Η, 144
Ζωή της Οχάρου, Η, 6, 7, 9, 17, 18, 21, 25, 26, 29, 33, 40, 48, 49, 51, 57, 58, 60, 61, 70-72, 76, 95, 99, 105, 115, 120, 142-145, 148, 152, 167, 168

Ήσυχος άνθρωπος, Ο, 144

Θάνατος την αυγή, 110
Θλιβερός ηλίθιος, Ο, 110
Θρύλος του Μουσάσι Μιγιαμότο, Ο, 129-131
Θρύλος του τζούντο, Ο, 57
Θύελλα σε μητρική καρδιά, 156

Ιεροί άνεμοι, 114
Ιερόσυλος ήρωας, Ο, 21, 34, 42, 44, 161, 162
Ιζούμι Κιόκα, 39, 88, 114, 115
Ιτζίμα Ταντάσι, 58, 59
Ίριε Τακάκο, 112
Ισάμου Γιόιτσι, 143
Ιστορία του στρατηγού Νόγκι και του κυρίου Κούμα, Η, 110
Ιστορία του τελευταίου χρυσάνθεμου, Η, 9, 19, 20, 25, 26, 31, 61, 62, 66, 68, 81, 95, 96, 122-126, 167
Ιστορία(-ες) του Κινηματογράφου (του Godard), 71
Ιτό Κισάκου, 100, 106
Ιτό Σινσούι, 93
Ιτάγιο Χισάο, 136
Ιτσίζο Γιουρίκο, 168

Καγκεγιάμα Χιντέκο, 136, 137
Κακόφημη γυναίκα, Η, 9, 22, 23, 33, 152, 154-157
Καλύτερα χρόνια της ζωής μας, Τα, 80
Κανόνας του παιχνιδιού, Ο, 67, 69
Καουαγκούσι Ματσουταρό, 157
Κάρμεν (του Bizet), 72
Καψάσκης Σωκράτης, 7
Κινηματογράφος και το σύγχρονο πνεύμα, Το (του Ουρίου), 59
Κινουγκάσα Τεϊνοσουκέ, 6, 52

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ

Κίο Ματσίκο, 14, 21, 25, 168
Κίσι Ματσούο, 58, 59
Κογκάουα Κιόκο, 157
Κογκούρε Μιτσίγιο, 14, 22, 93
Κόι Χιντέο, 143
Κοντζάκου μονογκατάρι, 91
Κόσμος εδώ κάτω, Ο, 110
Κουκλόσπιτο, Το, 20
Κουουάνο Μιτσίκο, 132
Κουροσάουα Ακίρα, 6, 15, 31, 39, 48, 57, 143
Κυρά του Μουσασίνο, Η, 33, 35, 62, 142, 152, 153

Λαν-φανγκ Μέι, 78
Λιμάνι της ομίχλης, Το, 110
Λυπητερό τραγούδι των νικημένων, Το, 110

Μαγιακόφσκι Βλαδίμηρος, 48
Μαγιάμα Σεΐκο, 127, 128
Μαγικό νερό, Το, 18, 57, 80, 112-114, 129, 152
Μαγιουζούμι Τοσίρο, 14
Μέρα που ξαναγεννήθηκε η αγάπη, Η, 110, 166
Μέσα στα ερείπια, 110
Μια γυναίκα από το Παρίσι, 91
Μια ζωή, 144
Μια θέση στον ήλιο, 92
Μια περιπέτεια του Αρσέν Λουπέν, 110
Μιγιαγκάουα Καζούο, 106, 107, 153, 156
Μιζογκούτσι Σούζου, 166
Μιζουτάνι Χιρόσι, 95, 96, 123, 143
Μίκι Μινόρου, 123, 124
Μικρές αλεπούδες, 79, 81
Μιούρα Μιτσούκο, 132
Μιφούνε Τοσίρο, 39, 40, 49, 61
Μοίρα της κυρίας Γιούκι, Η, 29, 32, 33, 35, 41, 62, 87, 89, 137, 138, 142
Μόλι Φλάντερς, 144
Μονζαεμόν Τσικαμάτσου, 13, 157
Μόρι Μασαγιούκι, 21
Μόρι Ογκάι, 51
Μουραμάτσου Σόφου, 124
Μουράτα Μινόρου, 92
Μουσικοί της Γκιόν, Οι, βλ.: *Γιορτή στην Γκιόν, Η*.
Μπούσο Χατόρι, 85

Ναγκάι Τατσούο, 93
Ναγκάτα Μ., 26, 100
Ναρουσάουα Μασασίγκε, 93
Ναρούσε Μικίο, 6, 65, 119
Νίκη των γυναικών, Η, 20, 31, 97, 131, 132, 136
Νικομήδης, 161
Νόντα Κόγκο, 132
Ντοκόκου, 93
Ντοστογιέφσκι Φιόντορ, 10
Νύχτα, Η, 110

Ξακουστό σπαθί Μπιτζομάρου, Το, 131
Ξεπεσμός της Οσέν, Ο, 18, 58, 81, 96, 114-116

Οδύσσεια, 145
Οζάουα Σακάε, 145
Όζου Γιασουτζίρο, 6, 36, 58, 65, 69, 73, 76, 82, 83, 85, 93, 130, 132
Οικογενειακή συγκέντρωση, 119
Οκαμότο Κεν-ίτσι, 155, 156
Οκάντα Ταχικίκο, 112
Οκίτσι, η ξένη, 111
Όλα για την Εύα, 92
Ομόι Κενταρό, 136
Όνειρα της νιότης, 110
Ονιμπάμπα, 97, 132
Ονοέ Κικουνοσούκε, 123-125
Οσάκα μονογκατάρι, 27, 99
Όσιμα Ναγκίσα, 6, 48
Οτάνι, 116
Ουακαγιάμα Οζόμου, 166
Ουακάο Αγιάκο, 14, 22, 41, 148
Ουγκέτσου μονογκατάρι (το βιβλίο), 91
Ουγκέτσου μονογκατάρι, 6, 7, 9, 10, 11, 13, 14, 17, 21, 25, 29, 33, 36, 42, 47, 48, 55, 95, 97, 99-107, 126, 129, 141, 145-148, 152, 153, 167
Ουέντα Ακινάρι, 91, 99
Ουμεχάρα Ριουζαμπούρο, 91
Ουράμπε Κουμέκο, 168
Ουρίου Ταντάο, 59
Ουταμάρο, 132, 133
Ουταμάρο και οι πέντε γυναίκες του, Ο, 9, 13, 20, 31, 40, 41, 43, 47, 126, 129, 132-134
Ουτσίντα Τόμου, 6, 58

Πάθος της ηθοποιού Σουμάκο, Το, 9, 13, 20, 25, 32, 45, 58, 60, 66, 95, 133, 134, 136
Παιδιά της θάλασσας, Τα, 110
Παπαρούνες, Οι, 18, 44, 96, 116-118
Παραθαλάσσιο νεκροταφείο, Το, 147
Παράκελσος, 75
Παραμύθι της βροχούλας, 110
Παραμύθια του Χόφμαν, Τα, 166
Παράπονο του λευκού κρίνου, Το, 110
Παρθένος Ογιούκι, Η, 58, 71, 72, 81, 85, 116
Παρμενίδης, 147
Πατρίδα, 68, 89, 110, 111, 167
Πειρατίνα, Η}, 156
Πίσω από τον καθρέφτη}, 45
Πνεύμα της αγροτικής ζωής, Το, 91
Πόλη της φλόγας και του πάθους, Η, 110
Πολίτης Κέιν, Ο, 79
Πρωτοπαλίκαρο της Μασσαλίας, Το, 158
Πύλες της κολάσεως, Οι, 52

Ράι Σατγιατζίτ, 144
Ρασομόν (το βιβλίο), 91
Ρασομόν, 6, 57, 143
Ριχάρδος Β', 161
Ρομ Μιχαήλ, 71

Σαεγκούσα Γκεντζούρο, 168
Σαϊκάκου Ιχάρα, 13, 49, 142-144
Σακουτάρο Αγκιουάρα, 102
47 ρόνιν, Οι, 20, 81, 83, 96, 126-129
Σατό Ταντάο, 39, 40, 53
Σατό Χαρούε, 91
Σιντό Κανέτο, 132, 136, 137, 155
Σιράι, 123
Σκόνη και τίποτ' άλλο, 110
Σοσέκι Νατσούμε, 116
Σοτάρ και Σία, 67
Στανισλάφσκι Κονσταντίν, 66
Σταυρωμένοι εραστές, Οι, 6, 7, 9, 13, 14, 25, 33, 34, 44, 45, 60, 70, 124, 125, 141, 145, 152, 153, 156-160, 167
Στιγμιότυπα της πόλης, 110
Στο κόκκινο φως του ηλιοβασιλέματος, 110, 168
Συμφωνία μιας πόλης, Η, 111
Συμφωνία της μεγαλούπολης, Η, 110, 167

Ταγκόρ Ραμπιτρανάθ, 144
Τανάκα Κινούγιο, 14, 21, 22, 25, 43, 45, 49, 61, 69, 70, 73, 89, 129, 132, 133, 136, 137, 143, 152, 156, 168
Τανιζάκι Τζουνιτσίρο, 45, 141
Ταρκόφσκι Αντρέι, 9, 40
Ταχυδρομική άμαξα, Η, 71
Τελειώνοντας το σχολείο, 110
Τερέζα Ρακέν (του Carné), 106
Τεσάι, 91
Τι γλυκό κορίτσι!, 110
Τραγούδι της νίκης, Το, 131
Τραγούδι της πατρίδας, Το, 110
Τραγούδι του διάσελου, Το, 110
Τραγούδι του στρατοπέδου, Το, 122, 124
Τρεις γενιές Ντανζούρο, 19, 129
Τρελός έρωτας μιας δασκάλας της μουσικής, Ο, 110
Τσούτζι Κιουίτσι, 157

Υπέροχοι Άμπερσονς, Οι, 69, 79

Φουτζιουάρα Γιοσίε, 111
Φύλακας άγγελος του χρόνου, Ο, 112

Χαμόγελο της γης μας, Το, 110
Χαναγιάγκι Γιοσιάκι, 21
Χαναγιάγκι Σοτάρο, 89, 123, 124
Χάριτες στον αυτοκράτορας, 110
Χασεγκάουα Καζούο, 157
Χασούμι Τσουνέο, 57, 76
Χιροσίγκε, 85, 141
Χιτών, Ο, 107
Χόγια, 95
Χρήμα, Το, 110
Χρήμα, Το (του Bresson), 164
Χρυσή άμαξα, Η, 66

Ωραία και ο κλέφτης, Η (το βιβλίο), 91
Ωστόσο, προχωρούν, 111

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΞΕΝΩΝ ΚΑΙ ΜΗ ΕΞΕΛΛΗΝΙΣΜΕΝΩΝ ΟΝΟΜΑΤΩΝ ΚΑΙ ΤΙΤΛΩΝ ΕΡΓΩΝ

Andrew Dudley, 141
Artaud Antonin, 78, 82, 83

Balzac Honoré de, 43
Barthes Roland, 48, 78, 82
Bazin André, 69, 75, 77-82, 85
Beethoven Ludwig van, 69
Bergman Ingmar, 77
Biette Jean-Claude, 6
Bitsch Charles, 75
Brecht Bertolt, 6, 36, 66, 72, 82-84
Bresson Robert, 6, 159, 164
Burch Noël, 20, 82, 83, 85

Cameron Ian, 162
Carné Marcel, 106
Chaplin Charles, 35, 91, 106
Cinema: A Critical History, 17
Corneille, 161
Crawford Joan, 156
Cukor George, 21

Debussy Claude, 78
Demonsablon Philippe, 29
Doillon Jacques, 156
Douchet Jean, 42
Dreyer Carl, 35, 159

Fassbinder Reiner Werner, 9, 163
Feuillade Louis, 159
Feyder Jacques, 106
Ford John, 7, 26, 32, 69, 71, 75, 115, 144
Förster Bernhard, 75
Fuller Samuel, 77

Gance Abel, 32, 33
Giuglaris Marcel, 158, 159

Giuglaris Shinobu, 158, 159
Godard Jean-Luc, 9, 71, 77, 155, 164
Griffith D.W., 29, 159

Hardy Thomas, 28
Hawks Howard, 75
Heffner Hugh, 149
Hitchcock Alfred, 40, 42, 45, 115, 153

Ibsen Henrik, 72

Jouvet Louis, 89

Kenji Mizoguchi (του Mesnil), 57
Kieslowski Krzysztof, 164

Lang Fritz, 36, 118, 159
Langdon Harry, 125
Lautréamont (Comte de), 48
Lubitsch Ernst, 35, 75
Lumière Αδελφοί, 6

Malraux André, 77
Matisse Henri, 87
Maupassant Guy de, 21, 99, 100, 105, 116
Mesnil Michel, 21, 57, 58
Mourlet Michel, 75
Mozart W.A., 161
Murnau Friedrich, 7, 10, 11, 28, 147, 159

Nietzsche Friedrich, 75
Niogret Hubert, 140

Ophuls Max, 10, 11, 118, 156

Pasolini Pier Paolo, 9
Pialat Maurice, 76
Picasso Pablo, 89
Ponge Francis, 152
Preminger Otto, 147

Racine, 161
Ray Nicholas, 45
Renoir Jean, 7, 13, 29, 35, 36, 67, 69, 75, 78
Richie Donald, 17
Ricoeur Paul, 56
Rivette Jacques, 9, 75, 77, 147
Rossellini Roberto, 7, 28, 32, 77, 135, 147
Ruttmann Walter, 111

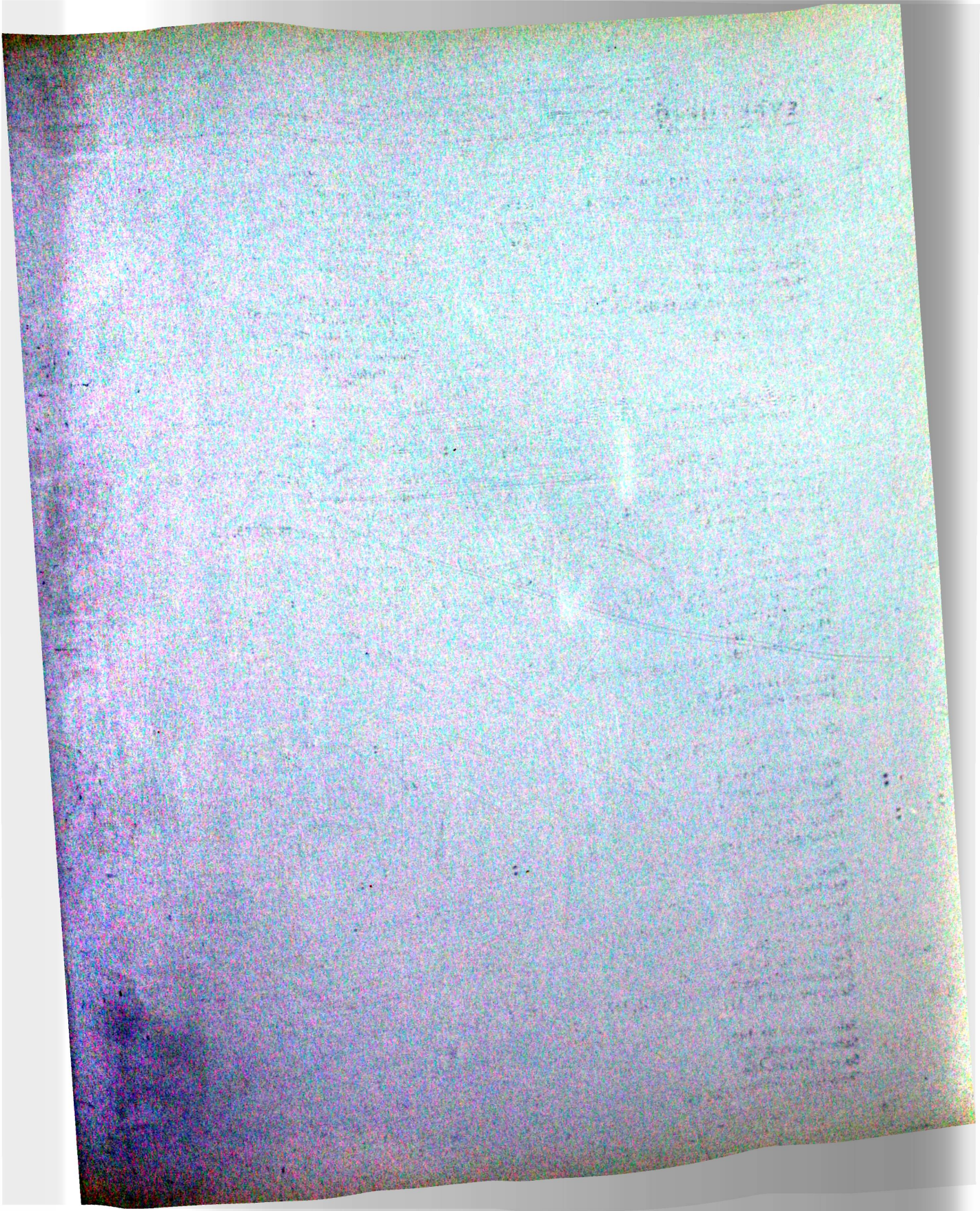
Sade marquis de, 148
Sadoul Georges, 154
Serceau Daniel, 164
Shakespeare William, 157, 161
Sirk Douglas, 164
Sternberg Josef von, 81, 118
Stevens George, 118
Straub Jean-Marie, 77
Strindberg August, 72

Tesson Charles, 140
To the Distant Observer, 82
Tobin Yann, 141
Tourneur Maurice, 81
Tyler Parker, 17

Van Gogh Vincent, 146
Vertigo, 35
Vidor King, 32, 33, 48

Welles Orson, 13, 42, 69, 75, 78, 79, 81, 83
Wollheim Richard, 55
Wrong Man, The, 45
Wyler William, 26, 69, 78-81, 83, 106

Zola Emil, 48



溝口健二

ISBN 960-86572-0-2

ΤΙΜΗ: 4.000 ΔΡΧ.