

plende nærvær i ethvert af instruktørens påfund – trods distraktion fra evigt skiftende hårknoide. Skønt hun kun har fået et hjørne af sjælen og en enkelt legemsdel at administrere, sætter hun et helt menneske ind, og resultatet er eksplosivt.

## Tilståelse

Den tilståelse, som Netusil aldrig får afpresset Alex, må falde her: jeg kan ikke udstå filmen! Fra første færd har den virket som en træt cliché-historie, camoufleret med en masse pseudo-intellektuelt praleri, og irritation er vokset for hvert genemsyn. Al verdens »modernisme« kan ikke gøre den drøm om kvinden som ren, uhæmmet og ubesmittet natur, mindre altmodisch, det fyger med hilsener til vores allesammens »dannelse«, og det knirker generende i det freudianske symbolapparat.

Det forekommer katastrofalt, at den erklæret anti-litterære instruktør igen og igen lader handlingen hænge på flove nøglereplikker som »vi er alle spioner« (fra Stalin til Freud, fra Roeg til biografgængerens), »elsk mig, i stedet for at definér mig«, »man må elske sådan en kvinde højere end sin ære« etc., afleveret med en gumpetunghed, der er helt uventet hos denne instruktør. Og der er blodig ironi i, at der i det hele taget skal bruges visdomsord til at banke et anti-intellektuelt budskab hjem med.

Der er ikke nær samme billedprægnans i »Bad Timing« som i Roegs tidligere film. Wien er kun en samling grå sætstykker bag personernes martrede ansigter, mens Venedig i »Rødt chok« voksede til et fugtigt, rustens monster med selvstændig eksistens. Hele energien er investeret i klipningen, men illusionerne kører i rundkreds og udvider cirklerne omkring den tynde historie, men bringer os aldrig fremad – endsige ændrer os, som den formålsrettede manipulation i »Rødt chok«. Og visse handlingstræk, som NATOs interesse for ægteparret Vodnic, gives aldrig nogen substans, føres ikke frem til nogen konklusion, og afslører sig dermed som tekniske greb, der blot skal bevise en påstand – in casu at vi alle er spioner.

Jeg har selv tidligere bragt udtalelser til torvs, om at Roegs film var »svangre, fulde af løfter, mens opfyldelsen ikke nødvendigvis var deres sag«, men nu begynder mistanken så småt at komme anklagede til skade. Han arbejder for hårdt på at blive klippebordets Paganini, manisk optaget af hvordan og uinteressert i hvorfor. Omridset af hans drøm om den totale film er stadig synlig, men her opfyldes begæret ikke.

### BAD TIMING

Bad Timing. England 1980. **P-selskab:** The Recorded Picture Company. For Rank. **P:** Jeremy Thomas. **As-P:** Tim Van Rellim. **P-ledere:** Aivar Kaulins, Christian Jungbluth. **I-leder:** Detlef Krejci. **Instr:** Nicolas Roeg. **Instr-ass:** Neil Vine Miller, Peter Kohn, Tom Ward, Marijan Vadjia. **Manus:** Yale Udoff. **Foto:** Anthony Richmond (farve). **Format:** Technovision. **Kamera:** Gordon Hayman. **Klip:** Tony Lawson. **Ark:** David Brockhurst. **Kost:** Marit Allen, Shuna Harwood. **Komp/Dir:** Richard Hartley. **Musikuddrag/Sange:** »Incantation for Juno« af og med François Rabbath; »The Köln Concert« af og med Keith Jarrett; »Daphne of The Dunes«, »Delusion of the Fury« af og med Harry Partch; »Fidelio« af Ludwig van Beethoven; »Berceuse« af B. Godard, med Vernon Midgely; »Dreaming My Dreams« af Allen Reynolds, med Billy Kinsley; »Time Out« af Richard Hartley, Nicolas Roeg, med Zoot Money; »An Invitation to the Blues« af og med Tom Waits; »I'll Be Seeing You« af Sammy Fain, Irving Kahal; »It's the Same Old Story« af M. Field, N. Oliphant, med Billie Holiday; »Who are You?« af Pete Townshend, med The Who. **Tone:** Alan Bell, Paul Le Mare, Ken Barker.

**Medv:** Art Garfunkel (Dr. Alex Linden), Theresa Russell (Milena Flaherty), Harvey Keitel (Inspektør Netusil), Denholm Elliott (Stefan Vognic), Daniel Massey (Affekteret mand), Dana Gillespie (Amy), William Hootkins (Oberst Taylor), Eugene Lipinski (Hospitalpolitimand), George Roubicek (1. politimand), Stefan Gryff (2. politimand), Sevilla Delofski (Tjekkisk receptionist), Robert Walker (Konrad), Gertan Klauber (Ambulancfører, Ania Marson (Dr. Schneider), Lex Van Delden (Ung læge), Rudolph Bisseger (Giovanni), Hans Christian (Tjekkisk konsul), Ellan Fartt (Ulla), Fritz Gublirsch (Beruset mand), Nino La Rocca (Araber i lastbil), Roman Scheidl (Vred student).

**Længde:** 123 min. **Udl:** Kommunefilm. **Prem:** 18.3.83 – Grand.

IB MONTY

KENJI  
MIZOGUCHI  
FILMENS  
SHAKSPEARE



**K**enji Mizoguchi blev i sit hjemland betragtet som den japanske films mester frem for nogen, og det var et smerteligt tab, da han døde i 1956, kun 57 år gammel. »Vi kan ikke længere skabe film med vore hjerter som Mizo gjorde – vi må i stedet for bruge vore hoveder«, som hans yngre kollega Kon Ichikawa sagde om den instruktør, hans landsmænd opfattede som den mest japanske af alle filmkunstnere.

Men i de sidste år af sit liv oplevede Mizoguchi også international opmærksomhed om sine film, efter at »Saikaku ichidai onna« i 1952 havde vundet sølvløven ved filmfestivalen i Venedig. De følgende år kom hans sene mesterværker via Venedig hurtigt til Vesten, og inden sin død var Mizoguchi sikkert placeret som en af filmkunstens største instruktører.

Den første retrospektive serie af hans film blev præsenteret i Venedig året efter hans død, og i 1961 viste Cannes-festivalen hans film. Især i Frankrig blev han i 50'erne og 60'erne kanoniseret. Han blev lovprist af unge franske filmfolk som Godard, Rohmer og Astruc, og franske kritikere sammenlignede ham med Corneille, Racine, Mozart og Callot. »Cahiers du cinéma« beskæftigede sig ofte med ham, bragte filmografi og i nr. 158 (Aug.-sept. 1964) »Le dossier Mizoguchi«, der bragte interviews med hans medarbejdere. Det er også i »Cahiers du cinéma«, at man finder en af de væsentligste tekster til forståelsen af Mizoguchi som kunstner og menneske, nemlig hans manuskriptforfatter Yoshikata Yodas erindringer om ham (der løb i numrene 166/67, 169, 172, 174, 181, 186, 192 og 206, i årene 1965-68). I 1965 udsendte Michel Mesnil en bog, der har en central plads i litteraturen om Mizoguchi. Og den er efterhånden ikke ringe. I Dudley og Paul Andrews »Kenji Mizoguchi. A Guide to References and Resources«, der kom i 1981, og som er et uomgængeligt værk for den, der vil beskæftige sig med Mizoguchi og hans film, er den bibliografiske liste oppe på 652 numre.

Men også i den engelsktalende verden oplevede Mizoguchi at blive hyldet som en mester. Det var naturligvis Donald Richie og J.L. Anderson, der i »Sight and Sound« (efterår 1955) introducerede ham i en større artikel om hans liv og hans film. Senere skrev Robin Wood: »If the cinema has yet produced a Shakespeare it's Shakespeare is Mizoguchi«.

**H**erhjemme var det Erik Ulrichsen, der fik øje på ham. Først i en festivalrapport fra Venedig (»Perspektiv«, oktober 1953) om »Ugetsu monogatari« og derefter i »Kosmorama 10« (september 1955) i artiklen »Noter om Mizoguchi«. Siden da har man ikke kunnet finde meget stof om Mizoguchi i »Kosmorama« endsige i andre danske filmtidskrifter. Selv har jeg, efterhånden som jeg har fået lejlighed til at se filmene, omtalt 5-6 af dem, men efter museets serie i januar i år skulle der nu være al mulig grund til at ofre Mizoguchi den opmærksomhed, han har krav på.

For en dansker har det sandelig heller ikke været let at skaffe sig et førstehåndskendskab til de 31 af Mizoguchis 85 film, der eksisterer i dag. Kun 2 af hans film har været vist i danske biografier. I 1959 vistes Mizoguchis sidste film, »Aka-sen chitai« (»Skammens gade«), og i 1971 nåede »Ugetsu monogatari« (»En bleg og mystisk månens fortællinger efter regnen«) endelig frem til det store publikum.

Filmmuseet introducerede Mizoguchi i 1965 med »Saikaku ichidai onna« og »Ugetsu«. I 1967 vistes »Chikamatsu mono-

---

Kinuyo Tanaka som O-haru  
i »Saikaku Ichidai Onna«

---



gatari«. I 1972 fulgte »Sansho Dayu«, »Gion no shimai«, »Zan-goku monogatari« og »Gion Bayashi« og endelig omfattede serien i år yderligere 10 herhjemme hidtil usete Mizoguchi-film + et brudstykke og Kaneto Shindos film om ham. En af filmens største kunstnere kan hermed siges at være blevet placeret i bevidstheden hos et dansk publikum, omend det var bedrøveligt lille.

**M**izoguchi begyndte som instruktør i 1922 og i de efterfølgende 36 år gennemløb han forskellige stadier og arbejdede i forskellige genrer og stilarter. Gennem hele sin karriere søgte han at finde en balance mellem tilpasningen til traditionelle genrer og de kulturelle og æstetiske strømninger, som han fulgte nøje. Nogle har kaldt ham et barometer, andre har kaldt ham en opportunist. Givet er det, at der var store modsætninger i hans personlighed. Bag hans ærgerrige, selvhævdende og tyranniske ydre skjulte sig måske en svag mand, således som Yoda, der kendte ham bedre end nogen, har skrevet. Hvad han stræbte efter var en personlig kunstnerisk vision, og Kaneto Shindo, der var hans assistent i 15 år, betragter hans værk som en enorm selvbiografi. Næsten alle sine motiver i de store film, har han hentet i sit liv og i personlige erfaringer, har Shindo sagt. At kende hans levnedsløb er derfor en af nøglerne til en bedre forståelse af hans film.

Kenji Mizoguchi blev født i Tokyo den 16. maj 1898, dvs. da den Meiji-periode, som han skulle beskæftige sig med i så mange af sine film, sang på sidste vers. Hans far var tømrer, og Kenji var det mellemste af tre børn. Under den russisk-japanske krig 1904-05 startede faderen en virksomhed med salg af regnfrakker til militæret. Men forretningen slog helt fejl, faderen kom i gæld, og familien måtte flytte til mindre forhold.

Da Kenji var 7 år bortadopteret af faderen Kenjis 14-årige søster, Suzu. Hun blev senere geisha og gift med en adelig. Kenji tilgav ikke sin far, hvad han havde udsat søsteren for. Han kom til at hade ham, og søsterens skæbne blev et trauma for Kenji. Da han gik i 6. klasse flyttede han hen til en onkel, men som 12-årig flyttede han tilbage til forældrene. Han led under faderens behandling af moderen, der døde i 1915. Som 17-årig flyttede Kenji da med sin lillebror ind hos søsteren, Suzu, der også sørgede for at få faderen anbragt på et alderdomshjem.

Kenji begyndte at studere malerkunst, men Suzu skaffede ham ind på en avis i Kobe. Her tegnede han bl.a. reklamer, men han offentliggjorde også nogle digte. Allerede da var han stærkt optaget af at læse, og hele sit liv forblev han en stor læser, ikke blot af japansk litteratur, men også af vestlig. Han var betaget af de store romanforfattere, Balzac, Stendhal, Dostojevski og holdt meget af Maupassant. Han ville læse hele dagen, da han blev træt af avisen og vendte tilbage til Suzu i Tokyo.

I det hele taget var hans kunstneriske appetit stor. Han begyndte at studere strengeinstrumentet, biwa'en, han gik i teatret og til film. Via en bekendt, der var frisør i Nikkatsu-studierne, lærte Mizoguchi en af skuespillerne at kende, og han præsenterede ham for den progressive instruktør Osamu Wakayama. Mizoguchi fik et job med at transkribere manuskripter for Wakayama, avancerede hurtigt til instruktørassistent, og i december 1922 fik han chancen for at instruere sin første film, »Ai ni yomigaeru hi« (The Resurrection of Love), som censuren klippede stærkt ned på grund af dens »proletariske ideologi«. Filmen udsendtes i februar 1923 og samme år kom der yderligere 10 film af ham. »813« var en filmatisering af en Maurice Leblanc-roman om Arsène Lupin, og den blev

starten på en detektivfilm-genre, »Rupinmono«. Efter den filmede han Eugene O'Neills skuespil »Anna Christie« under titlen »Kiri no minato« (Foggy Harbor).

Den 1. september 1923 filmede Mizoguchi under det store jordskælv, der ramte Tokyo. Mange af optagelserne sendte han til USA, hvor de blev udsendt i en ugerevy. Resten indlagde han i »Haikyo no naka« (In the Ruins). Den handlede om to elskende, der forenes efter et jordskælv, som har adskilt dem. Den udsendtes den 10. oktober og blev en øjeblikkelig succes. Han lavede også en film, »Chi to rei« (Blood and Soul) i den tyske ekspressionistiske maner. Den var inspireret af E. Th. A. Hoffmanns novelle »Das Fräulein von Scuderi«, og den blev til gengæld ingen succes.

Sidst på året sendtes Mizoguchi til Nikkatsus studier i Kyoto og her lavede han »Toge no uta« (The Song of the Mountain Pass) efter et skuespil af Lady Gregory. Arbejdsmæssigt var han ikke så veltilpas i Kyoto-studierne, men personligt havde han det bedre i Kyoto end i det moderne Tokyo. Han brugte megen tid på drukture og på besøg i Gion-kvarterets geisha-huse.

Det kneb med inspirationen, men han arbejdede som en vanvittig. Melodramaer, detektivfilm og filmatiseringer flød fra ham i disse år. Nogle af filmene blev store succeser. »Sami-dare zoshi« (A Chronicle of May Rain) fra 1924 er vistnok den første historiske film, han lavede, og den blev forbudt i Tokyo som blasfemisk, fordi den handlede om en Buddhist-præst, der efterstræbte en geisha.

I Kyoto mødte han en call girl, Yuriko Ichijo, der flyttede sammen med ham. Yuriko brød sig ikke om hans lange arbejdstid, om hans drukture og hans omgang med skuespillerinder, der feterede ham, og en aften i forsommeren 1925 overfaldt hun ham med en barberkniv. Mizoguchi måtte på hospitalet, og historien kom på forsiden af alle landets aviser. Fysisk havde Mizoguchi ikke andet mén af episoden end en række ar på ryggen, men psykisk gjorde den et stort indtryk. Hans venner sagde, at han aldrig blev den samme som før. Han blev fritaget for arbejde et halvt år, og han brugte tiden til at læse og se film. Da han vendte tilbage til arbejdet i 1926 var han optaget af historier om kvinder, der bag et blidt og yndefuldt ydre bærer på mægtige følelser.

Samme år indledte han samarbejdet med den estimerede forfatter Matsutaro Kawaguchi, der var en gammel skolekammerat. Han bearbejdede en spøgelseshistorie af Encho Sanyutet. Filmen »Kyoren no onna shisho« (The Passion of a Woman Teacher) var den første af Mizoguchis film, der blev vist i Europa, hvor den hentede sig en vis succes.

**P**olitisk svingede Mizoguchi hele sit liv mellem højre og venstre, og det gav ham ry for at være en opportunist. I virkeligheden var han næppe nogensinde videre politisk interesseret end sigende politisk moden. I midten af 20'erne var han venstreorienteret og i skarp modsætning til den anden ledende instruktør hos Nikkatsu, Minoru Murata, der var konservativ og nationalist. Murata og Mizoguchi kunne forenes i glæden ved bordelbesøg, men mens Murata, der blev produktionschef på Nikkatsu, producerede militaristiske film, var Mizoguchis domæne socialrealistiske satirer. Mens Murata lavede film om mænd, fik Mizoguchi overladt kvinderne.

I 1926 havde Mizoguchi mødt korpigen Chieko Saga i Osaka, og de giftede sig. Men med Chieko fik Mizoguchi kam til sit hær. Hun fandt sig ikke i hans drukture, og de skændtes og formelig sloges i et ægteskab, der blev lykkeligt på sin egen særprægede facon.

Efter i de første fem år især at have dyrket melodramaet var



Mizoguchis speciale i årene 1928-31 den socialistiske tendens-film, og i 1929 lavede han sine to første virkelige berømte film, »Tokyo koshinkyoku« (Tokyo March), hvoraf er bevaret et brudstykke, og »Tokai kokyogaku« (Metropolitan Symphony). Begge filmene kontrasterer arbejderklasse mod borger-skab i historier, der begge handler om kærlighedsforhold, men som Richie og Anderson har skrevet: »The emphasis in these films is not upon the good proletariat and the bad bourgeois, but upon the good and the bad in both; the films only say »this is the way things are«, never »this is the way things ought to be«.

Efter »Tokai kokyogaku« lavede Mizoguchi sin første tone-film »Furusato« (Home Town) i 1930, men teknikken var ikke god, og filmen blev en fiasko.

I 1931 kom en af hans sidste venstreorienterede film, »Shikamo karera wa yuku« (And Yet They Go) om hvorledes en blid ung pige forhærdes efter at være blevet forført. På dette tidspunkt var det dog først og fremmest det æstetiske, Mizoguchi var interesseret i. Han studerede alt, hvad han kunne komme i nærheden af og begyndte endog at væve og farve sit eget tøj. Det var også i disse år, at han begyndte at udvikle sin *one scene/one shot*-metode, der skulle blive et kunstnerisk signum for ham.

I 1932 lavede han sin sidste film for Nikkatsu og flyttede til Shinko Kinema Uzumasa-studierne i Kyoto. Men den første film for sit nye selskab optog han on location i Mukden og Mongoliet, og den betød et afgørende brud med hans hidtidige linie. »Manmo kenkoku no reimei« (The Dawn of Manchuria and Mongolia) var en bestilt propagandafilm for militær ekspansion, og det fortælles endog, at Mizoguchi nød at lave den, netop på grund af dens politiske natur.

Derefter fulgte »Taki no Shiraito« (White Threads of the Waterfall el. The Water Magician), som var den første i muse-ets nylige Mizoguchi-serie. Forlægget var en roman af Kyoka Izumi, som Mizoguchi længe havde drømt om at filme. Han brugte 40 dage til optagelserne, hvilket var usædvanligt dengang, og filmen blev en stor kritiker- og publikumsucces. Mizoguchi blev fra nu af betragtet som en mester. Filmen handler om en kvinde, Shiraito, der beslutter sig for at hjælpe en ung fattig mand til at blive advokat. Shiraito, der lever af at optræde som vand-magiker med et berømt nummer, vil gerne hjælpe alle i den trup, hun er medlem af, men det skaffer hende i vanskeligheder, og da en mand vil udnytte hende seksuelt, kommer hun ved et uheld til at slå ham ihjel. Hun flygter til Tokyo, men arresteres, og bringes for retten, hvor det viser sig, at anklageren er den unge mand, som Shiraito har hjulpet. Han er i en samvittighedskrise, men må dømme Shiraito til døden. For ikke at give ham skyldfølelse begår Shiraito dog selvmord, men snart efter følger den unge advokat hende i døden. Her finder vi et karakteristisk Mizoguchi-tema: »The saving of a man's soul by a woman's love«, som Richie og Anderson har udtrykt det. Og måden, Mizoguchi fortæller den melodramatiske historie på, viser hans præcision i det visuelle. Især begyndelsens flash back er mesterligt.

I disse år, 1932-35, skabte Mizoguchi især film, der foregik i Meiji-perioden. Med sin næste film, hans 50., »Gion Matsuri« (Gion Festival), der også var et kærlighedsdrama, optaget

---

Øverst Tokihiko Okada og Yoko Umemura  
i »Kami-ningyo Haru no Sasayaki«.

I midten Eiji Nakano og Yoshiko Okada i »Kyoren no Onna-shisho«.  
Nederst Tokihiko Okada og Takako Irie  
i »Taki-no Shiraito«

---



under den største årlige begivenhed i Kyoto, sommerfesten, indledte Mizoguchi samarbejdet med Hiroshi Mizutani, der blev arkitekt på over 20 af Mizoguchis følgende film. Mizutani delte Mizoguchis passion for historisk akkuratelse, og han kunne etablere den fysiske atmosfære, som var alfa og omega for Mizoguchi, der yndede at kalde sig selv for »a director of atmosphere«.

I 1934 kom Mizoguchi i økonomiske vanskeligheder, og derfor grundlagde han sammen med Masaichi Nagata og et par andre selskabet Daiichi Films. Fra sidst i 1934 og indtil 1936, da han lavede sine film for sit eget selskab, ændredes hans karriere radikalt. Den første var »Orizuru Osen« (The Downfall of Osen). Ligesom »Taki no Shiraito« var den efter forlæg af Kyoka Izumi, dennegang en novelle, og sujetet var igen en kvindes opofren sig for en mand. Filmen er fortalt i en række flash backs, begyndende en nat på en jernbanestation, hvor en midaldrende læge venter på et tog. Han mindes sin ungdom, hvor han i Tokyo boede hos en korrupt kunsthandler, der misbrugte sin tjenestepige, Osen. Hun og den flinke mand finder sammen, og hun må prostituere sig og begå småtyverier for at de kan opretholde tilværelsen. Hun bliver arresteret og skilt fra den unge mand, der bliver læge. I filmens sidste scene er vi tilbage på stationen, hvor lægen bliver kaldt hen for at hjælpe en bevidstløs kvinde. Det viser sig at være Osen, der konfust fantaserer om sin fortid, men som ikke kan genkende den mand, for hvem hun ofrede og ødelagde sit liv. »Orizuru Osen« er fortalt med artistisk finesse, Mizoguchi har malt med lys og skygge og skabt et overbevisende skæbnesvangert værk inden for genre sombre.

Efter »Orizuru Osen« filmatiserede Mizoguchi Maupasants »Boule de suif«, og derefter lavede han »Gubijinso« (Red Poppy), som vi havde lejlighed til at se i januar uden at den gjorde større indtryk. Den handler om en lærer, der med sin datter besøger en ung mand i Tokyo, som er vokset op med datteren. Den unge mand er splittet mellem lærerdatteren og en anden ung pige, som han underviser i engelsk. Man kan kun give Tony Rayns ret i sin bedømmelse: »Mizoguchi befandt sig ikke så godt med denne historie, der bedre egnede sig for Ozu. Han forsøgte at nærme sig en »europæisk« visuel stil, men den hæmmes af fortællingen, og det lykkes ikke rigtig for Mizoguchi at finde en balance i sympatien over for de to kvinder i den unge mands liv«. Filmen blev da heller ingen succes.

**K**ritikersucces' er blev til gengæld hans to næste film, begge udsendt i 1936, og begge betragtet som højdepunkter i Mizoguchis karriere i 30'erne.

»Naniwa hika« (Osaka Elegy) foregår i det moderne Osaka og fortæller om en ung pige, der for at skaffe 200 yen for at hjælpe sin familie må prostituere sig. Familien fornægter hende og hun står til sidst helt alene i verden. I en rolig og klar realistisk stil med et væld af detaljer skildrer filmen et korrupt samfund, hvor pengene regerer, og Mizoguchis særlige fornemmelse for den kvindelige psyke viser sig i portrættet af den unge pige. Filmen baserer sig på en serie i et magasin, og manuskriptet er af Mizoguchi og Yoshikata Yoda. Det er første gang, at Yoda skriver for Mizoguchi, men han skulle komme til at skrive yderligere 21 af Mizoguchis efterfølgende 29 film. Det lange samarbejde skyldes ikke blot, at Mizoguchi fandt en forfatter, han kunne tyrannisere. Ganske vist fandt Yoda sig i helt at være underkastet Mizoguchi, der krævede utallige omskrivninger af Yodas manuskripter. I sine erindringer bringer Yoda eksempler på de breve, Mizoguchi skrev til ham med forslag til rettelser, og Mizoguchi kunne være barsk over for Yoda, undså sig ikke for at håne og ydmyge ham. Alligevel respekterede Mizoguchi Yoda, og det var per-

fektionisten i Mizoguchi, der hele tiden drev Yoda til at forbedre sine manuskripter. De var på bølgelængde i deres stræben efter få det visuelt narrative og dialogen til at indgå i en syntese.

»Gion no shimai« (Sisters of the Gion), der foregår i det moderne Kyoto, har tematisk meget til fælles med den foregående film. Dens hovedpersoner er to søstre, der er geishaer, og som helt er underkastet mændenes luner. Den slutter med at den ene af søstrene giver udtryk for sit had til alle mænd og hendes fortvivlelse over at være født til at leve som en kvinde, hvis eneste mission i livet er at være til glæde for mændene. Filmen blev beskåret af censuren, men blev kåret som nummer 1 i tidsskriftet »Kinema Junpo«s liste over årets ti bedste film. »Naniwa hika« og »Gion no shimai« blev kulminationen inden for Mizoguchis socialrealistiske periode i årene 1935-37, og selv betragtede han de to film som begyndelsen til hans seriøse karriere.

I årene indtil 1940 vendte Mizoguchi sig atter mod Meiji-perioden (1868-1911). Hans eget selskab var gået fallit, og han begyndte at arbejde for Shinko Kinema Oizumistudierne i Tokyo. Det blev til tre film. Den første, »Aien kyo« (The Straits of Love and Hate) fra 1937 var en filmatisering af Tolstojs roman »Opstandelse«, hvori Mizoguchi prøvede at ramme atmosfæren fra Josef von Sternbergs film.

Året efter blev han presset til at lave den militaristiske »Roei nu uta« (The Song of the Camp), som han afskyede. Men filmen resulterede i, at Mizoguchi blev udnævnt til national filmkonsulent, og i 1939 deltog han sammen med fem andre instruktører i en officiel rejse til Manchuriet, som japanerne havde okkuperet i 1931. Yoda har berettet, hvorledes Mizoguchi lagde stor vægt på, at han på rejsen fik rang som general med ret til at bære sabel. I modsætning til Mizoguchi, der på det tidspunkt befandt sig politisk til højre, var hans yngre bror i 1930'erne medlem af en idealistisk, filosofisk bevægelse, der var misbilliget af regeringen, som udsatte bevægelsens medlemmer for pression og forfølgelse. Broderen døde i 1938. Men Mizoguchi underkastede sig Japans fascistiske regime. Om det var af ren og skær opportunisme, eller om han følte, at hans interesse for fortiden og dens dyder fandt genklang i den officielle politik, er svært at bedømme.

I 1939 indledte han en trilogi om teatret i Meiji-perioden med »Zangiku monogatari« (The Story of the Last Chrysanthemum), der skildrede livet blandt skuespillere i en kabukitrup, og som var en lang og formelt elegant film. Anden del af trilogien var »Naniwa onna« (The Woman of Osaka) fra 1940. Den foregår blandt Bunraku-spillere, og en af hovedpersonerne er Ochika, en klog, viljestærk og handlekraftig kvinde, der i filmens sidste scene, skjult blandt tilskuerne med stolthed betragter et spil, som hun har været med til at skabe. Ochika var modelleret over Mizoguchis kone, Chieko, og rollen blev spillet af Kinuyo Tanaka, der allerede da var en kendt skuespillerinde, men som senere især skulle blive berømt for sine roller i Mizoguchis film. Kinuyo Tanaka (der døde i 1977) var med i 14 af Mizoguchis film, og det var en offentlig hemmelighed, at Mizo-san nærede en platonisk kærlighed til Kinuyo. Selv afviste hun med charmerende undseelighed denne påstand i interviewet i Kaneto Shindos film.

Teatertrilogien afsluttedes i 1941 med »Geido ichidai otoko« (The Life of an Actor), en dramatisering af skuespilleren Gansiro Nakamuras liv. Rollen spillede af Nakamuras søn, Senjaku.

**F**ra juni 1941 til februar 1942 var Mizoguchi beskæftiget med sin hidtil største film, »Genroku chushingura« (The Loyal 47 Ronin). Denne legende fra midten af Tokugawa-perioden (dvs. begyndelsen af det 18. århundrede)

er en japansk *standard*, ofte filmet. Det var regeringen, der ønskede at få den lavet, for at holde liv i Bushido-ånden, og Mizoguchi påtog sig opgaven, fordi den ville holde ham beskæftiget i en tid, der både politisk og privat var svær for ham at komme igennem. Førstedelen havde premiere den 1. december 1941, kun nogle få dage før det japanske angreb på Pearl Harbor. Og i samme måned brød Mizoguchis kone, Chieko, sammen, og han måtte anbringe hende på et sindssyge-hospital. Trods deres stormfulde samliv savnede Mizoguchi Chieko voldsomt. De havde kunnet tale sammen, og hun ydede utvivlsomt stor indflydelse på hans arbejde. Mizoguchi plagedes af selvbekendelser. Senere flyttede han sammen med Chiekos søster, der havde mistet sin mand i krigen, og han sørgede for hendes to børn.

Mizoguchi helmede ikke førend han havde opnået en historisk akkuratess indtil de mindste detaljer under indspilningen af mammutfilmen, der kostede enorme summer. Og skønt filmen i betragtning af emnet var påfaldende fattig på volds-scener, og nogle antydede, at filmen i stedet for at forherlige var med til at underminere Bushido-ånden, var regeringen godt tilfreds. Mizoguchi var højt respekteret i disse år, og han blev valgt som præsident for instruktørernes sammenslutning. I 1943 blev han sendt til Shanghai for at undersøge mulighederne for at lave en film, der skulle vise venskabet mellem Kina og Japan. Men som så mange andre projekter blev det ikke til noget, og som instruktør var Mizoguchi ikke videre aktiv i disse år. Han syntes kun interesseret i at komme igennem krigen med så lav en profil som mulig, og de to film, han lavede i 1944, påtog han sig først og fremmest for at undgå militærtjeneste.

**M**est interessant er »Miyamoto Musashi«. Titelpersonen er en berømt samurai, hvis historie ofte er blevet filmet. Musashi er bl.a. berømt for at have besejret en modstander med en træ-åre i stedet for et sværd. I filmen opsøges Musashi af den unge pige Shinobu og hendes lillebror. Deres far er blevet myrdet, og de vil have Musashi til at lære dem at kæmpe med sværd. Han underkaster dem hård disciplin, og de to unge er da også i stand til at forsvare sig, da de en dag overfaldes. Men lillebroderen bliver dræbt – i en påfaldende afdramatiseret scene – og Musashi påtager sig at duellere med drabsmanden, der er en gammel ærkefjende. Der går et år, inden duellen bliver til noget. Musashi vinder naturligvis. Shinobu har forelsket sig i ham, men Musashi betror hende, at han har svoret aldrig at gifte sig, men at vie sit liv til kunsten og dyden. Musashi ses i scene i begyndelsen i færd med at skære en gudindestatue i træ, og er i det hele taget skildret som en yderst civiliseret samurai. Selv fandt Mizoguchi, at det var en dårlig historisk film.

Den anden, »Meito Bijomaru« (The Noted Sword) er også en film med det formål at prise Bushido-ånden. Den foregår mod slutningen af Tokugawa-perioden og historien roterer omkring en navnkundig våbensmed, der kommer i et loyalitets-dilemma over for regeringen, og som begår selvmord. Hans lærling hævner ham ved at fremstille et sværd til en våbenfører ung kvinde (spillet interessant af Isuzu Yamada), hvormed hun nedkæmper et oprør. Ordenen er genoprettet.

**M**izoguchi arbejdede i disse år for Shochiku, et selskab, der havde specialiseret sig i »women's pictures«. Da krigen var forbi, og den amerikanske besættelsesmagt ville demokratisere Japan, var en af bestræbelserne at forandre det traditionelle japanske kvindesyn. Mizoguchi var blandt dem, der påtog sig at lave såkaldte »liberation pictures«, og hans første film efter krigen blev »Josei no shori« (The Victory of Women), der havde premiere i

april 1946. Det er en ret central film i Mizoguchis karriere. For det første fordi den betegner et forsøg på at tillempe sig de nye tider, og for det andet fordi den med sin historie om en kvindes emancipation indledte den serie af indignerende film om undertrykkelsen af kvinden, som kulminerede med mesterværket »Saikaku ichidai onna« i 1952.

**H**ovedpersonen i »Josei no shori« er Hiroko (spillet af Kinuyo Tanaka), der er en af de få kvindelige advokater i Japan i 1946. Hendes svoger har betalt hendes uddannelse, men som jurister er de modsætninger. Svogeren er feudal og patriarkalsk. Hans hustru er en slave, der f.eks. ydmygt samler hans overtøj op efterhånden, som han lader det falde på gulvet, når han kommer hjem om aftenen.

Hiroko sørger for, at en antimilitaristisk professor, som hun elsker, og hvem svogeren under krigen har dømt, ved sin løsladelse kommer på hospitalet.

Konflikten mellem Hiroko og svogeren tilspidises, da Hiroko skal forsvare en kvinde, som har mistet sin mand og forsøger, og som er anklaget for at have myrdet sit spædbarn.

Svogeren er bange for at blive udrenset og beder Hiroko om ikke at gå for hårdt på mod ham under henvisning til den taknemmelighed, hun bør føle for ham. Hirokos søster prøver også på at appellere til hende. Hendes verden vil styrte sammen, hvis hendes mand mister sin stilling.

Hiroko er splittet mellem hensynet til søsteren og sine ideale krav, men vælger de sidste, bl.a. tilskyndet dertil af den døende professor.

Under retssagen taler Hiroko for en lovgivning, der hjælper mennesker og ikke straffer dem. Men opgøret med den patriarkalske konservatisme, bliver også et forsvar for kvindernes ret til at være sig selv og uafhængige.

Filmens hovedpersoner er kvinder. Foruden Hiroko, søsteren, der beslutter sig til at lade sig skille fra sin mand, og søstrenes mor, der er parat til at sælge sit hus og sine bøger, således at Hiroko kan komme ud af sit afhængighedsforhold til svogeren, og endelig den anklagede kvinde, hvis ulykke skyldes samfundets indretning og politikerne.

Filmene er bestemt ikke tøvende i sin holdning, således som nogle har betegnet den. Tværtimod er den stærk og klar i sine følelser, funktionalistisk iscenesat og nuanceret spillet, også af manden, der er andet end en karikatur.

Ingen vil benægte, mindst af alle ham selv, at Mizoguchi i den visuelle udformning af sine film var stærkt inspireret af den klassiske japanske malerkunst. Han følte sig beslægtet med ukiyo-e-mestrene fra det 18. århundrede, både i deres stræben efter malerisk fuldkommenhed, men også fordi de ligesom filmskaberne arbejdede med en massefremstillet kunst. Kitagawa Utamaro (1753-1806) var en af mestrene inden for træsnit-kunsten og hans speciale var tegninger af kvinder fra alle klasser, og det var Mizoguchis eget ønske at lave en film om ham. Myndighederne gik med til det, fordi Mizoguchi lovede at lave flere moderne »liberation pictures«. Som forlæg for »Utamaro o meguru gonin no onna« (Utamaro and His Five Women) fra 1946 brugte Mizoguchi en roman af Kanji Kunieda, som Yoshikata Yoda bearbejdede, og Yoda gjorde næsten Utamaro til et portræt af Mizoguchi. Filmen fortæller om nogle episoder i kunstnerens liv og skildrer bl.a. hans forhold til hans yndlingsmodel (spillet af Kinuyo Tanaka). Mizoguchi var selv glad for filmen, og det er en af dem, man er meget ked af endnu ikke at have set.

**M**ed »Joyu Sumako no Koi« (The Love of Sumako, the Actress) fra 1947 vendte Mizoguchi tilbage til teatrets verden. Grundlaget var et skuespil, hvis stof var hentet ud af virkeligheden. Hovedpersonen Sumako Mat-



sui (Kinuyo Tanaka) var en af Japans første skuespillerinder i det moderne repertoire. Filmen skildrer hendes forhold til instruktøren Hogetsu Shimamura, der forlader sin familie og sit job for sammen med Sumako at starte et art theatre. De turnerer, men det er et hårdt liv, og det tager på Shimamura, der dør kort tid efter at han er vendt tilbage til et Tokyo-teater. Sumako kan ikke glemme ham, og efter at have prøvet døds-scenen fra »Carmen« om og om igen for at nå det fuldkomne, begår Sumako selvmord på den forladte scene. Filmen er et voldsomt melodrama om forholdet mellem liv og kunst, og den rummer fremragende scener. Indledningen, hvori Shimamura på elevskolen forelæser om Maeterlinck og senere diskuterer Ibsens »Et dukkehjem« og den grandiose og frenetiske »Carmen«-afslutning er flot iscenesatte. Filmen blev lavet af Shochiku i konkurrence med Toho, der netop havde lavet en film om den berømte skuespillerinde, og det var Mizoguchis film, der blev den mest populære.

Mizoguchi var i slutningen af 40'erne influeret af den italienske neorealisme, og »Yoru no onnatachi« (Women of the Night) fra 1948, som vi desværre blev snydt for i serien i januar, skal være et studie i prostitutionen i efterkrigstidens Osaka, baseret på direkte undersøgelser, og med det formål at vise og kritisere de sociale forhold, der skabte de prostituerede. Den var et gruppeportræt af kvinder under pres, næsten udelukkende med kvinder i rollerne, anført af Kinuyo Tanaka. Også hans efterfølgende »Waga koi wa moenu« (My Love Burns) fra 1949 er i den neorealistiske stil, men den foregår i 1880'erne og skildrer en af Japans første feministiske politikeres liv.

Selv var Mizoguchi ret konfus på det politiske område i disse år. I 1948 var han således formand for en venstreorienteret fagforening. Året efter blev han præsident for den højreorienterede instruktørsammenslutning, og det var han indtil sin død.

Mizoguchi var begyndt at tænke på »Saikaku ichidai onna«, men først skulle han lave tre kvindefilm, fordi Shochiku ikke ville lade ham lave »Saikaku«. De tre film var »Yuki fujin ezu« (A Picture of Madame Yuki) fra 1950, »Oyusama« (Miss Oyu) og »Musashino fujin« (Lady Musashino) fra 1951. Den første var med til at nedbryde nogle seksuelle tabuer i japansk film, selvom Mizoguchi ikke var videre engageret i den. Den foregik i nutiden og hovedpersonen, Madame Yuki, er en gift kvinde, der beundres af en ung pige, som bor hos hende, og gennem hvis øjne vi delvis bliver delagtiggjort i Madame Yukis tavse, tragiske historie. Hun er gift med en brutal ægtemand, der har flere elskerinder, men som stadig ubarmhjertigt kræver sin ægteskabelige ret hos Madame Yuki, der selv har forsøgt at skaffe sig en elsker. Elskeren er imidlertid en alt for sværmerisk, romantisk tilbeder, og Madame Yuki splittes mellem elskeren og ægtemanden, der giver hende den seksuelle tilfredsstillelse, som den følsomme elsker ikke kan give hende. Madame Yuki er en kvinde, der stiller krav til livet, men de kan ikke opfyldes. Hun elsker livet og kærligheden, men kan ikke udholde en tilværelse, hvor hun skal stykke den ud i enten romantisk sværmeri eller vulgær seksuel tilfredsstillelse, og til sidst vælger hun da selvmordet. I pragtfulde plastiske billeder, fulde af sær naturmystik, begår hun selvmord i Biwa-søen, nær Kyoto, en lokalitet, der traditionelt er hjemsted for legender. Mizoguchi synes dermed at knytte heltinden i dette jidai-geki, samtidsdrama, til rækken af lidende kvinder i hans gendai-geki, kostumefilmene.

---

Toshiro Mifune og Kinuyo Tanaka  
i »Saikaku Ichidai Onna«

---



»Oyusama« var inspireret af en roman af Junichiro Tanizaki, »Ashikari«, og den foregik i Meiji-perioden, og handlede om to søstre, der lever i en ménage-à-trois med en mand, der er bestemt for den yngre søster, men som forelsker sig i den ældre. Men forholdet kan ikke vare, og miss Oyu trækker sig ud, for at lade søsteren leve i et traditionelt ægteskab. Efter at have født et barn, dør søsteren imidlertid, og miss Oyu tager sig af barnet, mens manden forsvinder. Det er en intrikat historie, fortalt med megen takt, en del humor og i visse bevægende scener med stor følelse. Kinuyo Tanaka og Nobuko Otowa spiller meget fint de to søstre, og filmen er smukt fortalt i lange indstillinger af Kazuo Miyagawa, der var Mizoguchis fotograf på 8 af hans sidste 11 film. Især vil man huske indledningsscenen med dens sprøde ironi, da den unge mand kommer for at bejle til sin tilkommende, men forelsker sig i storesøsteren.

»Musashino fujin« foregår derimod i efterkrigstidens Japan, og denne omvæltningens tid er baggrunden for handlingen. Hovedpersonen, Michiko, arver en landejendom efter sin far, og hun gør alt for at bevare den. Hun er gift med en professor, der oversætter Stendhal og som er optaget af sig selv. Og da Michikos fætter vender hjem fra krigen, opstår der efterhånden et kærlighedsforhold mellem dem. Men fætteren forlader Michiko, og da manden også stikker af, sidder hun alene tilbage i huset. Hun føler sig negligeret og har mistet alle illusioner om tidens moral. filmen ender med, at hun begår selvmord. Det er naturligvis Kinuyo Tanaka, der spillede Michiko, og hun fik meget indtrængende portrætteret den blide og sårbare kvinde, der ikke kan tilpasse sig en ny og materialistisk tid.

I 1951 vakte Kurosawas »Rashomon« sensation ved Venedig-festivalen, hvor den fik Grand Prix. Det fik Mizoguchi op på mærkerne. Der var et stærkt træk af rivaliseringslyst i hans karakter og han kunne ikke rigtig bære, at en så meget yngre instruktør som Kurosawa skulle vække opmærksomhed i Vesten. Han udtalte, at man ikke kunne vente sig noget af virkelig værdi af en kunstner, der ikke havde udøvet sin kunst i mindst 30 år. Først efter 1950 skulle man håbe at finde noget af kvalitet i hans film. Og med »Saikaku ichidai onna« indledte han da rækken af mesterværker fra sine sidste år, dem han aldrig vil blive glemt for. »It created the genre which in the last few years, Mizoguchi has made peculiarly his own – a personal drama placed in a historical epoch, reconstructed with great imaginative detail«, som Ritchie og Andersson skrev i 1955.

Det var Yoshikata Yoda, der skrev manuskriptet over Saikaku Iharas pikareske roman »Koshoku Ichidai Onna« fra 1682. Den indeholdt forskellige kærlighedshistorier, og Yoda kondenserede dem ned i fortællingen om O'Haru. Filmen blev optaget i en udbombet park mellem Kyoto og Tokyo, og Mizoguchi skyede ingen anstrengelser under optagelserne. Han brugte endog et urinal, fordi han ikke ville bryde stemningen under optagelserne ved at gå på toilettet. Filmen var under indspilning i månedsvis og kom til at koste 46 millioner yen.

O'Haru er en pige af god familie. Hun har en opvartende kavalier, men en ung mand under hendes stand erklærer hende en dag i et digt sin lidenskabelige kærlighed, O'Haru overvældes af hans lidenskab, men hendes ulykkelige levned begynder, da hun en dag overraskes sammen med sin elskede. O'Haru og hendes elsker har sat sig ud over samfundets love, først og fremmest fordi de ikke er af samme stand. Elskeren halshugges og O'Harus familie berøves alle rettigheder og fordrives fra hjemmet. O'Haru ved, at hun er skyld i den ulykke, der nu rammer familien. Hun vil begå selvmord, men forhindres deri af sin mor. Men hun har en skyld at sone over

for familien, og da en fornem herre, hvis hustru er steril, søger en konkubine, bliver O'Haru den udvalgte. Efter at have født et barn bortvises hun. O'Haru er – skønt stadig ung – allerede blevet nægtet kærligheden og moderskabsfølelsen. Og derefter går det stadig nedad. Hun bliver solgt som kurtisane. En rig kunde løskøber hende, men han viser sig at være falskmøntner, forfulgt af politiet. Efter en forholdsvis lykkelig tid hos en forretningsmand, hvis kone viser hende bort, bliver O'Haru gift med en god mand, men en aften bliver manden dræbt af røvere. Hun kommer til et kloster, men også herfra bortvises hun. Efter nogle år finder vi hende mellem nogle gamle skøger. Hun får mulighed for at se sin søn, der er blevet den fornemme herres arving. Men O'Haru forhindres i at få forbindelse med sønnen. Hun skal ydmyges til det sidste, og filmen forlader hende som en gammel tiggerske. Hendes lidelser er ikke forbi med filmen. Vi forlader hende, men O'Haru lever videre.

Mizoguchi har løftet den melodramatiske historie – fuld af elendighed – op på et tragisk-poetisk plan. O'Haru bliver i denne langsomt skridende, men mere og mere intenst gribende film, et offer og et symbol, men hun mister aldrig sin realitet. Hendes skæbne er underkastet en magt, hun ikke har den ringeste indflydelse på, det feudale system. I »Saikaku ichidai onna« finder vi indbegrebet af det, som vi forbinder med Mizoguchi. Modenheden, den tragiske viden om livets vilkår, om smerten og sorgen, men samtidig en rolig, kontemplativ holdning, der ikke udelukker noget af tilværelsen, men synes at omfatte den i al sin grusomhed og skønhed.

»Saikaku ichidai onna« vandt en pris i Venedig, og Mizoguchis gamle ven, Masaichi Nagata, der havde grundlagt Daiei gav nu Mizoguchi carte blanche, og han gik i gang med den film, der skulle blive hans mest berømte, »Ugetsu monogatari«.

Historien i »Ugetsu« komponerede Yoda sammen af to fortællinger fra »Ugetsu monogatari« af Ueda Akinari (1734-1809), hans hovedværk, der består af ni fortællinger, og Mizoguchi foreslog ham at kombinere dem med Maupassants novelle »La Décoration«. I Yodas erindringer om Mizoguchi er aftrykt en række breve fra Mizoguchi til Yoda med anvisninger under manuskriptudarbejdelsen, der viser hvilken utrolig omhu, Mizoguchi lagde for dagen for at få alting til at stå klart i denne tragedie om drøm og virkelighed.

Filmen foregår i det 16. århundrede, hvor Japan er hærget af borgerkrige. En bonde og en pottemager, der er gift med to søstre, flygter fra deres lille landsby, som trues af omstrejfende soldater. De to jævne mennesker vil realisere deres drømme. Pottemageren drømmer om at blive rig, bonden har en absurd ambition. Han vil være samurai. Men mens de to mænd søger at realisere deres drømme, lider kvinderne. Bondens kone bliver voldtaget af soldater og ender i et bordel, hvor hendes mand finder hende igen. Pottemagerens hustru bliver dræbt. Bonden får for en tid mulighed for at opleve krigertilværelsen, mens pottemageren oplever et mystisk, erotisk eventyr med en genfærdsprinsesse. Til slut vender de to mænd tilbage til deres landsby for at genoptage den daglige tilværelse. Erfaringerne har kostet dyrt, men de to mænd indser, at de skal underkaste sig de vilkår, som tilværelsen byder dem.

I filmen er det kvinderne, der lider under mændenes ambitioner, og dens budskab er, at man skal være tilfreds med det, man har, ellers bliver livet en illusion. Man har opfattet den som Mizoguchis mest selvbiografiske film, med dens tema om kunstneren, der flygter ind i drømmenes og skønhedens verden, mens han er blind over for den krig, som ødelægger dem, der står ham nærmest. Filmens stoiske mora-



le er også tolket som buddhistisk, og det var også på dette tidspunkt, at Mizoguchi gik over til Nichiren-buddhismen, inspireret af sin ven Nagata, men måske også af faderen, der havde tilsluttet sig denne kult efter jordskælvet i 1923.

Kinuyo Tanaka har fortalt, at da hun natten før »Ugetsu« fik pris i Venedig, trådte ind i Mizoguchis hotelværelse, fandt hun ham knælende foran et billede af Nichiren. Han bad hende om at bede sammen med hende, fordi han svor ikke at vende tilbage til Japan uden en pris. Hvor alvorligt dette var ment, kan man kun gisne om. Var hans buddhisme en art åndelig opportunisme?

Når »Ugetsu« ikke bliver nogen filosofisk traktat, skyldes det naturligvis Mizoguchis kunst. I samarbejde med Kazuo Miyagawa har han skabt en af filmhistoriens smukkeste film. Glidende udvikler historien sig. Det voldsomme og det grusomme veksler med helt overnaturligt smukke afsnit. Drøm og virkelighed er vævet sammen til et uendeligt varieret mønster, hvis enkelte dele hele tiden varierer hovedtemaet, menneskenes forfængelige drøm om lykken, en lykke, som de tror ligger uden for deres egen tilværelse.

Daiei forlangte en mindre bitter slutning på »Ugetsu« end Mizoguchi og Yoda havde tænkt sig, og Mizoguchi bøjede sig for kravet. Også i sin næste film, måtte han finde sig i, at selskabet ændrede det oprindelige manuskript. »Gion Bayashi« (Gion Festival Music) fra 1953 handler om, hvordan en ung pige opdrages til geisha, og hvordan hun føler afsky, da det går op for hende, hvilke seksuelle forpligtelser, geishatilværelsen fører med sig. Det er en melankolsk film, der især vil huskes for sit slutbillede, hvor geishaerne resigneret drager af sted for at udføre deres job. Filmen er på kvindernes side i et mandsdomineret samfund, men »Gion Bayashi« er nok den mindst markante af Mizoguchis film fra de sidste år.

**M**ed »Sansho dayu« (Sansho the Bailiff) skabte han imidlertid et nyt mesterværk. Forlægget var en novelle fra Meiji-perioden af Mori Ogai, og Mizoguchi var oprindelig forarget over, at hovedpersonerne var børn. Han havde aldrig lavet film om og med børn, han brød sig ikke om børn, og Yoda har berettet, at han ofte sagde til ham: »Spild ikke din tid med at beskæftige dig med børn. En kunstner bør ikke have nogen familie, hvis han vil hellige sig sin kunst.« Yoda sørgede derfor i sin manuskriptbearbejdelse for, at afsnittet om børnene kun kom til at optage den mindste del af filmen.

»Sansho dayu« foregår i det 11. århundrede, og det er en pessimistisk film om mennesker, der sætter sig op mod uretten og umenneskeligheden. En statholder, der ikke vil underkaste sig urimelige krav fra sin overherre, må drage fra sit hjem og sprede sin familie. Inden familien skilles, siger faderen til sin lille søn, at en mand, der ikke har plads for medlidenhed, ikke er menneskelig, og han maner ham til at være hård mod sig selv, men overbærende over for andre. Dette enkle budskab er filmens. Hustruen og børnene flygter. De er skræmt, og trods Mizoguchis påståede ubehag ved børn skildrer han deres situation med stor følelse. De to børn bliver slaver hos en fyrste, hvor de vokser op. Drengen bliver hård af den grusomme skæbne, men er dog til sidst tro mod faderens ord, da han selv ender som statholder. Søsteren ser han aldrig mere. Derimod genfinder han moderen som en ældet og vanvittig kvinde.

Ligesom »Saikaku« og »Ugetsu« er »Sansho Dayu« fortalt roligt, og menneskene er fuldkommen integreret i det historiske tapet, som Mizoguchi har vævet. Og man husker Kurosawas ord efter Mizoguchis død: »Nu hvor Mizoguchi er borte, er der meget få instruktører tilbage, der ser klart og realistisk på fortiden.«

Med »Uwasa no onna« (The Woman of the Rumour) fra 1954 vendte Mizoguchi tilbage til prostitutionens verden. Filmen foregår i et bordel, hvor bordelværtindens datter forelsker sig i en ung læge, som også elskes af bordelværtinden. Moderen har sparet penge op, således at hun kan hjælpe den unge læge med at starte et hospital, og hun er først rasende af jalousi, da hun opdager, at den unge læge og datteren er forelsket i hinanden. Men efterhånden resignerer hun. Datteren finder dog ud af, at den unge læge er mere optaget af pengene end af hende, og da moderen bliver syg, overtager datteren funktionen som bordelværtinde. Filmen er helt usensationel, nærmest saglig i sin skildring af miljøet. Der er ingen moralsk fordømmelse af moder og datter på grund af deres profession. De er underkastet reglerne i et mandssamfund, og Kinuyo Tanaka og Yoshiko Kuga som moderen og datteren spiller uden mindste overdrivelse.

Samme år lavede Mizoguchi i løbet af 29 dage og i en meget afslappet atmosfære »Chikamatsu monogatari«, der nok er den af hans film, som de japanske kritikere har holdt mest af. Daiei belønnede ham da også med en forfremmelse til en administrativ toppost i september 1955.

Historien i »Chikamatsu monogatari« bygger på en virkelig hændelse, der vakte opsigt i Kyoto i 1683. 33 år efter, at begivenheden havde fundet sted, udformede Monzaemon Chikamatsu (1652-1724), der ofte bliver kaldt »det japanske Kabukispils fader«, historien til et skuespil. Filmens manuskript (af Matsutaro Kawaguchi og Yoshikata Yoda) har dog ændret skuespillets lykkelige slutning, hvori de elskende forenes, til en tragisk slutning, hvilket forstærkede kritikken af det sociale mønster, som personerne er dele af.

Filmen handler om et kærlighedsforhold mellem en velstående og indflydelsesrig Kyotobogtrykkers hustru Osan, og Mohei, der er en af hendes mands undergivne. Mohai har længe i det skjulte elsket Osan, og han prøver at hjælpe hende, da hendes bror kommer i økonomiske vanskeligheder. Osan prøver en nat at afsløre sin mands utroskab, men det mislykkes, og hun og Mohei flygter. Under flugten tilstår Mohei sin kærlighed til hende, og hun genvinder sin livsglæde. Sammen oplever de en kort kærlighedslykke, inden de fanges og straffes for deres utroskab med korsfæstelse, en skæbne, der også er overgået et ungt par, som de betragter i filmens begyndelse.

Stærkere end nogensinde skildrer Mizoguchi her den brutale samfundsorden i det feudale Japan. Det er et stift og livløst samfund, der er baggrunden for de elskendes tragedie, men skildringen af kærlighedsforholdet får dermed en endnu mere intens og poetisk glød. Om filmen har Richie og Anderson skrevet, at man fandt »instruktørens realistiske *period-style* på sit højeste. Både i manuskript og instruktion fremlagdes den nutidige meningsfuldhed i det gamle og traditionelle Kabuki-spil om de undertrykte elskendes flugt, jagten på dem, deres tilfangetagelse og korsfæstelse. Filmen viste Mizoguchis stil i sin mest maleriske form. Indflydelsen fra den grafiske kunst, der altid var stærk i Mizoguchis arbejder, var tydelig, men helt forskellig fra den, som man f.eks. så i Kinugasas »Jigokumon«. I Mizoguchis film er det grafiske blevet fuldstændig »cinematized«. Resultatet var en film af største finhed, med en række sensuelle kærlighedsscener, der ikke så meget som viste, at de elskende kyssede hinanden. I stedet for ser vi de bevægelser, som de foretager i forhold til hinanden, det lille øjekast, der siger så meget mere end omfavnelsen.«

---

Machiko Kyo og Masayuki Mori  
i »Ugetsu Monogatari«

---









Mizoguchi havde i Venedig set »The Robe« og han var meget interesseret i de nye bredfilmformater, hvad der ikke er underligt. Netop Mizoguchis af klassisk japansk maleri inspirerede billedstil syntes at kunne fordybes og forfines af et billedformat, der kunne yde de horisontale vuer fuld retfærdighed. Før han begyndte på »Yokihi« (Prinsesse Yang Kwei Fei – herhjemme kun vist af TV i december 1976) tog han derfor til Hollywood for at lære alt, hvad han kunne om widescreen (og farver). Han blev især betaget af »White Christmas« på grund af dens VistaVision-format, som han syntes gav bedre mulighed for dybdeskarphed end CinemaScope.

Han fik dog ikke mulighed for at anvende bredfilmformat til »Yokihi«. Derimod brugte han for første gang farver. De navnkundige Shaw-brødre finansierede filmen med 30% og den blev optaget på Formosa fra januar 1955. Det var første gang, Mizoguchi arbejdede uden for Japan, og han var ikke særlig tilfreds under optagelserne. Det var også første gang, Mizoguchi brugte en kinesisk historie. Hele sit liv havde han været meget interesseret i kinesisk kunst og kultur.

Yang Kwei Fei er en legendarisk kinesisk heltinde, en kvinde af ydmyg oprindelse, der bliver kejserens myndling. Han forelsker sig i hende, og de beslutter at gifte sig. Da et oprør mod kejseren bryder ud, forlanger rebellerne, at kejseren skal skille sig af med Yang Kwei Fei. Det nægter han, men hun indvilliger selv i at gå i døden, i håbet om at redde sin elskede. Historien er en lang hyldest til den elskende kvinde, men den undgår ikke helt det ensformige. Richie og Anderson finder den ligefrem temmelig kedelig.

Derefter gik han i gang med sin anden farvefilm, »Shin heike monogatari« (New Tales of the Taira Clan), som vi endnu har til gode. Mizoguchi gjorde sig stor umage med farverne, og indkaldte sin første kunsthænder, Mitsuzo Wada, til at overvåge farvekvaliteten. Alligevel påstår Yoda, at Mizoguchi ikke var særlig interesseret i at lave farvefilm. Filmen foregår i det 12. århundrede og handler om politiske intriger. John Gillett fandt (i »Monthly Film Bulletin«, august 1973), at den var lidt vanskelig at følge, men skrev også, at »skuespillerinstruktionen var lige så omhyggelig som kameragangen, med flere eksempler på et af Mizoguchis yndede stilistiske virkemidler: en udveksling af dialog, begyndende i et statisk billede og fulgt af en glidende kamerabevægelse, mens skuespillerne går ind i et andet rum eller udenfor« og Gillett fandt også, at filmen viste, at Mizoguchi kunne være en hurtig, økonomisk action-instruktør, når det var nødvendigt.

Så fulgte »Akasen chitai« (Skammens gade), der skulle blive Mizoguchis sidste film. Det er en samtidsskildring om 5 prostituerede kvinder i bordellet »Dreamland« i Tokyos Yoshiwara-kvarter. Mickey er en ung pige, der har søgt til bordellet for at slippe hjemmefra, og hun skændes regelmæssigt med sin far. Yasumi har brug for penge, således at hun kan skaffe sin far ud af fængsel. Hanaya må opretholde livet for en syg ægteemand, og hun har også et lille barn at tage vare på. Yumeko lever for sin unge søn, der går i en fin skole, og Yoriya sparer op for at kunne gifte sig. Disse fem prostituerede skildres i første række som kvinder, og Mizoguchi udpensler ikke skildringen af deres erhverv. Filmens skurk er bordelejerens, som er en benhård og kynisk forretningsmand, der imidlertid opfatter sig selv som en pater familias, der sørger for sine piger.



»Akasen chitai« er på mange måder udtryk for en tilbagevenden til en tidligere samtidsrealistisk stil. Den undgår nok ikke helt melodramatiske effekter, men den har stort set et smukt og solidarisk forhold til sine kvindelige hovedpersoner. Den viser Mizoguchi som den store kvindeskildrer. Mest iøjnefaldende var naturligvis Machiko Kyo som den amerikanserede Mickey. Særlig mindeværdigt var slutbilledet, hvor en ung og uskyldig pige ankommer for at arbejde i bordellet. Ydmygelsen fortsætter. Men ved at kaste lys over fem skæbner leverede Mizoguchi en usensationalistisk, men ret skarp kritik af de samfundsforhold, der tvinger kvinder ud i udnyttelsen og ydmygelsen. Filmen, der blev en stor publikums succes i Japan, og som blev meget diskuteret, var derfor måske også et bidrag, der var med til at fremkalde det forbud mod prostitution, der kom i 1957. Men da var Mizoguchi død.

I sommeren 1956 blev han indlagt på et hospital i Kyoto. Han led af leukæmi og den 24. august døde han. Indtil det sidste arbejdede han med sit næste projekt, »Osaka monogatari«, om en mand, der elsker penge og som ødelægges af dem. På den sidste side af de noter, han efterlod sig på hospitalet, stod der: »Nu begynder efteråret snart. Jeg glæder mig til så hurtigt som muligt at genoptage arbejdet med hele mit hold.«

Som menneske havde Mizoguchi utvivlsomt store svagheder. »Han interesserede sig kun for penge for at kunne få fat i kvinder. Han forblev barnlig, nysgerrig over for alt og meget egocentrisk. Han var en smule skizofren«, har Kaneto Shindo udtalt. Som den perfektionist, han var, kunne han være en plage for sine medarbejdere. Han forlangte, at alle ydede det ypperste, og opfattede sig selv som en fortolker af de elementer, hans medarbejdere skabte. Han kunne ikke lade være med altid at måle sig med andre. Men det er det billede af ham, som Yoda giver, der sikkert mest sandt viser ham som et menneske med total hengivenhed over for det arbejde, der var livets mening for ham.

Mizoguchi hentede sit stof mange steder fra. Mange af hans film fra Meiji-perioden udsprang af det japanske drama, såvel no som kabuki. Han var stærkt influeret af den gamle japanske kunst. Derimod var han næppe meget inspireret af andre filmskabere. Han holdt af Fords film, især »Vredens druer« og »Grøn var min barndoms dal«, men også William Wyler satte han pris på. Wylers film beundrede han dog især på grund af deres formelle egenskaber, bl.a. Wylers beherskelse af dybdefokus-teknikken.

Mizoguchis stil var i komplet overensstemmelse med hans syn på verden og menneskene. Han anbragte altid sine karakterer i en social sammenhæng. Netop derfor perfektionerede han sin berømte *one scene/one shot*-teknik. Han ville fastholde, hvad der skete med menneskene inden for billedrammen, og udvidede rummet om dem ved at lade dem bevæge sig, indfanget i long shots med statisk kamera. Men han kunne også bevæge sit kamera smukkere end nogen anden, f.eks. i de glidende bevægelser fra én fastlåst position til en ny, på samme måde som i no og kabuki. Klipningen interesserede han sig derimod ikke meget for. Det var på manuskriptstadiet og i optagelserne, han skabte sine film.

Hans evne til at give en syntese af det virkelige og det uvirkelige, af det naturlige og det overnaturlige, af det objektive og det subjektive var mageløs, og gør ham til en af filmens største digtere. Fra Mizoguchis film husker man øjeblikke af fortættet poesi og mættet livsfylde. Den travelling, hvormed han åbner og slutter »Saikaku ichidai onna« er blandt det smukkeste, man mindes at have set. Måden, hvorpå han arbejder med rytmen, hvorledes han bringer spænding mellem O'Harus bevægelse og selve kameraet, og især den fuldstændig sikre fornemmelse for, hvornår kameraet skal stå stille for

at bevægelsen i selve billedet kan fortsætte kameraets bevægelse, røber mesteren. Og hvem vil nogen sinde glemme scenen fra »Sansho dayu«, hvori de to børn skal samle grene til et bål, som man skal varme sig ved om natten i det fri. Børnene begynder at knække grenene af træerne, og pludselig får dette arbejde dem til for et kort øjeblik at glemme deres desperate situation. De leger og ler og mindes en anden tid. Mizoguchi har anbragt kameraet et stykke over børnene. Vi ser ned mod dem i det skumrende lys, og vi hører deres pludren og latter en smule distant. Scenen er ren filmpoesi, et af disse øjeblikke, som man lever med resten af livet. En mesters beretten om lykken midt i ulykken. Med lysets spil over et ansigt eller i dets genskin i en kimono kunne han give udtryk for den permanente tilstand af usikkerhed og tab, har en eller anden træffende skrevet.

Det var først og fremmest kvinderne, Mizoguchis film handlede om. I gendai-geki (de moderne film) er de oprørere mod et socialt system, der undertrykker dem. Og Mizoguchis kritik af samfundet blev altid fremført gennem kvinderne og deres situation. I jidai-geki (de historiske film) er det legender om kvinder, der lider for en kulturel ide, og de tjener derfor som kunstnerens åndelige modeller. I hans film personificerer kvinderne to funktioner, som Mizoguchi værdsatte hele sit liv, det personlige oprør og den kunstneriske vision. Det er kvinderne, der gennemskuer verden, mens mændene for det meste kun følger dens love. Mizoguchi er altid på de undertrykte, og det vil sige kvindernes side. Men oprøret fører i hans film også frem til en slags stoisk kontemplation, som han især i sine sidste film syntes at sætte som tilværelsens mål.

Først og sidst stræbte Mizoguchi efter sandheden og skønheden, som Yoda har skrevet.

Aldrig mere vil vi få så japansk en instruktør, sagde hans landsmænd, da han døde. Aldrig mere vil vi få en sådan instruktør, har vi andre lov til at tilføje.

Billeder venligst udlånt af Kawakita Foundation, Tokio

---

Kenji Mizoguchi-portræt fra slutningen af halvtredserne

---

