

6

**Kouzlo japonského záhrobí:
Povídky o bledé luně po dešti**

Čínskému mudrci jménem Čuang-c' se jednou zdál sen, že je krásný motýl. Když se probudil, řekl: „Teď nevím – jsem Čuang-c', kterému se zdálo, že je motýl, anebo jsem motýl, kterému se zdá, že je Čuang-c'?“

V orientální tradici je dělicí čára mezi tím, čemu říkáme skutečnost, a tím, čemu říkáme sen, velice mlhavá. Už v nejstarší japonské poetické antologii *Manjósú* se vyskytuje dvojice slov *jume* a *ucucu* (sen a skutečnost), ostatně lidé přece často říkají: „Nevím, zda sním, či bdím...“ Velký dramatik Čikamacu k tomu podotýká: „Umění je to, co se děje v úzkém prostoru mezi snem a skutečností.“ Stejně nejasně je oddělen tento svět od světa onoho, říše živých od říše mrtvých. Ve slavné sbírce duchařských příběhů *Ugecu monogatari*²⁴ od Akinariho Uedy říká jedno krásné zjevení: „Mé šaty mají švy, a když stojím ve slunci, vrhá mé tělo stín...“

Japonská tradice rovněž nenazývá tyto příběhy „horror“ nebo „gotickými příběhy“ a poměrně zřídka se v nich vyskytují nadpřirozené jevy jako průsvitné, zeleňavé hnáty, uťaté hlavy či vybělené lebky. Japonským duchařským příběhům se říká *kaidan*, což můžeme přeložit spíše jako zvláštní, podivné příběhy. Tak nazval svou známou sbírku i Lafcadio Hearn a stejně se jmenuje i zajímavý film Masakiho Kobajašiho z roku 1964, který byl podle ní natočen. V západní duchařské literatuře se všechno, co se vymyká běžné každodenní realitě, řadí k nadpřirozeným jevům, zatímco u Japonců v podstatě všechno, co se může stát, patří do říše přirozeného.

Režisér Kendži Mizoguči se ve filmu *Povídky o bledé luně po dešti* (*Ugecu monogatari*, 1953) inspiroval několika zdroji. Především sáhl po Akinariho sbírce a vybral si z ní dvě povídky: jedna se jmenuje *Příbytek v houštinách* a druhá *Chtíč bílého hada*. První je poměrně jednoduchý příběh o ženské ctnosti a věrnosti až za hrob: manžel

odjede na obchodní cestu, a zatímco je pryč, vypukne válka a jeho žena Mijagi v ní přijde o život. Když se muž jednou večer vrátí domů, čeká na něj věrná manželka jako vždycky, ale ráno za rozednění zmizí. Manžel pochopí, že to byl její duch, který mu z lásky přišel v ústřety. Druhou povídku o bílém hadovi převzal Akinari částečně z čínských pramenů, částečně ho inspirovala japonská legenda o dívce Kijohime z chrámu Dódžó. Povídka o bílém hadovi je stylově i námětově nejzajímavější z celé sbírky a Akinari do ní zabudoval i archetypální motivy z kroniky *Kodžiki*, sbírky básní *Manjósú* a *Příběhu prince Gendžiho*.

Původní čínský příběh se odehrává na Západním jezeře oblasti Chang-čou a jmenuje se „Paní Bílá bude navždy pohřbena pod pagodou Hromového štítu“. I když v legendě o dívce Kijohime z chrámu Dódžó jde také o motiv žárlivé ženy, která na sebe vezme podobu velkého hada, došlo tu proti přísné moralizaci čínské předlohy k jemnému pojaponsštění příběhu. Vyprávěč nestojí zásadně na straně mnicha Ančina a sympatizuje do značné míry s rozhněvanou ženou, jíž bylo ukřivděno. Mladá žena je vdova, u které mnich Ančin zůstal na noc, když se ale ráno chce nenápadně vytrazit, žena ho pronásleduje až do chrámu Dódžó, kde ho bratři mnichové ukryjí do velkého zvonu. Kijohime se v podobě bílého hada ovine kolem zvonu a zářem své vášně v něm spálí Ančina na prášek. Tento příběh je všeobecně známý hlavně z divadelního zpracování ve slavné hře divadla *nó* *Dívka z chrámu Dódžó*. Pánům z Mizogučiho studia se původní scénář zdál příliš pochmurný, a tak režisér sáhl po třetím zdroji inspirace, satirické povídce *Vyznamenání* (1883) od Guy de Maupassanta, v níž je vyličen příběh prostého člověka, který se stal důstojníkem Čestné legie, ale přitom marní svůj život. Tento

námět přesadil Mizoguči do japonského paralelního příběhu Tóbeie a Ohamy, který vylehčuje tragický osud Mijagi a Gendžúróa. Důležitý je i symbolický význam názvu *Ugecu*: *u* znamená déšť a *gecu* měsíc. Déšť má obvykle konotace zamžené krajiny romantického mládí, zatímco měsíc symbolizuje jasný kraj zralého věku s jeho moudrostí i skepsí. Dvě slůvka tak naznačují celý průběh lidského života.

Podobně jako *Sedm samurajů* i tento film se odehrává v období válčících knížectví, *sengoku džidai*. Na rozdíl od Kurosawy ale Mizoguči vypráví svůj příběh důsledně z ženského hlediska. Bývá považován za „ženského režiséra“, protože ve všech filmech sympatizuje se ženami²⁵ a je přesvědčen, že jim japonská kultura vděčí za svoji hloubku, grácii a ducha; bez lásky žen jsou muži ničím. Na první pohled se ve filmu *Ugecu monogatari* jedná o pohádkový příběh o lásce a utrpení žen a o šílených snech mužů, ale při bližším zkoumání v něm objevíme další zajímavé roviny. Jak říká Donald Richie, Mizogučiho věčné téma je v tomto filmu vyjádřeno snad nejdokonalejším způsobem: setkáváme se tu se dvěma ženskými archetypy, s milující matkou Mijagi (hraje ji Mizogučiho velká herečka Kinujo Tanaka) a ženou-vampýrem, neodolatelnou svůdnicí princeznou Wakasou (Mačiko Kjó). Jméno Mijagi navozuje slavnou „Louku podzimmních barev“, Wakasa znamená mládí.

V západní psychologické tradici vytvořil Carl Gustav Jung pojem *anima*, latentní ženskou složku mužské duše; Jung rozeznává animu pozitivní a negativní. Freud tvrdil, že tyto dvě protichůdné představy ženy, stručně řečeno madona a děvka, pocházejí z erotické touhy po matce, která musí být potlačena a skryta. Proto je projektována do krajně negativní podoby.

Tyto archetypy jsou sice univerzálně platné, ale srovnáním různých příběhů z obou tradic si okamžitě všimneme, že japonská *anima* nemá tolik negativních vlastností jako ta západní. Starořecké Sirény lákaly plavce do vražedných vírů a úskalí, německá Lorelei svádí plavce svojí nádhernou písní a slibuje jim ráj, ale pak je utopí ve vodách Rýna. V jedné sibiřské pohádce vyláká krásná dívka muže do hlubokého močálu, pak se změní v ošklivou sovu a chechtá se, když lovec začne zapadat do bahna. Princezna Wakasa ve filmu *Ugecu monogatari* poskytne Gendžúróovi přesně to, co slíbila: vidinu ráje na zemi. V japonské tradici nenajdeme biblickou „děvku z Apokalypsy“, snad proto, že pro japonskou kulturu není pomýšlení na krvesmilstvo tak děsivé jako pro kulturu západní.

To, čemu říkáme „cesta románového (filmového) hrdiny“ nebo Joyceovým termínem hrdinský *monomyth*, je v japonské mytické tradici o něco zkráceno, či jinými slovy, závěrečná fáze hrdinova návratu se může vypustit. Typický kulturní hrdina bývá nejprve „povolán k úkolu“, pak čelí různým nebezpečím a zkouškám a ocitá se obvykle v jeskyni, v hoře, v útrobách velké ryby atd., jedním slovem v symbolickém prostoru lůna, kde dojde k jeho přerodu. Představme si však Tannhäusera, který by se nikdy nevrátil z Venušiny hory, nebo Jonáše, který by se zabydlel v břiše velryby, či Ripa van Winkla, jenž by navěky spal v horské jeskyni. Povídku o tomto mytickém hrdinovi napsal americký spisovatel Washington Irving a vypráví se v ní o potomku holandských emigrantů, kterého jeho předkové pozvou na horu v západních Catskill Mountains, kde pak stráví předlouhý čas, takže po návratu domů už nikoho nepozná.

V západní tradici se hrdina musí vrátit v novém vztelení mezi lidi, aby mohl konat heroické a společensky



Princezna Wakasa se vine ke svému milenci Gendžúróovi

prospěšné činy, v japonské tradici může zůstat v extázi návratu do lůna a už nikdy nevyjít ven. Freud tyto fantazie návratu do lůna nazýval regresí a považoval je za něco negativního, pro Japonce je fantazie návratu do lůna jednoznačně pozitivní, je to vlastně kýžené zakončení života.

Mizoguči rozvíjí svůj film v sérii záměrných paralel a jemných ironických kontrastů:

Ohama je pod netečným pohledem Buddhy znásilněna v téměř stejné kapli, u jaké její muž Tóbei zabije pobočníka zraněného velmože Fuwy a uloupí pánovu hlavu. Ironii stupňuje hudební doprovod, chór z hry *nó*. V symbolické rovině došlo v kapli k ošklivému obchodu: ženská ctnost Ohamy byla vyměněna za Tóbeiův vzestup ke slávě. „Musíš být pyšný, že jsi samuraj za tuhle cenu!“ říká ironicky manželovi.

Ke zvláštnímu druhu výměny dojde i mezi princeznou Wakasou a Gendžúróem: hrnčič Gendžúró jí dá krásu svojí tvorby, princezna jemu krásu svého mládí. Gendžúró je prostý venkovan, o kráse svých misek a šálků neví, teprve šlechtická dcerka Wakasa, která rozumí umění, je poprvé ocení a objeví v Gendžúróovi umělce. Je zajímavé, jak suverénně tuto proměnu Mizoguči naznačil filmovými prostředky: až do setkání s Wakasou vidíme Gendžúróovy hrníčky jako hrubé venkovské nádoby s hnědou zemitou polevou, ale porcelán, který bere Wakasa do ruky, je bez jakéhokoli přechodu či vysvětlení jemný, tenoučký a průzračně bílý a nejspíš modře glazovaný. Je takový opravdu, nebo ho tak Gendžúró chce vidět? I tady je hranice mezi snem a skutečností téměř nezatelná.

Další jemnou ironií je, že Mijagi i Wakasa sice vypadají jako protichůdné bytosti, jedna ztělesňuje dobré vlastnosti ženy a matky, druhá démonické vlastnosti

svůdnice, jedna pochází z lidových vrstev, druhá ze šlechtických kruhů, a přece v jedné základní věci jsou stejné: oběma byla před smrtí odepřena láska, a tak se vracejí na svět, aby si ji získaly. Jistý rozdíl mezi nimi ovšem trvá – Mijagi přichází z onoho světa, aby lásku dávala, princezna Wakasa ji chce především brát.

Jinou subtilní ironií je způsob, jak Mizoguči prezentuje svého buddhistického mnicha, který potká Gendžúróa na cestě a říká mu: „Stůj, v tvé tváři je vepsána smrt...! Hledáš nedovolený způsob lásky!“ Pak ho zavede do malé kaple, popíše mu tělo ochrannými znaky v sánskrtu a vysvětlí mu, že se ocitl na samé hranici smrti a strašné bytosti, s nimiž obcuje, ho zničí. „Až se probudíš ze sna, uvědomíš si, jak strašný ten tvůj duch je...“

Ironie tkví v tom, že zatímco v Akinariho povídce vidíme, jak se mladá žena mění v odporného plaza, a tím vlastně přijímáme názor kněží, Mizoguči neukáže Wakasu ani jednou ve vysloveně ošklivé podobě, i když v několika scénách má její obličej démonický výraz a lesklé kimono jemně připomíná hadí kůži. Slovem *osorošii* (strašný), jež kněz použil o Wakase, charakterizuje její chůva sánskrtské znaky na Gendžúróově kůži a stav jeho srdce: „Zbav se toho strašného srdce, můj pane“ (*Sonna osorošii o-kokoro wo o-sute kudasai...*). Pak Gendžúróovi vysvětlí, proč se Wakasa vrátila z říše mrtvých: „Moje paní odešla ze světa, aniž poznala sladkost lásky, a mně jí bylo strašně líto, tak jsem chtěla, aby alespoň jednou zažila štěstí ženy. Proto jsem ji přivedla zpátky na svět, moje přání se splnilo, a potkaly jsme hodného muže, jako jsi ty...“ Wakasa tedy nepřichází na svět proto, aby se někomu mstila nebo aby svévolně ničila muže, ale prostě ze zcela pochopitelné a snadno ospravedlnitelné potřeby lásky, na kterou by každý měl mít aspoň jednu za život právo.

A tak v souladu s japonským šintoistickým pocitem, že buddhismus popírá život s jeho vášněmi a protiklady, Mizoguchi líčí kněze jako kazisvěta, jako chladného posla cizí víry, který s importovanou magií vtrhne do jemného přediva japonských představ o životě a smrti. Jedním slovem – japonská duše se tu bouří proti dovezené ideologii cizího náboženství. Není náhodou, že sušinka mnich se svitky súter na hlavě je nejošklivější postavou celého filmu; kamera se ani jednou neztotožní s jeho pohledem na „strašné bytosti“ z onoho světa.

Mizoguchi se zcela vážně připravoval na malířskou kariéru a měl pro ni nemalé nadání. Jeho pečlivá kompozice vždy prozrazuje kumštýřské oko. V souladu s japonskou estetickou tradicí je většinou diagonální, málokdy symetrická. Ve scéně, kdy vyhladovělí róninové zabíjejí Mijagi, vstupuje žena do obrazu po cestě z pravého horního rohu a muži z chatrče v pravém dolním rohu, odkud přejdou do levého – akce mezi nimi a Mijagi je pak rozehrána podél diagonální osy, kterou tvoří cesta. Po stejné diagonále se pohybují loďky na jezerech Biwa. Asymetrie je nejen dramatičtější, ale je také méně perfektní či méně dokončená, a divák může svou fantazií snadněji do děje vstoupit. Leonardova *Poslední večer* je tak perfektně vyvážená a definitivní, že je vlastně hermeticky uzavřená a diváková fantazie už ji nemůže dotvářet. Mizoguchi ve své tvorbě vychází z japonské tradice dřevorezů a svitkových obrazů, nepoužívá montáže ani extrémní detaily. Podobně jako na scéně divadla *kabuki*, které má značnou šířku, ale postrádá hloubku, má i Mizoguchi v oblíbené laterální jízdě kamery, například v dlouhé scéně, v níž Gendžúró s Tóbeiem a Ohamou odjíždějí na loďce a Mijagi běží vedle nich po břehu a loučí se s nimi. Jednou velice účinnou výjimkou je dramatická scéna, kdy po nájezdu cizího vojska běží

Mijagi pro svého chlapce přímo do kamery. Málokterý režisér využil dramatického účinku černobílého média tak funkčně jako Mizoguchi. Jeho *chiaroscuro* aktivně doopravdy hlubší smysl klíčových scén.

Když například chůva vede Gendžúróa do sídla rodu Kucuki, poté co na trhu koupila se svou paní sadu jeho šálků a talířků, je pozdní odpoledne a my vidíme nejdříve trosky zhrouteného paláce, ve veřejích se kymácí dřevěná branka. Pak ale Gendžúró projde prvním dvorem, který je ještě v troskách, a vstoupí do vnitřního dvora – to už se setmělo –, kde ve třech otevřených, čisté bílých dveřích *šódzi* v levém křídle paláce stojí tři svíce; přibíhají služebné a přinášejí svíce blíž, palác ožívá světlem a z temnoty se vynoří lesklá podlaha verandy, perfektní *tatami* uvnitř, malované zástěny atd. Světlo dává tmě onoho světa zdání skutečnosti, Gendžúró a Wakasa se setkávají na pomezí světla a tmy. V nádherné scéně, v níž Wakasa tančí a zpívá pro Gendžúróa a zpoza ocelové samurajské helmy se ozve chraplavý, hluboký hlas jejího otce, začne světlo slábnout a slábnout, tma hrozí pohltnout celou místnost a chůva vysvětluje, že otec Wakasy pan Kucuki byl zabit tou zrůdou Nobunagou, ale vždycky když jeho dcera zpívá či tančí, vrací se z onoho světa a raduje se. Ke konci filmu, když Gendžúró pochopí, že má co dělat s duchy, říká Wakasa: „Pojď, milý, vrátíme se do mé rodné země...“ Její *furusato* (rodná ves) je daleko od tohoto pomezí světla a tmy, kde se setkali. Gendžúró ale vztáhne ruce po tomto světě, vytasí meč a začne po Wakase a její chůvě sekát. Příznačné je, že Mizoguchi respektuje hmotnost duchů i v tom, že ostrý meč ani jednou těla žen nezasáhne. Západní duchové prostupují stěnami, jejich těly projíždí ocel, nic se jich nedotkne, japonští duchové se při pobytu na světě přizpůsobí jeho fyzickým zákonům.

Když se Gendžúró druhý den ráno probudí v ruinách Kucukiho paláce, zdá se mu, že to všechno byl sen. Jak je ale možné, že drží v ruce nádherný meč a na jednom ze zborcených trámů visí pestrá látka na kimono, kterou ve včerejším snovém životě koupil pro Wakasu na trhu? Poodstoupí dozadu a zakopne o samurajskou přilbicí, která mu připomene včerejší příběh; asi to všechno přece jen nebyl sen.

Mizoguči používá velice tvůrčím způsobem přeexponovaných záběrů, např. ve scéně pikniku na louce. Až do tohoto momentu je film poměrně tmavý (v předěšlém záběru se ocitáme v šeru skalní lázně), tady exploduje záplava světla na sluncem ozářené louce. Aby se zvýšil účín „posvátného prostoru“, spojuje louku se scénou v lázni dlouhý záběr bílých oblázků, kterými bývá vydlážděno jeviště v divadle *nó*, pokud se předvádí pod širým nebem. Gendžúró volá, že se ocitl v ráji, a atmosféra rajského prostoru je tu dokonale navozena. V lázni mu Wakasa řekla: „Ty mě podezíráš, myslíš si, že jsem zlý duch – teď už mi patříš tělem i duší.“ A Gendžúró jí na louce odpovídá: „Je mi jedno, jestli jsi démon, nevěděl jsem, že taková rozkoš existuje – to je božské, jsem v ráji!“

Jedinečná malířská kompozice je použita i ve scéně, v níž na cestě do města přejíždějí Tóbei a Gendžúró se svými ženami přes jezero Biwa. Obraz je téměř transparentní, nad vodou se válejí mlhy a na zádi loďky se rybářská dcerka Ohama ohání dlouhým veslem a přitom si zpívá tklivou melodii.

Přejezd přes jezero má symbolický charakter, venkované opouštějí své důvěrně známé *furusato* a směřují do mlhavého, neznámého světa, kde se může stát cokoliv. A skutečně, v půli jezera potkají loďku, na jejímž dně leží umírající muž, který vypadá jako duch. „Ne, nejsem

duch, jsem lodník z Kaizu, a po cestě do Azuči mě přepadli piráti...“ Za několik minut už duchem bude a jeho smrt předznamenává neblahou budoucnost pro všechny přítomné. Jezero tu vystupuje jako řeka Léthé, je branou do říše mrtvých a dává Gendžúróovi zapomenout na domov a na rodinu.

Vedle pečlivé malířské kompozice jednotlivých záběrů se Mizogučiho film vyznačuje i nezvyklou dokonalostí hudebního doprovodu. Celý film je strukturován podobně jako představení několika her *nó*, v němž mezi kratší tragické hry *nó* bývá zařazována fraška zvaná *kyógen* (tragický příběh Mijagi a Gendžúróa je vylehčován komickým příběhem Ohamy a Tóbeie). V pozadí je vyzkoušený divadelní princip, podle něhož se příliš mnoho tragédie najednou májí účinkem a divákovi je třeba poskytnout oddech.

Mizoguči zvolil hudbu *nó* z her, ve kterých vystupují duchové. Je to především velký a malý bubínek a bambusová flétna, která svým tklivým a syrovým zvukem navozuje mystickou atmosféru. Do tohoto doprovodu zaznívá v dramatických momentech mužský chór divadla *nó*. Při soustředěnějším poslechu si ale všimneme, že se zvuk bubnů a flétny rozdělí a bubny podmalovávají „mužské téma“, zatímco jemný zvuk flétny nese téma žen. Při přejezdu jezera zní bubny pomalu, po přijezdu do města se jejich rytmus zrychluje. Kdykoli Wakasa vystupuje z temnot, ohlašuje její příchod melodie flétny. Jenom ke konci, snad aby podtrhl proteplenou domácí atmosféru v domku, kde Mijagin duch čeká na manžela, se ozve melodie violoncella. Tento nástroj se tu vlastně potýká s flétnou: za zvuků flétny se Mijagi vrací z říše mrtvých, a jak se zabydlí ve svém starém domově, ozve se měkká violoncellová melodie. Po čase světlo slábně, temnoty ji volají zpět a znovu

zazní vtíravý hlas flétny. Mijagi rozsvítí svíčku, posadí se ke své domácí práci a violoncello se znovu rozezná. Dokonalost Mizogučiho práce se zvukem je mimořádná. Dvakrát použije kvilících lidských hlasů: Mijaginu smrt provází hlasitý ženský nářek, bitvu u kaple, kde setnou pana Fuwu, doprovází chór neartikulovaného, až hysterického mužského křiku, téměř ječení.

Estetika *nó* výrazně ovlivnila i vizuální stránku filmu. Divadlo *nó* bylo od samého začátku spojeno se společenskou vrstvou jeho sponzorů, s japonskou aristokracií; má blízko k vytříbenému vkusu urozené společnosti a k jejímu životnímu názoru. Význačná část repertoáru *nó* pojednává o duších a zjeveních, mnohé hry jsou jakýmsi psychodramatem na uklidnění duší, jimž bylo ublíženo. Princezna Wakasa je nejen šlechticnou, nýbrž i duchem, který zažil kruté bezpráví. Symbolika výrazových prostředků v *nó* je nesmírně jemná a náznaková, například křečovitý pláč dívky Macukaze ve stejnojmenné hře je vyjádřen pomalým pohybem hercova vějíře k čelu a mírným náklonem hlavy. Stejně tak ve filmu *Ugecu monogatari*: vrcholná erotická scéna ve skalní lázni je jemně náznaková, nikdy nevidíme nahá těla, tím méně necudné doteky a podobně. Málo – a snad co nejméně – znamená pro Mizogučiho vždycky více. Princenzina krása se odráží v rozzářených očích Gendžúróa, a je tak mnohem účinnější. Náznak nahoty v kontrastu s elegantním oblečením působí silněji než nahota úplná: když Wakasa něžně vezme do ruky Gendžúróovy hrníčky a laská je svým dotykem, nabyvá výjev intimní smyslnosti, které se explicitní kopulace současných filmů vůbec nemohou rovnat. Wakasa klouže po zemi stejně ladným krokem jako herec divadla *nó*, její pohyby jsou stejně vznošené. Když se nakonec zhroutí v záplavě zřaseného roucha Gendžúróovi do

náručí a vytříbená forma se naráz rozpadá, je účinek pro současného diváka téměř komický. Wakasin taneční výstup je ve všem všudy formálním tancem z divadla *nó*, a pokud si neuvědomíme jeho vytříbenou estetiku, mohl by tento výjev být nesrozumitelný. Ve srovnání s touto aristokratickou elegancí jsou scény s Ohamou a zvláště pak s Tóbeiem čistou fraškou *kjógen*. A opět, vzhledem k tomu, že *kjógen* je lidovější zábavou než *nó*, je Tóbeiiova plebejská směšnost zcela organická.

Jedna z mých japonských studentek mi po zhlédnutí *Ugecu monogatari* řekla: „Ale pane profesore, ten Gendžúró, to byl ale špatný manžel!“ Měla samozřejmě pravdu, Gendžúró je špatný manžel, ale v nejjemnější rovině interpretace se film týká něčeho zcela jiného. Je to především příměr o poslání umělce, o ceně, kterou umělec musí zaplatit za svůj úspěch. Jako malíř si Mizoguči dobře uvědomoval, jaký netvor byl v osobním životě například Pablo Picasso, jakou krutou posedlostí se umění může stát.

Je Gendžúró na konci filmu stejný člověk, jako byl na začátku? Zdánlivě se nic nezměnilo: film končí cyklicky stejným panoramatickým záběrem seshora, jako začínal, jen s tím rozdílem, že v úvodním záběru kamera sjížděla ze vrcholu dolů, tady stoupá vzhůru. Poučil se Gendžúró ze svého utrpení? Když se pozorně zaposloucháme do hlasu jeho zesnulé ženy, která k němu mluví, když hrníček na kruhu vytáčí svoje dílo, cítíme, že se opravdu stal „mužem Mijaginých snů“. Změnila se ale i sama Mijagi: na začátku neviděla krásu jeho tvorby, teď je schopna ji ocenit stejně jako Wakasa. Jinými slovy, žena uvnitř, *anima* jeho duše, je teď celistvá, Mijagi i Wakasa jsou konečně jedním hlasem. Gendžúró zaplatil za svou „cestu“, za hledání, strašnou cenu, ale snad je moudřejším člověkem a lidštějším umělcem.

I toto konečné vyznění filmu je v souladu s tradiční japonskou rolí umělce – japonský kumštýř považoval sám sebe spíše za řemeslníka (podobně jako středověký umělec v Evropě) a moderní západní důraz na výlučné, privilegované postavení umělce ve společnosti by ho nejspíše překvapil, možná šokoval. Tento vztah k umění se udržel až do 20. století – vzpomínám si, jak mistr Ibuse jednou s obdivem vyprávěl o svém známém sochaři, který odmítá své jméno vytesat do kamene a říká: „Moje jméno by ten kámen poskvnilo.“

antonín líman

mistři japonského filmu

13
esejů

Fotografie Profimedia.cz a Cinémathèque française

Foto na obálce Antonín Mařík

Grafická úprava Luboš Drtina

Sazba z písem Baskerville Ten

a Botanika Mono (Storm Type Foundry) Viktor Bezdíček

Vydalo Nakladatelství Paseka s. r. o.

v Praze a Litomyšli roku 2012 jako svou 1256. publikaci

Technický redaktor Luboš Drtina

Redakční zpracování Michaela Nondková

Odpovědný redaktor Viktor Bezdíček

Odborná revize textu Jaromír Blažejovský a Petr Gajdošík

Vytiskla Těšínská tiskárna, a. s.

Štefánikova 2, Český Těšín

240 stran

Vydání první

ISBN 978-80-7432-198-6

Knihy Nakladatelství Paseka

žádejte u svých knihkupců nebo na adrese:

Nakladatelství Paseka, obchodní oddělení

Chopinova 4, 120 00 Praha 2

tel.: 222 710 510-1, e-mail: paseka@paseka.cz

Aktuální informace o knihách

Nakladatelství Paseka

najdete na internetové stránce

www.paseka.cz

Veškerou produkci Nakladatelství Paseka

obdržíte v Knihkupectví Fišer,

Kaprova 10, 110 00 Praha 1

tel.: 222 320 730, e-mail: knihyfisher@knihyfisher.cz