

KOSMORAMA 10

DET DANSKE FILLMUSEUMS TIDSSKRIFT

SEPTEMBER 1955 - 2. ÅRG.



Machiko Kyo og Masayuki Mori i Mizoguchis »Yang Kwei Fei«.

INDHOLD:

Asiatisk film	2
Nye billeder fra Orienten	3
En opgave for filmmuseer af <i>Theodor Christensen</i>	4
Film Forum af <i>Johs. Møller</i>	6
Opdagelsen af japansk film af <i>Ib Monty</i>	7
Noter om Mizoguchi af <i>Erik Ulrichsen</i>	11
Atombombens virkninger (»Children of Hiroshima«) af <i>Marguerite Engberg</i> .	13
Indisk film til 1949 af <i>Jørgen Stegelmann</i>	15
En indisk Oliver Twist (»Munna«) af <i>Gavin Lambert</i>	18
En kinesisk operafilm (»Liang Shan-Po og Chu Ying-Tai«) af <i>Robert Naur</i>	20
Nogle af <i>Mizoguchis</i> film	24

ASIATISK FILM

Midt i en blokadedid begynder „Kosmorama“ sin 2. årgang, og vi har fundet det opportunt at fremhæve, at der er en filmverden udenfor Hollywood — og iøvrigt også udenfor Europa. Vi er ikke så naive at tro, at man pludselig og på een gang vil importere de mange interessante asiatiske film, der nævnes eller omtales nærmere i dette nummer. Det er ikke let at rokke ved biografpublikummets vaner. Og selv indenfor kritikken finder man en vis tilbøjelighed til at lægge vægt på, at de orientalske film i mange henseender er vanskelige at forstå til bunds. Det er mange af dem også, men den primære kritiske opgave må i øjeblikket være den velvillige formidling: Fremhævelse af de almenmenneskelige værdier og forklaring af det vanskeligt tilgængelige.

For der kan ikke være nogen tvivl om, at der nu foregår meget på filmens område i Asien, især naturligvis i Japan. I 1953 var USA (i følge en statistik i „Cinéma 55“) det land, der producerede flest spillefilm: 375. Men i 1954 rykkede Japan op på førstepladsen med 370 film mod USA's 214.

Der er imidlertid ikke blot tale om kvantitative forskydninger, men også om kvalitative. De fleste kritikere synes enige om, at Japan nu er det land, i hvilket der produceres de fleste ypperlige film. Også fra Indien og Kina kommer der fængslende værker. Det er sandsynligt, at de interessante filmskoler i disse lande vil finde disciple andre steder i Asien, og den filminteresserede vil i de kommende år blive tvunget til at arbejde med begreber og traditioner, som han ikke tidligere har været stillet overfor. Omfattende nyorientering hos kritikeren synes nødvendig.

Dette nummer af „Kosmorama“ prætenderer ikke meget mere end at gøre opmærk-

som på dette forhold. Vægten er lagt på det introducerende og ikke på det definitivt kritiske, dels fordi pressen ikke i højere grad har taget sig af den nødvendige forberedende reportage, dels fordi vi foreløbig kun i begrænset omfang er kompetente til at vurdere de enkelte film og instruktører i de rigtige relationer. *Kurosawa* og *Mizoguchi* er uden al tvivl store instruktører, men måske har de dem endnu større i Japan. Vi kan ikke være sikre. Foreløbig gælder det først og fremmest det elementære grundlag.

NOTER

I artiklen om *Fonda* i »Kosmorama« 9 blev der givet udtryk for håbet om, at denne skuespiller ville komme tilbage til det hvide lærred. Det er han i mellemtiden kommet — i filmatiseringen af »Mister Roberts«. Til *Fonda*-indexet kan det tilføjes, at *King Vidor* iscenesatte »On our merry way« sammen med *Leslie Fenton*.

*

Også i »Kosmorama« 9 forsøgte det at nå frem til, hvad filmfotografen *Dinesen*, der fotograferede »Det hemmelighedsfulde X«, hed til fornavn. Det lykkedes dengang ikke, selv ikke for filmens instruktør, *Benjamin Christensen*. Men vi kan nu oplyse, at han hed *Emil Christian Laurentius Dinesen*, og at han døde i marts 1915.

*

Til *Asta Nielsen*-indexet i samme nummer kan vedføjes, at »Kleinstadtsünder« fra 1927 blev vist i Danmark under titlen »Den farlige Leg«.

*

I dette nummer indleder *Johs. Møller* — »Information«s kulturredaktør — en serie om radioens Film Forum.

*

Som sidste sæsons abonnenter på »Kosmorama« vil opdage, er vort format ændret lidt. Vi håber, at ændringen vil falde i læsernes smag.

*

For *stills* til dette nummer takker vi »The British Film Institute«, selskabet »Daieic, Japan, og ASA Filmudlejning.

*

Det er ikke hensigten at opgive serien med komplette filmindexer — det ukomplette index i dette nummer er en undtagelse.

NYE BILLEDER FRA ORIENTEN

JAPAN

NIKKATSU er det ældste af de nuværende japanske filmselskaber. Efter krigen, da produktionen var gået i stå, koncentrerede selskabet sig fortrinsvis om import af amerikanske film, men det har i de senere år genoptaget produktionen og udsender i 1955 omkring 50 film efter at have fået bygget nye vældige atelierer i Tokio. Blandt selskabets senere film er SEIJI HISAMATSUS »Police Diary«, et lystspil om politibetjentenes hverdag i et landdistrikt, og SATORU YAMAMURAS »The Black Tides«, der vandt filmkritikkernes pris i år.

★

KUROSAWA arbejder på en film om brintbomben, der er et brændende problem for japanerne. Han har som sædvanlig selv været med til at udarbejde manuskriptet.

★

YOSHIMURA (»Tale of Genji«) har nylig iscenesat »Women of Ginza«, en realistisk film om otte kvindeskæbner — geisha'er og prostituerede fra en gade i Tokio — flettet sammen til en historie.

★

MACHIKO KYO og KAZUO HASAGAWA, der havde hovedrollerne i »Ingen kan tvinge et Hjerte«, medvirker også i KINUGASAS »Habitual Roses«, der foregår i efterkrigstidens Japan. Kinugasas tidligere film har alle været historiske.

★

På den sydøstasiatiske filmfestival i Singapore i år gik den højeste pris til den japanske »Shunkin Tales«, iscenesat af DAISUKÉ ITO med MACHIKO KYO i hovedrollen.

MALAYA

Englenderen LAURIE FRIEDMAN, der af Unesco blev sendt til Indonesien for at lede et kursus for indonesiske filmfolk, er blevet engageret af Keris Films Production i Singapore til at iscenesætte to film: »Irama Kasek« (»The Melody of Love«), der handler om filmstjerners tilværelse, og »Sadura Kux«, en moralsk forbryderfilm lavet i samarbejde med Singapores politi.

INDIEN

På den indiske filmfestival i London, som Gavin Lambert omtaler i sin artikel i dette nummer, hævdede filmen »Aandhiyan« (»The Cruel Wind«) sig især på grund af sin interessante underlægningsmusik. Filmen er en

kærlighedstragedie, iscenesat af CHETAN ANAND. Også »Parinetta« af BIMAL ROY, der iscenesatte »Two Acres of Land«, er blevet rosende omtalt i engelske blade.

★

Indien lader ikke til at danne en undtagelse fra andre lande med hensyn til mangel på gode manuskripter. Instruktøren ABDUL RASHID KARDAR påstår, at man i øjeblikket kan sælge den samme historie »i forklædning« til tre produktionsselskaber. Han har planer om at filme »Trold kan tømmes«.

★

SOHRAB MODI — hvis banale kostumefilm »Queen of Jhansi« i øjeblikket cirkulerer i Amerika under titlen »The Tiger and the Flame« — er ved at optage en version af »De elendige«, kaldt »Kundan«. Sohrab Modis sidste film »Mirza Ghalib«, der er inspireret af den berømte indiske digter Ghalibs kærlighedsaffære med en danserinde, roses for sine pragtfulde kostumer og dekorationer og for BHARAT BHOOSHANS udførelse af digterens rolle.



Fra Shigeo Tanakas »Tsuki Yori No Shisha« (»The Messenger from the Moon«), en moderne kærlighedshistorie.

EN OPGAVE FOR FILMMUSEER

AF THEODOR CHRISTENSEN

Vi kalder her i landet vort filminstitut Det Danske Filmmuseum. Allerede dette navn gør en forklaring påkrævet, for Filmmuseet er ikke alene et gemmede for film af historisk interesse, ikke udelukkende et arkiv for skriftligt og andet materiale, der vedrører film. Filmmuseets lokaler er ikke stille haller, hvor en enlig forsker — med en doktorafhandling for øje — opsporer glemte detaljer og afdækker en og anden upåagtet sammenhæng. Ikke først og fremmest.

Et filmmuseum er og skal være et mødested, hvor filmens praktikere konfronteres med dens historie, hvor publikum kan finde en farbar vej til filmkunsten.

Derfor er det af stor betydning, at Filmmuseet viser film. Ikke bare kunststartens klassikere, men nye film, der på den ene eller anden måde tilhører grænseområder. Eksperimentalfilm og dokumentarfilm, som biografierne slet ikke eller kun tilfældigt lader os få at se, nye film fra nye filmproducerende områder, film der endnu ikke er slået igennem på biografmarkedet. På denne måde baner et filminstitut f. eks. vejen for den italienske efterkrigsfilm, eller det er med til at slå til lyd for den asiatiske film, de sidste filmiske nyskabelser fra et hidtil ukendt og upågtet område.

Et filmmuseum skal altså være banebrydende. Ikke blot til glæde for de relativt få, som står i direkte kontakt med Filmmuseets virksomhed i København. Det skal vejlede og støtte filmklubber landet over, som spejder efter filmkunstens nye veje og ikke finder dem aftegnet i biografens programmer. Ikke endnu, men det kan komme. For også biografejerne og udlejere har glæde af Filmmuseets virksomhed. Hvad museum og filmklubber opdager, kan biografer og udlejningsselskaber få mod på at udnytte. Et filmmuseum skal være en navigationsskole, dets fagkundskab bruges som kompas på den Columbusfærd, enhver filminteresseret altid befinder sig på — både tilskueren, biograferejen og den udøvende filmkunstner.

Denne opgave er Det Danske Filmmuseum godt på vej til at løse — og den må fortsat

løses, for den er alment orienterende, det er en løbende sag.

Men dette er ikke den eneste vej til filmkunsten, ikke den eneste kurs for opdagelsesrejserne mellem filmens flydende, skiftende kontinenter. Filmmuseerne har en højst preserende opgave i at fastholde, inspirere og udvikle det stagnerede fænomen, som kan omfattes med betegnelsen filmens teori. Så længe ingen anden institution gør plads for en lærestol, hvorfra denne disciplin kan doceres, må Filmmuseet være forskningsinstitut, skoleklasse og elitebiograf på een gang.

Behovet for en systematisk dyrkning af filmens teori indenfor filmmuseernes rammer og med deres hjælpemidler er stærkt. Muligheden for at tilfredsstille det er endnu tilstede.

Behovet findes både hos filmens kunstnere og hos deres publikum. Der bliver ved med at vokse nye, unge filmgenerationer op, udøvende teknikere, instruktører og forfattere, hvis tilknytning til filmkunsten bunder i et lærlingeforhold indenfor håndværket, industrien. Noget solidt grundlag er det ikke. Hvor længe vil der blive ved med at ske mirakler, når unge mennesker mødes med filmen? Meget tyder på, at jo mere konventionel filmproduktionen bliver, desto stivere og mindre fornyende bliver den nyeste filmslægt.

Filmens publikum har brug for teorien for at kunne bygge bro mellem klassikernes fjerne form og nutidsfilmprogrammets tredimensionale uhyrligheder, wide-screens og Cinemascope's spaltehøje, ørkenbrede æstetik. Fra en aktiv teoretiseren med udøvende filmfolk som medvirkere må gå en lige linie til museernes og filmklubbernes studiekredse og publikationer.

Det er på høje tid at gøre et forsøg på at løse filminstitutternes teoretiske opgaver. Endnu er filmkunsten i sine halvtredser, endnu er dens historie og dens virkemidlers teori så overskuelig, at det kan lade sig gøre at skabe en almen klarhed, nå frem til omfattende løsninger, hvor historiske problemer ikke adskilles fra teknisk-teoretiske, hvor sociologiske og æstetiske spørgsmål ikke behandles i forskellige departementer.

Endnu er dette muligt. Men specialiseringen er allerede på vej, hjulpet af film-litteratur og filmmuseer verden over.

Den *leksikale* viden er stor. Man har katalogiseret film og filmfolk med utrættelig-

hed. Den *specialiserede* viden er stor. Man har opfundet slagord, der dækker over tomrum eller giver historiske episoder i filmkunsten en relativt alt for stor betydning. Film fra før første verdenskrig karakteriseres temmeligt summarisk som „primitive“, selvom de fleste er interesseløse manipulationer med celluloid og kamera, mens kun ganske få er primitiv, spirende filmkunst. Man er på vej til at specialisere sin viden om film i afgrænsede discipliner, der spreder sig mere og mere, men skaber mindre og mindre klarhed. Det meste af, hvad der er skrevet om film i den sidste snes år, er gået i denne retning. Og filmmuseernes bestræbelser har i virkeligheden bidraget hertil, fordi de har understøttet snart eet, snart et andet undersøgelsesfelt, som er blevet indledt. Mens den hylde i Filmmuseets bibliotek, der omfatter „filmteori“, stadig kan rumme de væsentlige teoretiske værker på mindre end en meter, vokser og breder detailundersøgelse-rens dokumentationer sig, *uden* at en tilsvarende fordybelse i filmens væsen fortsætter og udvikles.

Der er først alle de undersøgelser, der kan karakteriseres som „Film og —“ — d. v. s. film og børn, film og forbrydelse, film og seksualvaner etc. Dernæst myldrer det med „teoretiske“ undersøgelser af statistiske forekomster: Indholdet i film dissekeres, erhvervsfordelingen i 121 amerikanske spillefilm fastslås med statistik, kurver og logaritmisk præcision. Resultatet bliver, hvad en erfaren publikummer nok kunne have regnet ud på forhånd. Angelsaksiske sociologer følger med stopur i hånden hvordan forskellige typer af programmer fordeler sig indenfor fjernsynet, og de konstaterer med tilfredshed, at der findes en vis orden, linier, flader og mængder er arrangeret i et vist mønster.

For mange minutiøse — og hver for sig fortræffelige — undersøgelser er det fælles, at de gladeligt slutter af, når de har konstateret tilstedeværelsen af et mønster — et mønster for filmenes indhold, et mønster for typer af film, et opførselsmønster, der registrerer publikums reaktioner og klassificerer foretrukne film og fiaskoer i typisk symmetri.

Det er ikke meningen at bebrejde filmmuseerne, at de opmuntrer alle disse særdiscipliner indenfor filmforskningen. Det gør de først og fremmest indirekte, fordi museerne samler og ordner stoffet til mange specialundersøgelser. De skaffer skytset til de

fyldige, fagligt stærkt afgrænsede arbejder om film. Min protest her gælder det faktum, at den almene filmteori, almene æstetiseren er saktet langt agterud og ofte reduceret til noget aforistisk, let essayistisk, journalistisk. De forskende har valgt den letteste vej, de påviser mønstre, ordner statistik og historie.

Det er ikke filmmuseerne, men brugen af dem, det er galt med. Det sidste ord er sandelig ikke sagt i den almene filmteori, der omfatter æstetiske undersøgelser af filmens tekniske faser — manuskript, billede, tone, farve, skuespiller, klipning, helhed og indhold, form og budskab.

Jeg må her på forhånd afvise en indvending, der sikkert vil melde sig: At sådan måtte det gå. For at bringe orden i filmforskningen må den specialiseres, isoleres i discipliner, indekles i båse, blive nøgtern, „videnskabelig“. Man vil forsøge at indvende, at *Bela Balazs* var en veltalende skribent, som lovlige flot og altfor let udslyngede paradokser uden dækning. At *Pudovkin* skrev praktiske lærebøger, gav håndgribelige anvisninger, der havde betydning for hans tid, men nu er forældede. At *Eisenstein* konstruerede tunge teoretiske overbygninger til simple filmiske fakta — og at end ikke hans egne film formåede at skabe samklang mellem teori og kendsgerninger.

Selvom alt dette tildels er rigtigt, berettiger det ikke til at lade den almene filmteori ligge. Det er ikke med god grund, at de fleste, som beskæftiger sig videnskabeligt med film, forlader den filmteoretiske skude, fordi den er vanskelig at navigere. For særundersøgelserne skaffer ikke filmens udøvere nogen vejledende orientering, giver dem ikke noget helhedssyn. Filmsociologien og filmstatistikken hjælper ikke et vågent publikum, der stiller et krav til bedre film — disse discipliner fortæller dem intet om *hvad* bedre film er, *hvorfor* de er bedre end andre.

Det er lettere at lade filmteorien ligge. At overlade filmens udøvere til praktikken og de tommelfingerregler, de som lærlinge har stiftet bekendtskab med. At lade være med at analysere den rytmiske, klippemæssige, associative og idemæssige sammenhæng i film — at henvise til det diffuse begreb intuition i stedet for at søge efter lovmæssigheder, hvor disse kan opspores. Det er lettere at overlade filmens publikum til dets individuelle smagsdom end at analysere filmoplevelsens æstetiske struktur, at opspore samspillet mellem filmens kunstneriske tilblivelse og dens æstetiske oplevelse.

Det er forholdsvis ligetil at påvise møn-

stre — „patterns“ — og opstille dem i diagrammer. Meget mere ligetil end at analysere totalstrukturen i „Potemkin“. Men Eisenstein gjorde det sidste. Hvad gør øjeblikkets filmforskere?

Filmmuseer kan ikke drive filmteori. Men de kan opmuntre til det og stimulere den. Midt i specialundersøgelsernes jungle vil det være velgørende påny at støde på et filmteoretisk essay med samme grundige klarhed som hos Eisenstein, samme inspirerende overblik som hos Bela Balazs.

Det er en vigtig opgave for filmmuseerne at støtte og hjælpe en ny opblomstring af filmens teori, at forøge vor *fundamentale* viden om film på et tidspunkt, hvor den leksikale viden truer med at sprænge alle hukkommelser, kartoteker og filmmuseer.

FILM FORUM

AF JOHS. MØLLER

Til de udmærkede kroniker og forum'er for kunst, litteratur, teater og politik, som radioen har indført i de senere år, er, som interesserede vil vide, også kommet et Film Forum, der redigeres af *Johannes Allen* og *Bjørn Rasmussen*. Hvor værdifuldt dette forum skal blive, er helt og holdent op til redaktørerne selv. Man har ikke indtryk af, at radioledelsen interesserer sig det fjerneste for kvaliteten af de enkelte udsendelser, når en serie først er godkendt og startet, og den vel at mærke ikke overtræder de strenge regler om politisk balance, som programudvalget ser det som sin vigtigste opgave at kræve overholdt. I denne forbindelse erindres det vel endnu hvorledes en af de ypperste filmkronikere, radioen har haft, *Theodor Christensen*, i sin tid pludselig fik løbepas af grunde, der trods alle udflugter ikke kunne opfattes som andet end politiske.

Men hvis Allen og Rasmussen altså i politisk henseende forstår at holde tungen lige i munden, og det gør de sikkert nok, skulle de rent redaktionelt have betingelser for at lave et udmærket Film Forum.

Hvordan skal nu dette forum anlægges, hvor skal det sætte ind? For en filminteresseret lytter uden dybere filmologisk indsigt er det naturligt at stille krav om saglig

oplysning og kvalificeret orientering. Med det mægtige publikum, filmen tiltrækker, er den dog utvivlsomt den kunstart, folk i almindelighed ved mindst om. Der ligger en opgave i at fortælle om filmens tekniske og kunstneriske forudsætninger og ikke mindst om dens kommercielle baggrund. Et andet vigtigt felt at sætte ind på er instruktionen. Også folk udenfor de egentlige filmologers kreds har efterhånden nemmet, hvilken central rolle instruktøren og produceren spiller i vor tids filmproduktion. Det ville derfor være såre nyttigt med en række portrætter af tidens betydeligste instruktører, ikke blot omfattende nogle rent biografiske oplysninger, som man selv kan hente i Filmens Hvem-hvad-hvor, men udførligere skildringer af disse folks menneskelige og kunstneriske udvikling, der kunne give os et begreb om, hvilke synspunkter de repræsenterer. Det kan jo f. eks. være af interesse at vide, at *Dmytryk* skifter fra kommunisme til katolicisme, eller at *Kazan* i en forsamling af amerikanske studenter undsiger og udleverer sine kolleger til heksejægerne. Dette sidste refereres efter en dansk forfatter, der overværede begivenheden.

Hvad man i radioens Film Forum skal være varsom med er at bringe lydbånd fra de forskellige film, der omtales. På den måde sammenblandes to genrer med højst uheldig virkning. En kunstart, hvis fornemste virkemiddel er billedet, kan ikke stå sig ved at blive præsenteret gennem dialog og lyd alene. Selv i de film, hvor dialogen er af særlig høj standard, vil det være forkert, fordi dialog og billede naturligvis udgør en enhed, som ikke bør brydes. Desuden er filmens tale og musik altid lettere forvrænget af radioens gengivelse, og de lange pauser, der opstår mellem replikkerne, når billedet savnes, kan give et helt forkert indtryk af filmens rytme.

Dette Film Forum må selvfølgelig lægges rent radiofonisk an, d.v.s. at det i hovedsagen må beskæftige sig med det teoretiske og principielle, belyst i samtaler med filmfolk, i portrætter og diskussioner. Hvad tilrettelægnings angår vil der for redaktørerne være noget at lære i radioens fortræffelige kunstkronik.

I den sidste udsendelse (19. 8.) syntes de nærmest at have sat sig for at vise, hvordan det *ikke* skal gøres. Man blev udsat for en plagsom masse lydstrimler fra de tre nye danske film „Bruden fra Dragstrup“,

„På tro og love“ og „Blændværk“. Klippene var naturligvis tilrettelagt på den for de pågældende film mest effektfulde måde, og samme positive sigte havde de samtaler med *Annelise Reenberg*, *Knud Poulsen* og *Johan Jacobsen*, der forekom ind imellem. Der blev selvfølgelig ikke direkte reklameret for de tre film, men når der ikke bliver sagt eet kritisk ord, når alt og alle er ombøjet af velvilje og når en instruktør får lejlighed til at sætte anmelderne på plads og fremhæve sin films, efter hans egen mening, åbenbare fortjenester, endda sluttende med at kalde den vanvittig spændende, så kan det virkelig ikke opfattes som andet end reklame. Det kan undre, at Allen og Bjørn Rasmussen finder det påkrævet at iværksætte støtteaktioner til fordel for den betrængte og idealistiske *John Olsen*. Det kan undre, at de vil bruge deres Film Forum til en nærmere præsentation af film, som

de ikke selv finder gode. Og hvilken hensigt kan de egentlig have med at lade Annelise Reenberg forklare, hvorledes man nørkler en folkekomedie sammen i „Saga Studio“, som det så flot hedder? Det publikum, der vil se brude fra Dragstrup, er virkelig ganske ligeglad med, hvordan sødsuppen bliver til, og de, der ikke går til Olsens film, har naturligvis heller ikke den fjerneste interesse i at høre om tilblivelsesprocessen. Vi er med andre ord ude i det helt overflødige. Iøvrigt var det påfaldende i en senere filmkronik at høre Bjørn Rasmussens elskværdige omtale af „Bruden fra Dragstrup“. Det var påfaldende, fordi det lød, som om han pludselig havde godtaget hele den forløjede og fladtrådte genre, filmen repræsenterer, og det var påfaldende, fordi han plejer at tage helt anderledes hårdt fat, når det drejer sig om udenlandske film af samme kategori.

OPDAGELSEN AF JAPANSK FILM

AF IB MONTY

Det er ingen hemmelighed, at den kompetente europæiske filmkritiks interesse i de senere år har været koncentreret om den nyere japanske filmkunst, i øjeblikket den frugtbareste og vægtigste i verden. Siden gennembruddet med „Rashomon“ i Venedig for 4 år siden er det ene imponerende mesterværk efter det andet blevet præsenteret for den vestlige verdens undrende øjne. Til Danmark er endnu kun nået to, men begge har de vejet kilometervis af europæisk og amerikansk seriøs kedsommelighed op. Den nævnte „Rashomon“ betog ved historiens intelligente logik og de dybe livsfilosofiske perspektiver, „Ingen kan tvinge et Hjerte“ først og fremmest i kraft af den sublim farvedyrkelse og den enkle beretnings etiske rejkning. Begge var de undere af form.

Ikke desto mindre skal der nok være dem, der mod den filmkritiske verdens enstemmige begejstring for de japanske film vil indvende, at den er lidt forloren, fordi kritikerne ikke har tilstrækkelige forudsætninger for at bedømme disse film og måske falder for den lokalkolorit, disse får forærende i Europa. Hertil er at svare, at

muligvis overser den vestlige kritiker mange fejl, hvilket på den anden side logisk medfører, at han også overser mange finesser, men det fundamentalt filmiske er så internationalt, at en fejlbedømmelse af de stilistiske kvaliteter er en umulighed. Og med hensyn til den eksotiske tiltrækning kan vi



Et billede fra Keigo Kimuras »Senhime« (»Princess Sen«), der er fotograferet af Sugiyama.

sammenligne med den mexikanske film, der oplevede en kort glansperiode efter krigen. Den forsvandt igen, fordi den i altovervejende grad var baseret på en næsten turistmæssig interesse for den mexikanske befolknings og naturs overfladiske særpræg, og manglede dybere menneskeligt perspektiv. Den japanske eksotisme er af en anden art, den spekulerer ikke i naturen, som man hurtigt bliver træt af på film, der er ikke megen natur i de japanske film og ihvertfald aldrig for dens egen skyld, selvom man skulle tro, at Fuji-Yama måtte kunne afgive utallige sujet'er! Yderligere bør det erindres, at kun en del af de beundrede japanske film har nogen eksotisk tiltrækning. Som det senere vil ses er kun 25 % kostumefilm. For andre, der vil spå, at den japanske film vil dø som den mexikanske gjorde det, er det gavnligt at huske på, at mexikansk film faktisk talt var identisk med parret *Fernandez'* og *Figueras* film, mens japansk film repræsenteres af en halv snes næsten jævnbyrdige ånder.

Ingen filmkyndige kan være i tvivl om, at den japanske film er kommet for at blive, og det er derfor med overstrømmende glæde og beundring, man studerer det særnummer om japansk film, som det lille ivrige franske filmtidsskrift „Cinéma 55“ for kort tid siden udsendte, og som følgende gennemgang skylder meget.

*

Allerede 1896 kom filmen til Japan, en kendsgerning, der stemmer godt overens med den gængse forestilling om japanerne som et folkefærd, der er hurtigt til at tilegne sig den vestlige civilisations frembringelser. Både Edisons „Vitascope“ og brødrene Lumières system introduceredes, og allerede 1904 byggedes det første filmstudio i Tokio, året efter fulgte et i Kioto, og disse to byer har siden været centrene for den japanske filmindustri. I 1912 grundlagdes selskabet „Nik-katsu“ og fra denne tid stammer sondringen mellem de to hovedgrupper: gendai-geki — samtidfilm — der produceredes i Tokiostudiet, og jidai-geki — kostumefilm — som Kiotostudiet helligede sig. Som i de fleste andre lande var den tidlige stumfilm i Japan også stærkt underordnet teatret. Den producerede i det væsentligste sceneforestillinger, hyppigt fra Kabuki-teatrets repertoire. Først under verdenskrigen kom der gang i den kunstneriske udvikling, efterhånden som de intellektuelle begyndte at interessere sig for den ny kunstart. Størst betydning for fremgangen fik dog de uden-

landske film, først og fremmest de amerikanske, som nu importeredes i stor mængde. Teknikere tog på studieophold i USA, og størsteparten af pionererne havde lært deres håndværk af amerikanerne. Den overøiske påvirkning har altid været stærk og er det endnu i de kommercielle film. Alt dette var med til at løsrive filmen fra teatret, og en række instruktører rykkede frem, deriblandt *Eizo Tanaka*, der ofte er blevet kaldt Japans første filminstruktør, og som i 1918 iscenesatte en filmudgave af Tolstojs „Det levende lig“.

Efter krigen voksede filmindustrien betydeligt og mange nye selskaber dannedes, man tilknyttede fremtrædende forfattere og kunstnere, og det nyere europæiske drama fik også direkte og indirekte betydning for den japanske film, der fremkom bl. a. filmversioner af Gorki og Hauptmann. Samtidig opretholdt man en stor produktion af billigt-folkelige film for at tilfredsstille det store publikums filmhunger. På denne tid gik man også over til at anvende kvinder på film, tidligere havde mændene ifølge traditionen fra Kabuki varetaget de kvindelige roller. Ved det store jordskælv i 1923 odelagdes også alle filmatelierne og skabte total kaos for en tid, indtil filmindustrien reorganiseredes i midten af tyverne. Genopbygningen kom til at betyde den definitive løsrivelse fra teatret, ligesom påvirkningen fra den amerikanske og europæiske film i tyverne, Griffith, Chaplin, Gance og Murnau, nu omformedes i mere personlig grad end tidligere, da de vestlige film ofte rent imiteredes. Som repræsentant for denne formidling af japansk og udenlandsk film finder vi på dette tidspunkt allerede *Teinosuke Kinugasa*, instruktøren af „Ingen kan tvinge et Hjerte“ fra 1953.

Tyvernes populære film var en overgang især under påvirkning af en vulgær form for Kabuki-teatret: katsu-geki (kampscener) — en genre, der oprindeligt var beregnet for børn. Deres popularitet kan sammenlignes med den samtidige amerikanske westerns. Men denne mode afløstes efterhånden af en anden art balladefilm, ken-geki (sabelfilm), hvis ånd imødekom den feudalisme, der endnu var levende i folket. De stak ikke dybt med hensyn til indholdet, men de tilførte den japanske film den dynamik, som det tidligere havde skortet på, og de dominerede fuldstændigt produktionen fra 1924 til 1927. I modsætning til disse film, der kun kunne tilbyde blodige optrin, skabtes der i årene efter en række stærkt venstre-



orienterede film under indflydelse af den russiske film. Flere af dem blev dog simpelthen forbudt.

I 1930 kom talefilmen til Japan, og efter nogle enkelte uoriginale forsøg iscenesatte den unge *Heinosuke Goshō*, der i 1953 fik en af sine film præmieret ved festivalen i Berlin, komedien „Madamu to nyobo“ (Naboersken og min kone), der opnåede enorm succes. I løbet af trediveerne fortsatte udviklingen da støt, de fleste af de nu så store navne iscenesatte allerede på den tid og skønt få af filmene var af samme høje kvalitet som de nyere, var de præget af originalitet og friskhed. Både samtidsdramaet og kostumedramaet forfinedes bl. a. ved, at man støttede sig til den lodige litteratur.

Under den japansk-kinesiske krig blev statens indflydelse på filmindustrien følelig, hvilket resulterede i propagandafilmm og efter Pearl Harbor overtog staten selv hele filmindustrien og samlede den i en trust efter UFA's mønster. Næsten hele produktionen helligedes derefter krigen. Efter nederlaget fulgte demokratiseringens periode, filmene var svage efter 8 års krig og diktatur, blandt de bedste var *Kurosawas* film. Også langvarige strejker hærgede filmverdenen, og først i 1950 indledtes den ny æra med den

første japanske farvefilm (af *K. Kinoshita*) og med *Kurosawas* navnkundige „*Rashomon*“. Siden den tid er produktionen stadig steget, og mesterværkerne er bogstaveligt talt myldret frem.

*

Som nævnt er flere af de nu aktive instruktører gamle i gaarde. Det gælder således den måske største af dem, *Kenji Mizoguchi*, der omtales andetsteds. Han arbejder først og fremmest med kostumefilmene, den eneste genre, vi kender herhjemme af selvsyn. De fleste instruktører arbejder dog inden for begge genrer, således en anden veteran, den tidligere nævnte *Teinosuke Kinugasa*. Han begyndte i 1922. På en rejse i Europa mødte han Eisenstein, der fik stor betydning for ham, i „*Chushingura*“ fra 1932 skal hans montage teknik være af stor virkning, indledningens hurtigt vekslede billeder i „*Ingen kan tvinge et Hjerte*“ bærer da også vidnesbyrd om hans udviklede sans for klippingens betydning. Inden for begge genrer arbejder også den betydeligste newcomer *Akira Kurosawa*, der iscenesatte sin første film i 1943. Også han udmærker sig ved en virtuos form (bl. a. baseret på klippingen), kraftig dramatisk intensitet og virilitet. Mens „*Rashomon*“ nærmest var subtil

i sin raffinerede ide og udformning, synes hans sidste, „The Seven Samurai“ (1954), at minde om den amerikanske western i formen. Blandt sine vestlige forbilleder har han da også nævnt John Ford. Handlingen drejer sig om en landsby, der ustandseligt hærages af banditter, hvorefter befolkningen henvender sig til syv krigere om hjælp. De befrier til sidst landsbyen for dens plage-ånder.

Om gendai-geki — nutidsfilmene — har vi sværere ved at udtale os, da vi endnu ikke har haft en eneste herhjemme at bygge på, men de hævdes ude i verden at være af samme høje kvalitet som de andre. *Tadashi Imais* „Dokkoi Ikiteru“ (Vi er levende) fra 1951 kaldes ifølge „Cinéma 55“ undertiden ligefrem for den japanske „Cykeltyven“. Samme instruktør, der arbejder uafhængigt af selskaberne, har endvidere lavet „Hi-Me-Yuri No To“ (De unge piger fra Okinawa) fra 1953, en pacifistisk film om en skare unge piger, der bliver dræbt lige før krigens ophør. Blandt hans sidste er en musikalsk komedie. Heinosuke Goshō helliger sig ligeledes i første række samtidige problemer. Hans „Osaka No Yado“ (Et hotel i Osaka) fra 1954 skal have løst den hverdagsrealistiske episodefilms problemer med stor dygtighed. *Kaneto Shindos* „Children of Hiroshima“ og andre realistiske film omtales i en artikel for sig.

*

Foruden de uvurderlige realoplysninger, man kan hente i det lille franske tidsskrift, får man desuden et ganske godt helhedssyn på den moderne japanske film, idet redaktøren *Pierre Billard* har gennemgået ca.

400 filmhandlinger fra de sidste 5 år og grupperet dem efter indholdet.

En del har ikke kunnet henføres til nogen bestemt kategori, tilbage bliver 360 film, hvoraf de 92 (25,5 %) behandler samtidspøblemer, 90 film (25 %) er kostumefilm, hvis handling udspilles før 1868. 78 film (21,5 %) er melodramaer, kærlighedsfilm o. lign., hvis handling udspilles i dette århundrede. 44 af filmene (12 %) er komedier. Af kriminal- og spionfilm er der 24 (7 %), og 16 (4,5 %) handler om sport, mens endelig de sidste 16 (ligeledes 4,5 %) behandler seksuelle problemer. Iøvrigt skal der i Japan være en ret stor pornografisk filmproduktion, men om den har *Billard* begribeligvis ikke kunnet finde stof i de officielle kataloger.

Af de 92 samtidsfilm omhandler 44 krigene, 6 behandler atombomben og dens virkninger og det samme antal kan gruppen „Japansk-amerikanske forbindelser“ opvise. 12 af problemfilmene har sociale emner, mens 24 realistisk skildrer dagliglivet.

Af de efter vore forhold forbavsende få komedier er 26 musicals, 18 psykologiske eller sædeskildrende lystspil.

Af en sådan gennemgang fremgår det klart, hvor fragmentarisk vort kendskab til japansk film endnu er. Af komedier har der så vidt vides slet ikke været vist nogen i Europa, og heller ikke alle de andre kategorier har været repræsenteret ved festivalerne, der foreløbigt må fungere som salgsudstillinger overfor de europæiske filmimportører. Ingen tilrettelægger heller så klogt og behændigt deres eksportstrategi som japanerne ved disse internationale opløb. På de vestlige festivaler har kostumefilmene været dominerende, på den kommunistiske festival i Karlovy Vary har man vist de krast nutidsrealistiske „*Kanikosen*“ (Krabbefiskerne) og „*Children of Hiroshima*“, mens japanerne til filmfesten i Berlin har sendt nogle af deres hverdagsrealistiske værker.

*

Hvor påkrævet den end måtte være, må vi sikkert se i øjnene, at der kan gå mange år, inden vi herhjemme får den alsidige orientering i den moderne japanske film, der alene betinger en mere indtrængende fordybelse i den. Skulle den amerikanske filmblokade resultere i, at vi fik flere japanske film at se, måtte den gerne være en rum tid. Der er lakuner nok at udfylde.

Ib Monty.

»*Tsuki Yori No Shisha*« (»*The Messenger from the Moon*«).



NOTER OM MIZOGUCHI

AF ERIK ULRICHSEN

I Mizoguchi-indexet på bagsiden findes engelske oversættelser af de japanske titler.

I alle de mange artikler, der i den seneste tid har været skrevet i udenlandske film-tidsskrifter om japansk film, anses Kenji Mizoguchi for en af landets betydeligste instruktører. Jeg skal straks indrømme, at jeg kun har set to af hans film — „Saikaku ichidai onna“ og „Ugetsu monogatari“. Til forsvar for, at jeg alligevel tillader mig at forsøge at introducere Mizoguchi i nogle foreløbige noter, kan anføres, at de to film er tilstrækkelige til at overbevise om ægt-heden af hans talent.

Romanforfatteren og filminstruktøren Kenji Mizoguchi er en af dem, der har gjort mest for at skabe en japansk film-realisme. Han begyndte at iscenesætte i tyverne, og i hvert fald de fleste af hans film i denne periode er proletarskildringer. „Shikamo karera wa yuku“ analyserer minutøst arbejdernes elendige leveforhold, og også den senere „Tokai kokyogaki“ er et socialrealistisk værk.

I 1936 kom en af Mizoguchis mest berømte film, „Gion no kyodai“. Den er bygget over en af hans egne romaner, og manuskriptet er udarbejdet af *Yoshikata Yoda*, der har skrevet eller været med til at skrive næsten alle Mizoguchis fremragende film. „Gion no kyodai“ fortæller om en ung *geisha*, der er træt af at være mændenes legetøj — og gør oprør. I en række af Mizoguchis film optræder *geisha*'er og glædespiger. De skildres realistisk, uden sentimentalitet, ikke mindst interesserer instruktøren sig for de konflikter, der må opstå i overgangsperioden mellem det gamle og det nye japanske syn på kvinden.

Da krigen kom, blev det moderne at lave film med motiver fra Meiji-perioden (1867-1912) — man dyrkede med vemod de gode gamle dage. Genren kaldes *geido-mono*, og Mizoguchi nævnes som dens fornemste repræsentant. I tre film varierede han det samme motiv: En skuespillers lidenskabelige kærlighed til en ung pige i hine lykkelige tider („Zangiku monogatari“, „Naniwa onna“, „Geido ichidaiotoko“). Man skal



»Yang Kwei Fei« — t. v. Machiko Kyo.

næppe tro, at disse film var sentimental virkelighedsflugt: De vakte censurens vrede på grund af deres ukonventionelle erotiske skildringer. Nationens „moral“ måtte ikke blive svækket, krigerånden måtte ikke blive undermineret.

I de første år efter krigen synes Mizoguchi i nogen grad at have været usikker og at være faldet for „neoromantiske“ strømninger. „Oyu-Sama“ fra 1951 fortæller en noget feuilletonagtig historie om en antikvitetshandler, der forelsker sig i en ung pige, men overtales til at gifte sig med hendes søster. Filmen er fuld af selvopofrelse og ender med det elskende pars forening til tonerne af en No-sang.

Mizoguchi finder imidlertid melodien igen i „Saikaku ichidai onna“, der blev udsendt året efter. Filmen bliver præmieret ved filmfestivalen i Venedig, og for første gang fæstner man sig i Vesten ved Mizoguchis navn. Ganske vist savner mange i begyndelsen det tempo og den virtuositet, der prægede *Kurosawas* „Rashomon“, og filmen virker langstrakt. Men lidt efter lidt forstås det, at denne film om kurtisanen O'Haru er mere ægte orientalsk i sin rytme, at den har episk ro og rejsning. Historien udspringer i feudaltiden, en periode, som Mizoguchi tydeligvis er fængslet af, og som han behandler i film efter film. Men mere end perioden er det i „Saikaku ichidai onna“ den kvindelige hovedperson, der interesserer ham, og med en slags stiltfærdig patos berettes om O'Harus oplevelser blandt gridske og skinsyge mænd, til hun efter et omtumlet liv finder fred i religionen.

Af „Ugetsu monogatari“, der i 1953 blev forevist på festivalen i Venedig, har jeg i „Perspektiv“ (okt. 1953) givet et ret indgående referat. De urolige begivenheder i det 16. århundredes Japan danner her bag-



Fra Mizoguchis »Ugetsu monogatari«, der blev præmieret ved filmfestivalen i Edinburgh for nylig, og som regnes for en af instruktørens bedste film.

grunden for en pottemagerfamilies uhyggelige fataliteter. I modsætning til i „Saikaku ichidai onna“, der foregår i det 18. århundrede og er rent realistisk, er der i „Ugetsu monogatari“ magi og trolddom. Pottemageren bliver tryllebundet af en prinsesse, og i slutningen viser et genfærd sig for ham. Det er en af Mizoguchis triumfer, at disse begivenheder ikke stilistisk støder an mod den realistiske helhed, og de bevarer deres mening i historien, selv om man ikke tror en døjt på det overnaturlige. I denne film er der i højere grad end i den forrige forsøg på at vække en svunden tid til live, men instruktøren har ikke mistet sin stærke følelse for sine personer, og lige så lidt som i „Saikaku ichidai onna“ virker moralen påklistret. Den er i „Ugetsu monogatari“, at det daglige arbejde er en værdi, der er i stand til at dulme sorg. Lykken er ikke at jage efter drømmens virkeliggørelse, men at akceptere hverdagslivet.

„Ugetsu monogatari“ blev af den japan-

ske kritik regnet for den trediebedste af landets film i 1953; som nr. 9 på samme liste findes „Gion-Bayashi“, hvis to kvindelige hovedpersoner er en geisha og en *maiko* (geisha-elev). Hovedmotivet er geisha-jobbets farlige fristelser og den ældre kvindes bestræbelser for at beskytte sin yngre veninde.

Betydeligere er nok „Sansho Dayu“ (1954). Vi er nu helt tilbage i det 11. århundredes Japan. En familiesaga, der spænder over en meget lang årrække, er kombineret med en omfattende analyse af datidens sociale forhold. En fremtrædende embedsmand bliver landsforvist, fordi han af hensyn til bønderne nægter at skaffe en general mere ris og mere mandskab til militært brug. Embedsmandens kone og børn bliver sociale pariaer i mange år, konen kommer til et bordel, og børnene bliver slaver. Men til sidst lykkes det sønnen i kraft af sin byrd at opnå en høj stilling. Han ophæver slaveriet og handler således i sin faders ånd.

Dette meget komprimerede referat giver imidlertid ikke indtryk af, med hvilken detailrigdom Mizoguchi genopliver den skilrede periode. Og i ringe grad giver det indtryk af den humanitet og sociale patos, som filmen skal besidde. Endnu en gang viser Mizoguchi os mennesket i dyb degradation, og endnu en gang viser han, hvilke stærke kræfter det må eje, siden det ikke helt kan knuses af vold og krig og slaveri. Hvor stor en artist Mizoguchi end er, så er det nok dette emnes dominans hos ham, der gør, at han taler så stærkt til ikke blot det japanske publikum, men også til det vestlige. Man kan tro på hans tro, fordi han når til den gennem lidelsen — han står langt fra fraserne og den frejdige optimisme.

„Chikamatsu monogatari“ fra samme år sættes i Japan endnu højere end „Sansho Dayu“, og den engelske kritiker *Lindsay Anderson* skriver, at det var absurd efter Cannes-Festivalen at give „Marty“ Grand Prix i stedet for Mizoguchis film, „*the one film at the festival that had the absolute distinction of style that marked it as the work of a master-director*“. Som i Mizoguchis andre fremragende film ingen letkøbt dyrkelse af det eksotiske og dekorative, men en klassisk stilens strenghed. Mizoguchi besøger her igen det 16. århundrede, en tid, der synes at passe særlig godt for hans talent. „Chikamatsu monogatari“ er en kompliceret kærlighedstragedie, i hvilken det elskende par kommer i konflikt med feudalsystemet. Filmen er baseret på et drama, der blev skrevet i 1716 af *Monzaemon Chikamatsu*, som ofte kaldes Kabuki-teatrets fader. Han baserede sit drama på en virkelig begivenhed, der fandt sted i Kyoto 33 år tidligere. Det er karakteristisk for Mizoguchi, at han vælger et skuespil, som er bygget over virkelige hændelser — han behandler historisk stof med en samvittighedsfuld moderne realisme, og det ligger nær at antage, at han „fylder ud“, hvor Chikamatsu kunne nøjes med at antyde.

Til Venedig-festivalen i år sendtes af Mizoguchi og selskabet Daiei, som har produceret mange af hans film, „Yang Kwei Fei“, vistnok Mizoguchis første farvefilm. Den er i Eastmancolor, og det er spændende, om den udnytter dette farvesystem ligeså kræsant som „Ingen kan tvinge et Hjerter“. Der er grund til at tro det, da „Yang Kwei Fei“ har samme fotograf: *Kohei Sugiyama*. Titelrollen spilles af *Machiko Kyo*, velkendt herhjemme fra „Rashomon“ og „Ingen kan tvinge et Hjerter“.

Yang Kwei Fei, der levede i det 7. og 8. århundrede i Kina, har ofte inspireret Østens kunst. Hun diverterede kejser Huan Tsung, efter at kejserinden Wu-hui var død, og under et oprør ofrede hun sit liv for kejseren. Efter et referat af dømme synes „Yang Kwei Fei“ at ligne „Ingen kan tvinge et Hjerter“ i sin blanding af erotik og hofintriger — det ser ud til, at man i Japan især anser sådanne blandinger egnet for farvefilmbehandling. Billederne fra filmen er mere enkle og mindre udsøgt dekorative end *Kinugasas* fra „Ingen kan tvinge et Hjerter“.

„Yang Kwei Fei“ slutter med, at kejseren dør. Men Kwei Fei viser sig for ham og fører ham til evigheden, hvor de to altid vil være sammen.

Mizoguchis sidste film er vistnok „Shin heike monogatari“, om hvilken der endnu ikke foreligger detaljerede oplysninger.

Den 57-årige Mizoguchi, der i tyverne var blandt banebryderne for en japansk filmrealisme, er endnu i 1955 en af de førende instruktører. Han har prøvet mange genrer, men synes at have nået sit højeste indenfor den realistiske kostumefilm. Han har fra fortiden formået at fremdrage de budskaber, der forekommer aktuelle nu, og som stilstar han givet afkald på den udivendige virtuositet, som en mindre ånd meget let kunne forfalde til at bruge, stillet overfor lejligheden til at kombinere de gamle historier og det moderne filmapparat.

ATOMBOMBENS VIRKNINGER

AF MARGUERITE ENGBERG

Det gælder for „Rashomon“ og „Ingen kan tvinge et Hjerter“, som for størsteparten af de japanske film, der er blevet vist her i Europa, at det er kostumefilm, hvis handling er henlagt til feudaltidens Japan. Men som det fremgår af *Ib Montys* artikel, har Japan ikke specialiseret sig i historiske film. Tværtimod har landet en særdeles stor og levende produktion af film, der behandler nutidige emner. Man er endog begyndt at tale om et neorealistisk gennembrud indenfor japansk film i lighed med det italienske lige efter krigen. Når Japan fortrinsvis har eksporteret kostumefilm til den vestlige verden,



Et oprin fra Kaneto Shindos »Gembaku No Ko« (»Children of Hiroshima«).

skyldes det uden tvivl den kolossale succes „Rashomon“ fik, da den i 1951 introducerede japansk efterkrigsfilm i Europa og fik guldmedalje ved filmbiennalen i Venedig.

„Rashomon“s instruktør *Akira Kurosawa* er imidlertid i Japan især beundret for sine nutidsfilm, og blandt hans bedste arbejder regnes „Yoidore Tenshi“ (Den fulde engel) og „Ikuru“ (At leve). „Yoidore Tenshi“, der ligger lige før „Rashomon“, handler om en mand, som er blevet slået ud af krigen, både åndeligt og legemligt, og om hans omgivelsers forsøg på at hjælpe ham. Hovedrollen spilles af *Toshiro Mifune*, som vi har set som banditten i „Rashomon“, „Ikuru“ fra 1952 er en psykologisk betonet film. Den handler om en mand, der pludselig får at vide, at han kun har få måneder tilbage at leve i, og vi ser, hvordan denne viden fuldstændigt forandrer hans livsholdning. De få udenlandske kritikere, der har set disse film, er enstemmige i deres begejstring for dem. Så lad os håbe, at de engang kommer her til landet.

En anden betydelig realistisk instruktør er *Yamamura*. Han er meget påvirket af de russiske stumfilminstruktører, hvilket især

kommer frem i „Kanikosen“ (Krabbefiskerne) fra 1953, der både i stil og indhold minder meget om *Eisensteins* „Potemkin“.

Men en af de bedste af de japanske film, der fortæller os noget om nutidens Japan, er „Gembaku No Ko“ (Børnene fra Hiroshima) fra 1952. Med denne film fik *Kaneto Shindo* sit gennembrud som instruktør. Indtil da havde han været kendt som en af Japans bedste manuskriptforfattere. „Children of Hiroshima“ fortæller om en ung lærerinde *Takako*, der i sin sommerferie 1952 bestemmer sig til at besøge sin fødeby Hiroshima, som hun ikke har set siden bombningen. Hun opsøger først det sted, hvor hendes barndomshjem lå og finder kun ruiner. Derefter begynder hendes tunge vandring rundt i byen for at finde overlevende efter katastrofen. Efter hvert besøg hos gamle bekendte synker hun dybere og dybere ned i det håbløshedens helvede, Hiroshima er blevet. Og dette er netop instruktørens hensigt med denne film: at vise os, at atombomben ikke blot spredte død og ødelæggelse omkring sig i august 1945, da den blev kastet, men at den langt ud i fremtiden har gjort Hiroshima til en by af for-

ældrelose, af dødsmærkede, af mennesker, der lever i trostesløs fattigdom. Den første Takako besøger er en kvindelig kollega. Hun er gift, men manden er som tusinde andre arbejdsløs. Hun selv er blevet jordemoder. Børn kan hun ikke få. Bomben har gjort hende gold. Hun fortæller Takako, at kun tre af dennes tidligere elever endnu er i live. Takako besøger dem: Den ene er forældrelos, den anden er lige blevet indskrevet i et kloster, hvor hun dødsmærket af bomben kan få lov til at leve sine sidste dage. Kun den tredje fører en normal tilværelse. På sin vandring standses Takako af en vansiret tigger, i hvem hun kun med største besvær genkender en tjener fra sit barndomshjem. Hun går med ham til hans hjem, hvor han lever med sit forældrelose barnebarn i den forfærdeligste fattigdom. Takako tilbyder at adoptere barnet, men drengen vil ikke væk fra bedstefaderen. Denne indser, at det trods alt er det bedste for barnet, og sender drengen ned til skibet, lige før Takako sejler væk fra byen. Og selv begår bedstefaderen selvmord for at forhindre drengen i at blive.

„Children of Hiroshima“ efterlader et meget dybt indtryk. Det skyldes naturligvis først og fremmest det rystende emne. Men også filmens stil er en medvirkende årsag hertil. Filmen er stille, næsten sky i sin tone. Bortset fra et ganske kort *flashback*, hvori Takako mindes bombningen, er der ingen rædsler i filmen. Bombningen omtales næsten ikke, men man føler, at den ligger i baggrunden af alles bevidsthed. Dette at instruktøren aldrig giver sine følelser luft fornemmes sommetider som et næsten ulideligt pres. Som eksempel kan nævnes filmens fremragende slutscene: Takako og drengen står nede ved skibet og venter på at sejle bort. Pludselig høres motorlarm. Det er en bombemaskine, der passerer højt oppe i luften som den 6. august 1945. Denne lyd virker med næsten utålelig kraft ind på tilskuerens nerver. Og uhyggen får et øget perspektiv ved drengens ubekymrede udråb: „Nej se! Der er en flyver!“

Måske kan man indvende mod filmen, at Shindo er så tilbageholdende og sky, at det nu og da kan gå ud over personkarakteristikken, så den ikke uddybes nok. Men dette er en bagatel mod den kendsgerning, at Kaneto Shindo er en instruktør med en udpræget stilsans, en kunstner, der forstår at anslå en tone og holde den en hel film igennem.

De sidste ti år har vi frydet os over det

menneskelige indhold i de moderne italienske film. De har uddybet vort kendskab ikke blot til italieneren af i dag, men til det moderne menneske i almindelighed. Hvis de øvrige „neorealistske“ japanske film er på højde med „Children of Hiroshima“, vil det samme være tilfældet med dem. Lad os håbe, at en dansk biografefejer vil få mod til at købe den — den trak fulde huse gennem flere måneder i Paris — og at der efter denne film vil følge en række af de bedste „neorealistske“ japanske film, så vi kan få udbygget vort kendskab til japansk filmkunst.

INDISK FILM TIL 1949

AF JØRGEN STEGELMANN

Skal man tro den indiske filmskribent *Panna Shah*, på hvis bog „The Indian Film“ denne artikel i det væsentligste bygger, former hans lands filmhistorie indtil 1949 sig som en lidet opmuntrende serie tekniske og kunstneriske nederlag, kun isprængt få lyspunkter. Det synes imidlertid, som om forfatteren betragter forholdene lovlig pessimistisk, ligesom han i påfaldende grad har ladet sig imponere af vestlig perfektibilitet og samtidig gerne underkender det værdifulde i det ofte strengt nationale og særegne ved den indiske film.

Til undskyldning for den indiske films — efter Shah at dømme — lave stade indtil 1949 tjener en række specielle forhold. Man må have Indiens geografiske størrelse for øje for ret at forstå de vanskeligheder, som filmproducenterne arbejder med, for med landets kolossale udstrækning følger en opdeling i folk og dermed i sprog. Hertil kommer de specielle sociale forhold i Indien, kastesystemet med de uendelige skarer af uoplyste, hvem det skulle synes umuligt at appellere kunstnerisk til. Desuden er de rent biografmæssige forhold den dag i dag under al kritik; biografbesøg i Indien skal i langt de fleste tilfælde være en nedslående kæde af ubehageligheder. Men vigtigst af alt forekommer det dog, at man er opmærksom på det indiske folks konservative indstilling; alt nyt mødes med skepsis, og der gik årevis, før den nye kunstart overhovedet nåede en blot beskeden anerkendelse.

Følgelig tog det også sin tid, inden en indisk filmproduktion kom i gang. Selv om der allerede i sommeren 1896 vistes film i Bombay, iøvrigt indisk films hovedsæde gennem tiderne, og disse forevisninger, hvis ophavsmænd var brødrene *Lumière*, blev fulgt med interesse, skal man helt frem til 1914 for at finde den første indiske film. Det er iøvrigt vanskeligt at få ordentlig tag i den tidlige indiske filmhistorie; Panna Shah gør udtrykkelig opmærksom på, at den indiske presse først henimod tonefilmens dage ville nedlade sig til at beskæftige sig med det nye stof.

Dadasaheb Phalke hedder den mand, der med rette kan betegnes som den indiske films fader. Phalke var ikke så lidt af en alt-muligmand; på 21 år producerede han rundt regnet 100 film, som han for størstepartens vedkommende selv skrev, instruerede, fotograferede, klippede og producerede. Hans første film er „*Harischandra*“, der tager sit stof fra den indiske mytologi. Phalke arbejdede i det hele taget held med mytologisk stof og skabte derved den første retning inden for sit lands film. Det forholder sig nemlig således, at den indiske film — og specielt stumfilmen — falder i skarpt adskilte grupper, inden for hvilke man arbejder strengt bundet til de hurtigt opståede traditioner og ikke synes at give op, førend inspirationskilderne er absolut udtørrede. Den mytologiske æra går fra 1914 til 1920 — i dette tidsrum produceres ikke blot af Phalke, men af et væld af hastigt opblomstrende filmselskaber, et stort tal af film, der udsuger „*Ramayan*“ og „*Mahabharat*“. Ikke en passage i disse mytologiske annaler er undsluppet filmkameraerne, og da man nåede 1920, stod man over for en stadigt stigende manuskriptmangel. Men perioden bør trods sine åbenbare svagheder, deriblandt en oftest absolut ukunstnerisk og på næsten alle punkter meget sjusket stilling til emnerne, bedømmes positivt. Gennem disse mytologiske film blev selve den indiske film etableret og nåede stor popularitet i alle klasser. Det er næppe troligt, at inderne overhovedet ville have beskæftiget sig med den nye kunstart, hvis den ikke netop havde fanget deres interesse, hvor den var lettest at få fat i. Ved seks års uhemmet gennempløjning af folkløse og nationale legender opnåede man, at filmen nu stod som populær underholdning, akcepteret omend ikke omfattet med større respekt.

Efter den mytologiske æra følger en periode, der af Shah omtales som Rajput-fil-

menes tid. Disse film suger næring fra Indiens historie, erstatter altså det mytologiske med emner fra en historisk tid og er gennemgående præget af krigerisk heroisme. Nogen større historisk troværdighed besidder disse film ikke; personer og konflikter behandles overmåde flot, og resultatet er da i det store og hele en genre i stil med Hollywoods udsugning af amerikansk historie i wild-west-filmene. Typisk er det da også, at da de indiske filmproducenter efterhånden havde tyndslidt Rajput-stoffet, og man alligevel ikke ville slippe den meget populære genre, overførtes simpelthen røverromantiske film fra Amerika til indiske forhold. Som helhed synes genre ikke at have skænket den indiske filmhistorie værdifulde film, men det store publikum faldt totalt for den.

Efter Rajput-perioden følger en tid, hvor den sociale film udvikles. Begrebet „den sociale film“ skal imidlertid tages i meget vid forstand, eftersom det hovedsagelig synes at skulle dække film, der hverken er mytologiske eller historiske. Den sociale film er simpelthen moderne, handlingen udspringes i en nutidig atmosfære, og de mere målbevidste film inden for gruppen søger at tage stilling til dagens problemer. Men groft sagt faldt genre, især vel fordi den nøjedes med at imitere vestlige film og blandt andet derfor tabte al overbevisende kraft.

En fase i indisk film er slut omkring 1927 —28, dels på grund af tonefilmens ankomst, dels takket være en af regeringen nedsat kommission, der skulle søge at tilvejebringe bedre forhold for den nationale filmproduktion. Omend kommissionen ikke synes at have haft nogen synderlig effektivitet, giver den dog udtryk for en voksende interesse for filmen, der nu er på vej til almen anerkendelse. Men teknisk og kunstnerisk står indisk film på lerbødder; flertallet af producenterne er rene profitjægere, instruktørerne savner erfaring og har tydelig ulyst til kunstneriske eksperimenter, teknikken er på det mest amatøragtige stade, og ordentlige skuespillere finder det ikke passende at optræde på det hvide lærred.

I 1931 kom den første indiske talefilm, „*Alam Ara*“, og dermed er porten åbnet for en ny strøm af film indenfor de gamle genrer. Mange nye firmaer går imidlertid fallit i den hidsige konkurrence, hvor Bombay-selskabet *New Theatres* vinder den kunstneriske og økonomiske sejr med en række film, der for første gang i den indiske filmhistorie får publikum til at tænke sig



»Aan«, der har gået herhjemme under titlen
»Den vilde Prinsesse«.

om og til ikke at sluge alt lige råt. Disse film — „Puran Bhakt“, „Chandidas“ og „Devdas“, alle fra 1935 — betegnes som milepæle, omend de teknisk kun fremtræder som fotograferet teater.

Henimod den anden verdenskrig konsolideres den indiske film, selvom økonomiske problemer stadig spænder ben for mange nye selskaber. En filmpresse begynder at vække publikums interesse, og indenfor producenternes rækker begynder lysten til eksperimenter at komme frem. Den første farvefilm bliver til i 1937, og tegnefilm produceres af *Bodo Gutschuager*. Efter kort tid bliver dog såvel farvefilm som tegnefilm opgivet, og man vender med beklagelig mangel på fantasi tilbage til de efterhånden noget magre græsgange — nok en gang henter man stof i mytologi og historie og synes på trods af økonomisk bedre kår ikke at have modet til de fornødne nyskabelser. Periodens betydeligste film er rimeligvis „Sankt Tukaram“ fra 1937, der iøvrigt opnåede en pris på biennalen i Venedig.

Årene under den anden verdenskrig betød ingen forbedring af den indiske filmproduktions kunstneriske stadi. En råfilmsrationering medførte økonomiske kvaler, der ikke lod kunsten få udfoldelsesmuligheder, men i stedet affødte en produktion af populære film i vante baner. Betegnende for det indiske filmpublikums konservative vedholden ved de gamle genrer er det således, at kun to indiske film beskæftiger sig med krigen. Og den indiske filmproduktion er dog i 1939 verdens trediestørste, senere — i 1947 — den næststørste. I stedet produceres en ikke ubetydelig serie træningsfilm på ikke mindre end 14 sprog.

I 1941 indledes bestræbelserne for at skabe indisk film et udenlandsk marked. „The

Court Dancer“, en film uden andre fortrin end et poetisk foto, skal indvarsle denne nye æra, som imidlertid aldrig rigtig bliver til noget. Derimod må filmproducenterne hastigt se en ny og alvorlig trusel i øjnene, en trusel, som siden krigsårene gang på gang har gjort sig gældende i indisk film. Hollywood får øje på Indien og lægger simpelthen planer om at starte en amerikansk produktion i Indien. Disse planer er vel aldrig blevet realiseret, men selve deres tilstedeværelse har i følge Panna Shah været nok til at animere de hjemlige producenter, der før den tid aldrig havde kendt til egentlig konkurrence.

Tiden efter krigen domineres atter af voldsomme økonomiske knuder, denne gang i forbindelse med et utal af små hidsigt arbejdende og hurtigt døende selskaber. Et stort anlæg møde skal i 1946 søge at skabe klarhed inden for filmproduktionen, ikke mindst for at få indisk film til at hævede sig på verdensmarkedet. Til den ende indstiftedes derfor en indisk Oscar-pris, der første gang uddeles i 1949. Det synes også, som om denne påskønnelse af kunstneriske indsatser har virket ansporende; et kritisk publikum både indenfor og udenfor Indiens grænser vækkes til interesse, ikke mindst på grund af film som „Sindoor“, „Ajit“ og „Shakuntala“.

To indiske film fra fyrrerne må i særlig grad fremhæves, da de begge betyder en fornyelse og en kunstnerisk bevidst arbejden med mulighederne. Den ene er „Dharti-Ke-Lal“ fra 1943, instrueret af *K. A. Abbas*. Filmen, hvis engelske titel er „Children of the Earth“, betegner, hvad man med en vis flothed kan kalde en indisk neorealisme. Dokumentarfilmen, som ikke mindst ved Unescos mellemkomst efterhånden finder en væsentlig plads i indisk filmproduktion, har her afgørende præget Abbas' film om hungersnøden i Bengalen, der sammen med „Tree of Wealth“, en ren dokumentarfilm, indvarsler en ny holdning over for stoffet, en ny stil, som giver løfter for fremtiden.

Af en ganske anden og på sin vis filmhistorisk mere nationalt betonet type er „Kalpana“ fra 1948, produceret og instrueret af *Uday* og *Amla Shankar*. Dette er den første indiske film, der tør tage konsekvenserne af det musikalske fællespræg fra alle tidligere indiske film. Indlagte sange og danse findes i alle de tidligere indiske film, men har kun i ganske få tilfælde stået i nøjere kontakt med filmens egentlige indhold. „Kalpana“ er imidlertid en gennem-

ført fantasi i sang og dans, måske en art indisk musical, og den omtales på trods af sine fejl som en bedrift, et mesterværk, der har vakt beundring langt ud over landets grænser.

Panna Shah afslutter sin oversigt over den indiske filmproduktion indtil 1949 med nogle generelle betragtninger, der hovedsagelig og set fra en udenlandsk læsers synspunkt i beklagelig grad samler sig om filmenes fejl. De indiske film er for lange og kedelige, tragedierne er for tunge, komedierne langt fra morsomme nok. Efter hans skøn arbejder producenterne uoriginalt og bevæger sig aldrig uden for de skabeloner, hvis succes een gang er fastslået. Han efterlyser en større realisme, film, der beskæftiger sig med hverdagens Indien og tager stilling til nutidige problemer.

EN INDISK OLIVER TWIST

AF GAVIN LAMBERT

Mehboobs „Den vilde Prinsesse“ („Aan“), der i 1954 blev vist i København, fortalte intet om, at der er ved at ske noget interessant i moderne indisk film. Men den fremtrædende engelske kritiker Gavin Lambert skriver i denne artikel om en kvalitetsfilm fra det moderne Indien. Artiklen er — som alle artiklerne i dette nummer — skrevet specielt til „Kosmorama“. Instruktøren af den anmeldte film — K. A. Abbas — omtales også i Jørgen Stegelmanns oversigtsartikel.

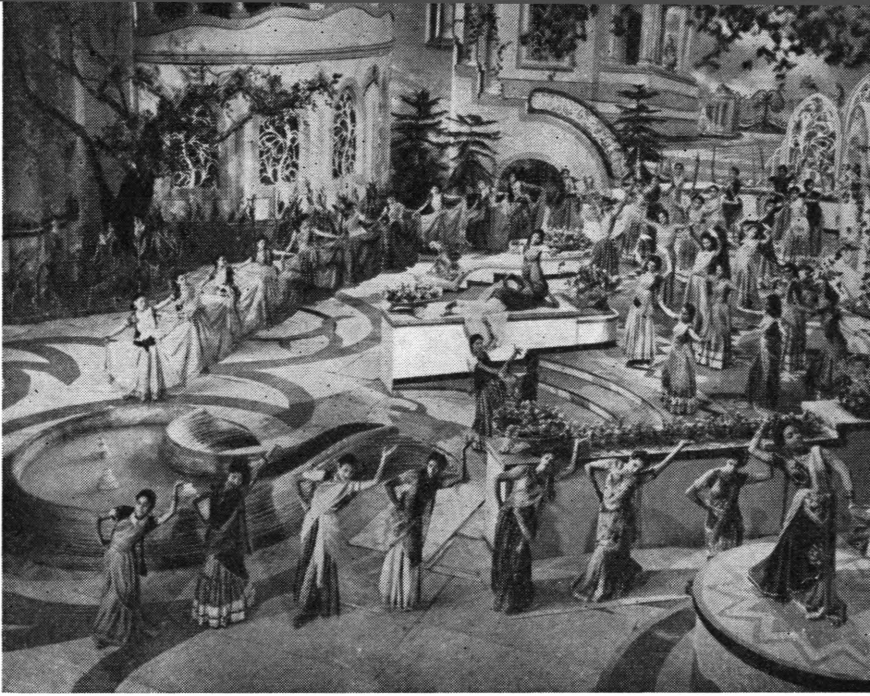
Det slår koldt vand i blodet at tænke på, at der i Indien bliver produceret over 300 spillefilm om året, ikke mindst i betragtning af, at det indiske publikum — 21 millioner mennesker går i biografen hver uge, oplyses det — foretrækker film af 3—4 timers længde. Den indiske film har i mange år været „selvtlitrækkelig“ og lokalt betonet, tilpasset den folkelige smag ikke alene hvad angår længden, men også ved anbringelse af sang- og dansenumre i alle film. Selv en film som *Bimal Roys* „Two Acres of Land“, der foregår blandt fattige bønder og tydeligt er påvirket af den italienske neo-realisme, bruger denne ejendommelige konvention. „Two Acres of Land“ blev vist hos festival i Venedig i 1953.

Når filmens udvikling til en ægte kunst- art synes at være gået usædvanlig langsomt i Indien, skyldes det formentlig først og fremmest dens fuldstændige afsondring fra europæisk indflydelse. Indtil den anden verdenskrigs slutning var indiske filmfolk lige så isolerede fra den øvrige verdens produktion som f. eks. Japan var fra hele den øvrige verden indtil omkring 1860. Man havde aldrig — ikke engang privat — haft lejlighed til at se værker af *Eisenstein*, *Griffith*, *Clair*, *Dreyer* etc. Først i de sidste par år er repertoarer fra vesterlandske filmklubber begyndt at cirkulere, og i enkelte biografer er de mest fremragende europæiske og amerikanske film blevet forevist.

Set i dette perspektiv er „Munna“ (1955) — iscenesat af K. A. Abbas, der også er kendt som romanforfatter — særlig bemærkelsesværdig. Ved den indiske filmfestival i London i juni hævdede denne film sig særlig godt, fordi arrangørerne lod den forevise midt i en uge, der var helliget de velkendte historiske rabalderfilm, som ofte udstyrsmæssigt er luksuøse og virkningsfulde, men som er naive i deres imitation af Hollywood og kaotisk fortalt. (Den første indiske film, der er fra 1914, var et kunstfærdigt mytologisk drama om guder og mirakler og en konge, der overlod sit rige til en tigger for at kunne føre et kontemplativt liv i Himalaya; den skabte en genre, der blev uhyre populær).

„Munna“ er noget helt andet — en indisk „Oliver Twist“ udspillet i det moderne Bombay. I et øjeblik desperasjon har en fattig moder anbragt sin dreng på et børnehjem, men drengen flygter ind til byen, hvor han bliver hvirvlet gennem en pikaresk serie eventyr, nogle komiske, andre uhyggelige. Hele tiden er han opfyldt af tanken om at finde sin moder, og da en velmenende person engang har sagt til ham, at hun nok er i himlen, bliver han inspireret ved at se det indiske rebtrick udført af den fakkir, han er lærling hos, og lister ud om natten for at forsøge at forhekse rebet med en slangetæmmerfløjte. Denne elskværdige form for humor er karakteristisk for de morsomme scener i filmen, blandt hvilke man især husker den passage, i hvilken Munna bliver adopteret af en elskelig, men lidet snedig spiller, der i forvejen har en muggen kone og ti børn, og hvem Munna for en kort stund bringer held på væddeløbsbanen.

En mørkere side af byens liv bliver draget frem i den del af filmen, i hvilken Munna bliver kidnappet af en Bombay-Fagin, en



Ovenfor: Den hollywoodprægede, konventionelle indiske film («Aan» —
»Den vilde Prinsesse«).

Nedenfor: Det ægte produkt («Munna» af Abbas). — Til venstre Romi.



goonda, som er leder af en bande gadedrenge, der oplæres til tiggeri og røveri. Disse scener og mødet i slumkvarteret med en elendig drukkenbolt er fortalt med ret stor kraft, og filmen indeholder en meget rørende episode, i hvilken en fattig kone tager sig kærligt af Munna for en nat — denne kone er i virkeligheden hans moder, men ingen af dem genkender den anden.

Slutningen er noget konstrueret, men i den rette dickens'ske ånd. Munna bliver adopteret af et velhavende ægtepar (manden er en stor veksellerer, over hvis demonstrativt engelske vaner der satiriseres let), hos hvilket han bliver lykkelig og forkæles ikke så lidt. En dag bliver han opsporet af sin rigtige moder, og da hans plejeforældre indser, at alle de fordele de kan give ham intet er værd mod hans virkelige moders kærlighed, giver de afkald på ham (plejemoderen kan ikke selv få børn). Og filmen ender med, at moder og søn hånd i hånd vandrer tilbage til Bombays fattigkvarter.

Fejlene i „Munna“ er ubetydelige. Nogen kejtethed hist og her i intrigens opbygning, enkelte steder en tilbøjelighed til at udnytte tilfældige sammentræf af begivenheder. Det vigtigste er den spontaneitet, der præger filmens iagttagelser og følelse, og på disse punkter er den usadvanlig charmerende. Der er en hel del optagelser fra Bombay, og dekorationerne er omhyggeligt gjort realistiske. Omgivelserne glider naturligt og diskret ind i billederne og bibringer handlingen en atmosfære af stor virkning. Først og fremmest er persontegningen interessant og varieret. Munna selv spilles af endnu en forbløffende 7-årig, *Romi*, en levende og indtagende lille fyr med en stædig vilje bag sin medfødte charme. Og gennem hans oplevelser stifter vi bekendtskab med et livligt galleri af mennesker — røverbandens medlemmer, spilleren og hans enorme og uregerlige familie, de omrejsende fakirer, slumkvarterets drukkenbolte og prostituerede, det rige ægtepar, den gerrige og servile leder af børnehjemmet — alle står de skarpt tegnet.

Abbas fortæller sin historie i en enkel og let stil — ingen visuelle „effekter“, ingen teknisk virtuositet — der samler episoderne i en rytmisk fortrinlig helhed. Ikke alene har han ydet en pionerindsats ved at have skrevet og iscenesat den første indiske film uden sang- og dansenumre, han er også en ægte humanist, følsom og fuld af lune, og med „Munna“ har han skabt en film, der fortjener at blive vist overalt i Europa.

EN KINESISK OPERAFILM

AF ROBERT NAUR

Meget kender man ikke til den kinesiske film i Danmark. Filmmuseet foreviste for nogle år siden stumfilmen „The Rose of Pui Chui“, og Carlton har spillet Hofdramaet „Den forbudte By“. Ingen af dem overbeviste om tilstedeværelsen af filmskoler, der kunne tåle sammenligning med de moderne japanske. Den bedste kinesiske talefilm før Mao hævdes at være P. K. Tch engs „To Søstre“. Efter den kommunistiske revolution har man herhjemme haft lejlighed til at se bl.a. „Pigen med det hvide Hår“ af Wang Pin og Shui Hua — et socialt drama med sangpassager. Socialrealisme synes nu at dominere i kinesiske film, men i den vestlige verden har især operafilmen „Liang Shan-Po og Chu Ying-Tai“, der omtales indgående i artiklen nedenfor og af hvilken der findes en dansktekstet udgave, vakt begejstring.

Kan man overhovedet tale om noget almenmenneskeligt? Naturligvis deler alle verdens folkeslag den skæbne, at individet fødes, spiser, sover, parrer sig, dør. Vi har alle fem sanser, vi ler i glæde, vi græder i smerte. Men kan vi i dybere forstand dele begreber som skønhed, oplevelse, grebthed, med f. eks. kinesere? I den kinesiske scenekunst — som i stiliseret form må tænkes at afspejle lige så meget Kina, som vor scenekunst afspejler Danmark — i denne scenekunst har man to hundrede nuancer af smil med forskellig betydning. Man har en lignende skala af udtryksfulde gestus med hænderne, fingrene, med de lange vide ærmer, der tilhører den kinesiske beklædning, med gangen. Vi har en snes forskellige betydninger at lægge i „nå“, som det så talentfuldt har været demonstreret på dansk scene.

Man vikler sig ind i disse tankepind, når man har set den kinesiske operafilm „Liang Shan-Po og Chu Ying-Tai“, en farvefilm, iscenesat af *Sang Hu* og *Huang Sha* (manuskript af *Sang Hu* og *Hsu Chin*), alle, såvidt man forstår, fremtrædende folk i det kommunistiske Kinas filmverden. Denne kinesiske filmopera er baseret på en 1600 år gammel legende. Som opera blev forestillingen vist i Peking i 1952 med Shaosing for-søgsopera ved Østkinas dramatiske institut,

de samme kunstnere, der et år senere medvirkede i filmatiseringen.

Det overordentlig interessante ved denne film er, at den hen mod den dramatiske kulmination pludselig bliver almenmenneskelig, hvilket for os vil sige følelsesmæssigt appellerende til en vesteuropæer. Mens man under hele filmens eksposition med stor æstetisk oplevelse følger en slags ophøjet pantomimisk pokerspil, hvis regler man kun aner, tager den pludselig en vending og bliver menneskeligt gribende. Den bliver direkte — efter vore begreber direkte — og man opdager, at også et kinesisk ansigt kan tabe det evindelige, apatiske smil og udtrykke rædslen ved det uafvendelige, det tragiske.

Filmens legende er enkel som en folkevis. Den unge Chu Ying-Tai, køn og begavet, er datter af en velhavende købmand. Det er hendes sorg, at hun ikke må rejse til skolen i Hangchow og studere ligesom drengene. Omsider får hun overtalt faderen på den betingelse, at hun under studietiden optræder forklædt som en ung mand. På rejsen møder hun en anden ung student, Liang Shan-Po. De to studerer sammen i tre år, erklærer sig fosterbrødre, og da faderen igen kalder hende hjem, følger han hende bedrøvet på vej. Under turen forsøger hun under udfoldelse af det yndefulde lune at gøre fyren begribeligt, at hun er en forklædt pige, og at hun elsker ham. Omsider går det op for ham, og han gør rejsen til hendes hjem for at fri hos faderen. I mellemtiden er Chu Ying-Tai blevet lovet bort til en rig ung mand. De to elskende kan ikke få hinanden. Han drager bort og dør af sorg. Hun sætter sig modvilligt i bærestolen, der skal føre hende til bryllup. På vejen til den troløvede knæler hun ved Liang Shan-Po's grav. Mirakuløst åbner gravhvelvingen sig, og i døden forenes de. Som en symbolsk ballet slutter filmen med et kort optrin, hvori de to i sommerfugleklæder flagrer evigt ved hinandens side.

Det er ikke ubegribeligt, at denne legende i sin enkelhed har faktorer, som har inspireret det nye kinesiske regime til at lave den første farvefilm på den. Der er både en antydning af kvindens emancipation og et skud mod feudalismen i den. Hvad filmen iøvrigt kan stå for i det nye Kinas spil, skal vi ganske afholde os fra at gisne om. Sammenligningsgrundlag med andre kinesiske operaer råder vi ikke over.

Af selve den filmiske udformning får man det indtryk, at producenterne (Shanghai

Film Studio of People's Republic of China) i videst mulig udstrækning har villet fastholde selve den kinesiske operatradition. Dekorationerne er med enkelte undtagelser interiører, kameraet arbejder statisk i lange indstillinger, i udenørsscenerne er der intet forsøg gjort på at skjule virkningen af kulisser. Det er filmatiseret teater, indfattet af et fortæppe, der går til vejs inden skuet og sænkes efter. Men hele forestillingen er så rig på stil, at denne teatermæssige, filmisk passive løsning forekommer naturlig. Farverne — formentlig Agfacolour — giver et udmærket indtryk af den kostumepragt, der kan ses på den kinesiske scene. Men de er ikke udnyttet med det utrolige raffinement, som man fandt i den japanske „Ingen kan tvinge et Hjerte“.

Mens man kan glæde sig over de fantastiske pantomimiske færdigheder, disse kinesiske kunstnere råder over, mens man kan undres og fornøjes over det næsten rituelle, der præger gang, tale og gestus, så er det sangen og musikken, man gribes af.

Her er en europæers reaktion på kinesisk opera. For et halvt århundrede siden skrev *Paul Claudel* i sin bog „Connaissance de l'Est“: „Man holder sammen på en bisværmer ved at banke på en kasserolle, og på en lignende måde lyder orkestrets tumultiske anræbelsel bagest på scenen under hele stykkets forløb, som var man bange for, at de sceniske fantasier skulle brydes ved stilhed. Orkestret spiller suflør, det aftenregens publikums reaktion, det gør scenegangen langsommere eller hurtigere, understreger med en skarp akcent skuespillerens tale, løfter ham i bruset af lyde. Der er guitarer, træstykker, som man slår som trommer eller kastagnetter, en slags enstrengt violin, der som en fontæne i en ensom gård hæver sin klagede cantilene i dramaets gang. Endelig er der i de heroiske scener trompeten. Den er en slags signalhorn, skabt som en kobbertragt. Dens tone er utrolig gennemtrængende, dens tremulanter frygtindgydende. Som et æselkrig lyder den, en påkaldelse i ørkenen, en fanfare mod solen, en ræben gennem en elefantsnabel. Men det vigtigste er gong'erne og bækkenerne, hvis usammenhængende banken ophidser og forbereder nerverne, døver tanken, som i en slags søvn nu kun lever i det skue, der oprulles“.

Næsten ironisk er det en regulær russisk hymne for messingblæsere, der lyder, mens filmens fortekster rulles. Men snart sætter den kinesiske tværføjte ind, og så er vi —

musikalsk set — på Kinas jord. Musikken er skrevet af *Liu Ju-Tseng*. Den følger de kinesiske forskrifter meget nøje, men er næppe fuldkommen uopåvirket af europæisk skrivemåde. Der er fra tid til anden optræk til en slags kontrapunktik i visse orkesterpassager, og der er ansat til en harmonisk skrivemåde, som vistnok overskrider de oprindelige kinesiske regler. Men den europæiske påvirkning synes mere sporadisk, end den, som ytrer sig i musikken brugt af Pekingoperaen, der i sommer har optrådt med så stor succes i Paris og ventes til Danmark. (En LP-plade med optagelser fra denne opera er udsendt af Columbia, FCX 429). Samtidig synes Pekingoperaens sangere og instrumentalister at ligge i et nok så virtuost plan.

I sin oprindelige form er den kinesiske musik eenstemmig, melodisk og rytmisk, mens harmoni og dynamik ikke er udviklet. Fra ældgammel tid har man fundet frem til en tvælvdeling af oktaven — omtrent svarende til vor kromatiske skala — men til trods for, at en teori for „ligesvævende temperatur“ har eksisteret meget tidligt, har kineserne holdt sig indenfor „ren stemning“, en metode, der af vesteuropæere høres som „uren“. (Nordmanden *Olav Aarflot* gør rede for disse problemer i „Kinesisk Musik“, Oslo, 1948).

Efter europæiske normer må en kinesisk opera nærmest karakteriseres som et pantomimisk præget syngespil. Det vil sige, at talte dialoger afveksles med sange — nogle nærmest recitativiske, andre viseagtige, eller som en vekselsang mellem to personer med indslag af kvindekore. Da flerstemmighed ikke er udviklet, kender man ikke egentlige duetter, terzetter o. s. v.

Af en af de få tilgængelige bøger om emnet, „Über die chinesische klassische Oper“, *Kwang-chi Wang*, Genève 1934, fremgår det, at der i den klassiske opera — som videreudvikledes for omkring hundrede år siden — var ganske bestemte regler for, hvad personerne sang, og hvad koret sang. Personerne stod inde for oplysninger af mere konkret art, koret gav de emotionsbetonede kommentarer. Denne distinktion synes helt at være brudt i en moderne kinesisk opera. Man finder en vis tilbøjelighed til at symbolisere følelser — en tilbøjelighed, der får et usædvanlig poetisk og undertiden lunt, slagfærdigt udtryk under Chu Ying-Tai og Liang Shan-Po's vandring hjem fra skolen. Men da katastrofen er over dem, og de to elskende erkender, at de aldrig får hinan-

den, er udtrykket både direkte og personligt.

Samtlige roller i filmen — de to elskende, deres to tjenerinder — som karakteriserer trediestanden på den grinagtigste måde — hendes gamle fader og et par mindre roller — udføres af kvinder. Der var i den klassiske kinesiske opera ligesom i den gamle europæiske opera tradition for, at mænd udførte roller af begge køn. Heri menes iøvrigt forklaringen på de mandlige kinesiske sangers højt udviklede falцetsang at ligge. Som den kinesiske sangkunst kommer til udtryk i denne film, byder den på meget radikale divergenser fra vor tradition. Samtlige soliststemmer ligger i et leje, der nærmest modsvarer mezzo eller alt. Koret derimod klinger lysere, nærmest sopranagtigt. Det foredragsmæssige, den musikdramatiske behandling af selve ordet, synes ganske at dominere det rent vokale. En forklaring herpå finder man formentlig i den kendsgerning, at digtningen har været den første kunst i Kina. Musikken, som har været belejret med et utilstrækkeligt notationssystem, kommer som den sidste i rækken af kunstneriske genrer. Komponisternes rolle var stort set kun at nedfælde sprogets talemelodi i rytmisk udformning. Melodien gav med andre ord sig selv — født af ordet selv.

Selv om kineserne råder over en tolvtoneskala, giver musikken indtryk af at være overvejende pentaton, skrevet over en række varianter af femtoneskalaer. For en vesteuropæer er det overordentlig vanskeligt per gehør at fiksere det kinesiske skalabegreb. Dels betjener man sig i rig udstrækning af en svævende, skalfremmed intonation — som vor kulturkreds kun kender flygtigt i jazz'ens „blue notes“ — dels er melodierne så forsurede og ornamenterede, at man vel i vore regioner kun finder noget tilsvarende i den ægte skotske sækkepipemusik.

Orkestrets rolle i den kinesiske opera, som man hører det i denne film, er at understøtte sangerne og forme korte overgange. De melodiførende instrumenter spiller altid unison med sangerne. Til gengæld gives en stor skala af klanglige nuancer i dette eenstemmige spil. Undertiden domineres klangen af den oboagtige sonah, snart af det højt udviklede strenginstrument tseng'en, den mandolinagtige san hien (et ganske tilsvarende instrument havde den japanske ballet, der for nylig gæstespillede i København), eller den tostrengede violin eurl hou. Stort set er orkestrer udeltagende, passivt, i det dramatiske forløb. Dette bør måske hævdes med det yderste forbehold, for de mange-

artede kinesiske skalaer har fra gammel tid symbolsk betydning, og befordre muligvis associationer, som vi er ganske ude af stand til at registrere. Et enkelt og meget virkningsfuldt udbrud i orkestret af mere „subjektiv“ art noterede man dog: de to elskende har sunget en lang sang om deres ulykkelige kærlighed. Han får af hendes tjenestepige opgivet navnet på hendes trolovede og erkender for første gang, at deres fælles udsigter er håbløse. Orkestret sætter ind med et tretone-motiv i stærkt crescendo, samtidig med, at man får nærbillede af hans sorgforstemte ansigt.

Også rytmeinstrumenterne, trommer og træstykker, medvirker undertiden til musikalsk at understrege dramaet, og den kinesiske rytmeopfattelse er subtil hørt med vore forudsætninger.

Mens man traditionelt i kinesisk opera har hele orkestret siddende foran bagtæppet, ser man kun musikere i en enkelt af filmens scener. Det er under bryllupstoget, hvor man forrest finder et skingrende, skrålende, barbarisk orkester bestående af primitive oboer, der slå volter ovenpå nogle dybe trompeters drone-bas. Oprinet er meget virkningsfuldt, både lydligt og i de okkerrøde farver, men virker som en bevidst historiseren.

Blandt den række af observationer, man kan gøre overfor dette fremmedartede skue, står een tilbage, som hæver oplevelsen op over det etnografiske, det musikteoretiske, det stilæstetiske: filmen formidler noget alment. Vi overværer ikke blot et fjernt folkeslags spil med ældgamle konventioner, vi spiller selv med i en enkel og stærk menneskelig tragedie.



Fra den kinesiske operafilm »Liang Shan-Po og Chu Ying-Tai«. En af situationerne med de elskende.

NOGLE AF KENJI MIZOGUCHIS FILM

VED E. U.

Nærværende *Mizoguchi*-index er ikke fuldstændigt — fra Japan har man meddelt os, at et komplet index ville fylde langt mere. Men alle instruktørens vigtige film er med, og da vi ved så lidt herhjemme om japansk film, er indexet alligevel en god foreløbig hjælp brugt i forbindelse med artiklen inde i bladet. De engelske oversættelser af titlerne er bibeholdt, fordi filmene ofte internationalt optræder under dem, og fordi man — hvis vi oversatte dem til dansk — kunne tro, at filmene havde været vist i Danmark.

Kenji Mizoguchi er født den 16. maj 1898. Han studerede i sin tidlige ungdom kunst, men kom ca. 1920 til Nikkatsu-filmselskabet. Flere af hans film er bygget over romaner, han selv har skrevet.

Alle filmene nedenfor er iscenesat af Mizoguchi, når intet andet er anført. Der er anvendt følgende forkortelser: Prod.: Producent, M.: Manuskriptforfatter, Dek.: Dekorationer, S.: Skuespillere.

YORU. (The Night). 1923. Mizoguchi enten producer eller instruktør. Prod.: Nikkatsu.

SHIKAMO KARERA WA YUKU. (But they will go). 1924.

TOKAI KOKYOGAKI. (Urban Symphony). 1929.

GION NO KYODAI. (Sisters of Gion). 1936. Prod.: Nikkatsu. Efter roman af Mizoguchi. M.: Yoshikata Yoda. Kamera: Minoru Miki. S.: Dsuzu Yamada, Yoko Umemura, Eitaro Shindo.

NANIWA ERIJII. (Elegy of Naniwa). 1936. Efter roman af Mizoguchi. M.: Yoshikata Yoda. Kamera: Minoru Miki. S.: Dsuzu Yamada, Eitaro Shindo, Kensaku Hara.

ZANGIKU MONOGATARI. (Tales of Zangiku). 1939. Prod.: Shochiku. Efter roman af Shofu Muramatsu. M.: Yoshikata Yoda. Drejebog: Matsutaro Kawaguchi. Kamera: Koreto Miki. Musik: Senji Itoh. S.: Shotaro Hanayagi, Kakuko Mori.

NANIWA ONNA. (The Woman Naniwa). 1940.

GEIDO ICHIDAIOTOKO. (Life of an Actor). 1941.

OYU-SAMA. (Miss Oyu). 1951. Prod.: Daiei. Efter fortællingen »Ashikari« af Junichiro

Tanizaki. M.: Yoshikata Yoda. Kamera: Kazuo Miyagawa. Musik: Fumio Hayasaka. S.: Kinuyo Tanaka, Nobuko Otowa, Yuji Hori, Eijiro Yanagi, Kiyoko Hirai.

SAIKAKU ICHIDAI ONNA. (The Life of O'Haru). 1952. Prod.: Shintoho. Efter roman af Saikaku Ihara. M.: Yoshikata Yoda. Drejebog: Kenji Mizoguchi. Kamera: Yoshimi Hirano. Musik: Ochiro Saito. S.: Kinuyo Tanaka, Toshiro Mifune, Hisako Yamane, Yuriko Hamada.

UGETSU MONOGATARI. (The Tales of a Pale and Mysterious Moon After the Rain). 1953. Prod.: Daiei. Producer: Masaichi Nagata. Efter roman af Akinari Uyeda. M.: Matsutaro Kawaguchi og Giken Yoda. Kamera: Kazuo Miyagawa. Musik: Fumio Hayasaka. Dek.: Kisaku Itoh. S.: Machiko Kyo, Mitsuko Mito, Kinuyo Tanaka, Masayuki Mori, Sakae Ozawa.

GION-BAYASHI. (Story of Two Geisha Girls). 1953. Prod.: Daiei. M.: Yoshikata Yoda. Kamera: Kazuo Miyagawa. Musik: Ichiro Saito. S.: Michiyo Koguro, Ayako Wakao, Seizaburo Kawazu, Chieko Naniwa.

CHIKAMATSU MONOGATARI. (Tales from Chikamatsu). 1954. Prod.: Daiei. Producer: Masaichi Nagata. Efter Monzaemon Chikamatsus klassiker »The Legend of the Grand Scroll Maker«. M.: Yoshikata Yoda. Drejebog: Matsutaro Kawaguchi. Kamera: Kazuo Miyagawa. Musik: Fumio Hayasaka. Dek.: Hiroshi Mizutani. S.: Kazuo Hasegawa, Kyoko Kagawa, Yoko Minamida, Eitaro Shindo, Sakae Ozawa, Chieko Naniwa.

SANSHO DAYU. (The Bailiff Dayu). 1954. Prod.: Daiei. Producer: Masaichi Nagata. Efter romanen »Sansho Dayu« af Ogai Mori. M.: Fuji Yahiro og Yoshikata Yoda. Kamera: Kazuo Miyagawa. Musik: Fumio Hayasaka. Dek.: Kisaku Itoh. S.: Kinuyo Tanaka, Yoshiaka Hanayagi, Kyoko Kagawa, Eitaro Shindo, Ichiro Sugai, Yoko Kosono, Chieko Naniwa, Kikue Mori, Ken Mitsuda, Masao Shimuzi, Ryosuke Kagawa, Akitake Kohno, Masahiko Kato, Keiko Enami.

YANG KWEI FEI. 1955. Prod.: Daiei. Producer: Masaichi Nagata. M.: To Chin, Matsutaro Kawaguchi, Yoshikata Yoda og Masashige Narisawa. Kamera: Kohei Sugiyama. Musik: Fumio Hayasaka. Dek.: Hiroshi Mizutani. S.: Machiko Kyo, Masayuki Mori, So Yamamura, Eitaro Shindo, Sakae Ozawa, Haruko Sugimura, Yoko Minamida, Bontaro Miake, Tatsuya Ishiguro.

SHIN HEIKE MONOGATARI. (New Story of Heike Clan). 1955. Prod.: Daiei. Producer: Masaichi Nagata. Efter roman af Eiji Yoshikawa. M.: Bl.a. Yoshikata Yoda, Masashige Narisawa.

Ansvarshavende redaktør: Erik Ulrichsen
Det Danske Filmmuseum, Amagertorv 10, Byen 1503. Filmsalen: Frederiksberggade 25