

„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 pioniererne 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 selv-syn. 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 klipningens 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 klipningen), 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*«).

