

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 antyd.

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 stilstærkt har 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.