

Den nedadgående sol

Peter Nørgaard

I forbindelse med udstillingen »Japan på Louisiana« i sept./okt. sidste år præsenterede dette prisværdigt initiativrige museum en serie på 12 film af nutidige japanske instruktører. Alle filmene, der var udvalgt i samråd med »The Japan Foundation«, var nyheder i Danmark, men seks af instruktørerne blev dog introduceret af Film-museet i februar 1969.

Var der således ikke tale om udelukkende ukendte størrelser, var der i hvert fald en kærkommen lejlighed til at få føjet et par streger til det højst ufuldkomne billede af japansk film, der tegner sig for den vesteuropæiske biografgænger: Japan er verdens største producent af film inden for et enkelt sprog, og i forhold til årsproduktionen på over 400 film er det antal, der kommer et dansk publikum for øje, ikke blot ringe, men simpelthen pinligt lavt. Det skal indrømmes, at filmene ikke længere er, hvad de var i japansk films guldalder, 50'erne; men det er Japan heller ikke.

DET JAPANSKE MIRAKEL

I 1968 overhalede Japan Vesttyskland som den tredjestørste industrination i verden. Med noget af et chok gik det op for vesten, at den japanske økonomi havde en aldeles raketagtig fart på: Den gennemsnitlige årlige forøgelse af brutto-nationalproduktet lå på 13 %, hvor vi er vant til at anse 4 % for tilfredsstillende. Men produktivtetsstigningen modsvarede ikke af lønstigninger: Lønarbejderen fik stadig en alt for ringe andel af den forædlingsværdi, han havde skabt. Den ensidige satsen på producentleddet lod forbrugeren i stikken; Japans forureningsproblemer har antaget katastrofeagtig karakter. På den ene side har man en eksplosiv vækstrate, på den anden side er en totalt forsømt socialforsorg og en stadig grotesk social ulighed.

En af årsagerne til »det japanske mirakel« er, at den private opsparing er enorm, trods en farceagtig lav rentesats, men det skyldes bl. a. de utilstrækkelige pensionsordninger og den tvungne pensionsalder på 55 år. En anden årsag er det forsvindende lille forsvarsbudget. Man har i forfatningen afstået fra genopbyggelse af hær, luftvåben og flåde, men nogle af Japans naboer mener, at den militære imperialisme blot er afløst af økonomisk ekspansionisme. Den latente utilfredshed med dette splittede samfund og dets hierarkiske struktur resulterede i et studenteroprør af hidtil usete proportioner, der toppede i 1969, hvor ca. 20.000 mennesker arresteredes under demonstrationer.

Den japanske økonomi præges af kartel-agtige sammenslutninger, der domineres af kæmpeforetagender som



Koichi Saitos
»Rejsen ind i
ensomheden«,
den mest char-
merende af sam-
tlige festival-film
på Louisiana.

Mitsubishi, Hitachi og Matsushita. Den organiserede storfinans (zaikai) har en vidtrækkende indflydelse på landets politik og beskyttes af subventioneringer og toldskranker. Til gengæld har statsmagten større muligheder for styring af erhvervslivet end i noget vestligt land.

FILMSELSKABERNE

I den japanske finansverdens slyngede kæde er filmindustrien kun et ubetydeligt led, der oven i købet bliver stedse svagere. Som i snart sagt alle andre lande daler tilskuerantallet og med det produktionstallet. Rentabiliteten i filminvestering er som regel lav og usikker. I den sammenhæng skal det nævnes, at dækningen med TV-apparater i Japan er næsten total. I efterkrigstiden beherskedes filmmarkedet af »de fem store«: Toho, Toei, Shochiku, Nikkatsu og Daiei. Sidstnævnte gik for nylig konkurs, og de øvrige er på retur, men sidder stadigvæk på de studier og biografkæder, hvor de »uafhængige« film produceres og distribueres. At det netop var Daiei, der gik ned, er tankevækkende: Det satsede udelukkende på film, og ikke, som f. eks. Shochiku og Toei, på TV-serier; og det ejede ingen biografer. En anelse vemodigt er det: Det var Daiei, der i 1951 (noget uvilligt) sendte Kurosawas »Rashomon« til Venedigfestivalen, hvor den vandt prisen og var med til at (gen)åbne vestlige kritikeres øjne for japansk films fortjenester. Daiei dannedes i 1942 ved en regeringsinspireret fusionering af mindre selskaber og har givet ly til så betydelige kunstnere som Kenji Mizoguchi og Kon Ichikawa.

De tiloversblevne »fire store« kører i det store og hele en kommerciel samlebåndsproduktion af volds- og sexfilm, afløst af nogle få folkekomedier. Særlig talrige er »yakuza-





eiga»; japaniserede gangsterhistorier, der i lokal popularitet, handlingsmønster og kunstnerisk værdi kan sammenlignes med Hong Kong-brødrene Shaws karatefilm. De »uafhængige« selskaber (der yder godt halvdelen af den totale produktion) er ikke stort anderledes. Det fåtal af yngre, eksperimenterende filmfolk, der findes i landet, er efter en række økonomiske fiaskoer på det nærmeste blevet tavst. Mere liv er der i de venstreorienterede grupper, der anvender dokumentarfilmen som samfundskritisk våben – bedst kendt er Noriaki Tsuchimotos spillefilm-lange »Minamata« om kviksvovforgiftningens frygtelige virkning på Minamatas fiskerbefolkning.

ICHIKAWA

Louisiana-festivalens film stammede fra perioden 1963–73 og bestod hovedsageligt af større talenters mindre værker, samt arbejder af den utaknemmelige art, der ligger og balancerer midt mellem de få kunstnerisk værdifulde produkter og massen af sociologisk set spændende konsumfilm.

Størst forventning nærrede man til den eneste »kostume-film«: Kon Ichikawas »Vandringsmændene« (1973). Men instruktøren af »Burmaharpen«, »Østens begær« og den rystende »Krigen på sletterne« virkede her lidt uoplagt, på trods af et potentielt spændende tema. Handlingen foregår sidst i Tokugawa-perioden, nærmere bestemt i 1840'erne, og følger tre arme *toseinin*; en slags fattigmands-samuraier, der sælger deres tjenester for mad og husly. Ichikawa fik megen morskab ud af de komplicerede ritualer, der omgiver deres modtagelse af gæstfrihed og scorede satiriske points med paralleller til nutidens Japan, hvor den hæmmende ritualisering af menneskelige omgangsformer stadig består.

Den unge *toseinin*, Genta, bliver p. g. a. sit afhængighedsforhold til en tilfældig vært nødt til at dræbe sin egen far og har således ved nøje at følge et af samfundets normsæt overtrådt et andet. Historien er en gammel travert i japansk film; *isshoku ippan*-dilemmaet, men tilspidsningen af og fornemmelsen for absurditeten i disse pligtforhold er Ichikawas egen. Filmen var i øvrigt fuld af kostelige kampscener, hvor alle deltagerne var lige bange for hinanden, og rummede, i sine mange stemningsomslag, smukke naturlriske billeder med en udsøgt anvendelse af telelinse. Som helhed savnede man dog stramheden fra de tidlige og den løsslupne opfindsomhed fra de senere Ichikawa-værker. Filmen forekom simpelthen en smule uvedkommende, specielt i sin temmelig glat fatalistiske slutning.

YNGRE KRÆFTER

At festivalens øvrige instruktører lod deres film foregå i vort århundrede betød ikke nødvendigvis, at de beskæftigede sig med nutidige problemer. Det gjaldt dog Susumu Hani, Nagisa Oshima og Yoshishige Yoshida, alle først i 40'erne og nok de tre japanske instruktører, der med størst nidkærhed har kastet sig ud i samfundsdebat og formeksperimenter.

Susumu Hani, hvis debutfilm, »En slem dreng«, samt »Hun og han« er sendt i dansk TV, var repræsenteret med »En formiddags timeplan« fra 1972. Denne beretning om

Øverst en scene fra Kon Ichikawas »Vandringsmændene«, derunder scener fra Hanis »En formiddags timeplan«, Oshimas »Den drukne mand kom tilbage fra himlen« og »Atten hårde drenge« af Yoshishige Yoshida.



to 17-årige skolepigens liv er vist enestående i sin art ved, at der til den »film i filmen«, der fylder en god bid af spilletiden, og som foregiver at være optaget af pigerne, faktisk er *anvendt* en opkopieret 8 mm film, pigerne selv har improviseret sig frem til. Den er i farver, mens de forbindende afsnit er i 35 mm sort/hvid. Sammenhængen er den, at den ene af pigerne – Kusako – pludselig er død, og hendes venner nu kører filmen, dels for at mindes hende, dels for eventuelt at opklare begivenhederne omkring dødsfaldet. Der er en velberegnet kontrast mellem den kornede, flimrende, men mobile 8 mm film, der skildrer pigernes fritid og leg, og de mere statiske, sort/hvide afsnits deprimerende billeder af dagligdagen i skolens konkurrencedominerede minisamfund. Imidlertid bliver mangelen på dramatisk konstruktion i 8 mm filmen stadig mere mærkbar, hvad der ikke opvejes af en tiltagende melodramatisk holdning i »hovedfilmen«. En el-orgelbearbejdelse af det første præludium i Bachs »Wohltemperiertes Clavier«, der får Gounods fade »Ave Maria« til at lyde som et unikum af smagfuldhed, sætter en grim plet på et filmværk af megen god vilje.

»Den drukne mand kom tilbage fra himlen«, var den kryptiske titel (hentet fra en pop-sang) på Nagisa Oshimas festivalbidrag fra 1968. Som tonen antyder, var det ikke helt den samme Oshima, man mødte, som instruktør af de i TV viste »Drengen« og »Døden ved hængning«. Stemningen var nærmest spex-agtig, og filmen nøjedes, hvad der er usædvanligt for Oshima, med at berøre problemer i stedet for at analysere dem. Et af Japans ømmeeste punkter er behandlingen af de ca. 600.000 koreanske immigranter, der bor i ghettoer og betragtes som laverestående race. Det var dette Oshimas yndlingstema, der var udgangspunkt for filmens noget krukke ironiske sketches. Instruktøren tog den filmiske illusion fra os – men i dette tilfælde uden at give os ret meget til gengæld. Oshima er sjældent mindre end »interessant«; her var han heller ikke mere.

Sammenlignet med denne films tynde abstraktioner var Yoshishige Yoshidas »Atten hårde drenge« (1963) velgørende forankret i den fysiske virkelighed. Yoshida fortalte med friskhed og indlysende visuel sans historien om den unge, uansvarlige skibsværftsarbejder Shimazaki, der modnes gennem sine forpligtelser som lejrbestyrer for atten nyttilflyttede og uregerlige yngre kolleger. Miljøskildringen virkede slående ægte og indforstået og triumferede over en sommetider ret konventionel karaktertegning. Yoshida er helt oplagt et talent, så man må håbe, der bliver mulighed for at se nogle af hans senere – efter sigende radikalt stilfornyende – arbejder, som f. eks. de af franske kritikere stærkt roste »Eros + Massacre« eller »Aveux, Theories, Actrices«.

FORTID

Det fremragende disponerede scopefoto i »Atten hårde drenge« skyldtes Oshimas og Yoshidas faste fotograf, Toichiro Narushima. Hans debut som instruktør, »Erindrings time« (1973) var med på festivalen og demonstrerede med al ønskelig tydelighed, at hans evner udelukkende ligger i det billedlige. Det var en rigtig elegisk *haha-mono*; en hulkefilm i Sjöbergsk flash-back-stil om en tuberkuløs moder og hendes lille søn. Fotograferingen, ved Narushima selv, var naturligtvis udemærket, men det bedste ved filmen viste sig at være Toru Takemitsus musik, der var bevægende, hvor filmen blot var poserende. Takemitsu er måske den betydeligste af den generation af japanske komponister, der helt har assimileret den

europæiske indflydelse – i T.s tilfælde fra Berg og Webern – og ikke længere skyr den nationale musiktradition. Han har skrevet filmmusik for en lang række af de yngre instruktører – Oshima, Hani, Teshigahara (»Kvinden i sandet«) og Kobayashi (»Harakiri«) samt til Kurosawas »Byen uden årstider«. Han er også en skattet koncertkomponist – så kendt, at han ligefrem har fået et værk (»Requiem«) opført ved en dansk torsdagskoncert, og han bevæger sig ubesværet fra normalt instrumenterede værker til elektronisk båndteknik. Han har imidlertid ikke høstet tilstrækkelig anerkendelse i film litteraturen.

En anden »erindringsfilm« var Kei Kumais »Lukket ude fra livet« (1970) om en alkoholisk læges fortidsknuder og i videre perspektiv hele Japans ditto, repræsenteret ved de ulykkelige ofre fra Nagasaki. Lige så velment filmen var, lige så overstyret var dens gammel-modernistiske udtryksside, og det hele endte, trods en glimtvis god redigering, i det totalt uartikulerede. Typisk for Kumais fortælle måde var de symbolske start- og slutsekvenser, hvor en hoben rotter i et bur æder først en hvid hane, derefter hinanden, og til sidst fortæres af flammer. Velbekomme!

UNDERHOLDNING

Festivalen bød også på to eksempler på rene underholdningsfilm; den ene, barok og egensindig, beregnet på hjemmemarkedet, og den anden, strømlinjet og anonymt lækker, til eksportbrug.

Seijun Suzukis »Elegi over en strid« (1966) foregik i 30'erne og var bygget over samme læst som de utallige judo-, jiu-jitsu-, karate- og kung fu-film. Dens mest underholdende kamp fandt dog sted mellem form og indhold. Den ødselt begavede Suzuki pløjede tværs igennem den hjertegribende stupide intrige med et sandt raseri og gjorde skiftevis tykt nar ad og trådte helt ind i genrens konventioner. Kiroku, den unge, fårede hovedperson, er selvfølgelig fanget i *giri-ninjo*-konflikten; striden mellem pligt og tilbøjelighed. På den ene side kærlighedens krav, på den anden side kampmoralens bud om kyskhed. Den bevidste sublimering af kønsdriften gennem kampudfoldelse formuleres prisdigt klart af Kiroku. Ifølge underteksterne: »I don't masterbate,« (sic) »– I fight.« Det er nu ikke ganske korrekt, for filmen viser på et tidspunkt vor unge helt benytte sin tilbedte pianistindes klaviatur til just dette uortodokse formål – overvåget af en madonna-figur i baggrunden.

Man vil forstå, at der var tale om et usædvanligt grotesk værk. Suzuki dyngede stilart på stilart, symbol på symbol, i de mest forrygende kontraster og med en olympisk foragt for helheden. Derfor er det også enkeltscener, man husker: Kirokus læremester, »Skildpadden«, forsvarer sig med en håndfuld nødder, som han med usandsynlig træfsikkerhed knipser lige i øjnene på sine modstandere. Pludseligt klip til subjektiv synsvinkel: »Skildpadden« af-fyrer i halvtotal sit projektil, der kommer farende mod kameraet, bliver større og større, og til sidst fylder hele billedet ud! Det er svært nok at begribe, hvordan det rent fysisk kan lade sig gøre, men det er komplet uforståeligt, at nogen har fundet det umagen værd.

Andre glimt: En flok nedkæmpede fjender, der er hængt op i fødderne som plukkede kyllinger. En vred rival, der til afsked slår til et kirsebærtræ, så de hvide blomster sner ned om det elskende par. Parrets afsked: Et close-up af hans fingre, der følger hendes gennem den tynde papirvæg, indtil papiret brister og fingrene knyttes sam-

men. Filmen rummede mange sådanne eksempler på meget japansk visuel metaforik.

I filmens slutning tager Kiroku afsted for at deltage i revolutionen: »Den største strid af dem alle«. Men det heroiserende slutbillede af toget, der fører ham til Tokio, får en anden valør, når man betænker, at officersopstanden i 1936 slog fejl og mange af deltagerne blev henrettet eller tvunget til harakiri. Seijun Suzuki er vist en mere kompliceret herre, end hans karriere i voldsgenren umiddelbart får en til at tro.

»Rejsen ind i ensomheden« (1972) af Koichi Saito var mindst lige så charmerende, som dens instruktør syntes at mene, og det var ikke så lidt. En 16-årig pige løber hjemmefra »for at opleve verden og finde sig selv«. Efter at have gået grueligt meget igennem – i pragtfulde farver og dristigt komponerede scopebilleder, underlagt svingende country-pop – når hun omsider til erkendelsen. Den giver sig, ikke særligt overraskende, udslag i, at hun finder ind i et ægteskab med en god, stabil mand. Ethvert hankøn i biografen kan så glæde sig over, at pigen var god nok. Det var en film, der ville takkes alle. Og det lykkedes i uhyggeligt høj grad. Den var uanstændigt acceptabel.

MISHIMA

Yukio Mishima er en af Japans oftest filmatiserede, yngre forfattere. Mest kendt er nok Ichikawas »Enjo« efter romanen »Det gyldne tempel« (da. overs. 1965), men mange andre instruktører har følt sig tiltrukket af hans let betændte forfatterskab. Til gengæld var Mishima også tiltrukket af filmen, der passede hans narcissistiske gemyt: Han debuterede som skuespiller i 1960 i et gangsterdrama af Masumura og begik harakiri i Goshas »Tenchu!« og sin egen »Patriotism«. Mishima var besat af forestillinger om død og ære og blandingen af begge dele i *seppuku*-ritualet (harakiri). Han blev med tiden mere og mere reaktionær og nationalistisk indstillet og hyldede åbenlyst de mest primitive samurai-ideal. I 1970 begik han selvmord for sidste gang – i virkeligheden. Hans besættende romaners ofte meget makabre begivenheder er skildret i en køligt elegant prosastil, hvis ideogrammatisk særheder de japanske kritikere beklager ikke kommer frem i oversættelse.

Men det er heller ikke let at oversætte prosa til filmens

sprog, som festivalens to Mishima-filmatiseringer viste. »Længsel efter kærlighed« (1967) var en harsk historie om den unge enke, Etsuko, der bliver fysisk betaget af sin svigerfars (og elskers) gartner; men da han ikke er hende værdig, og hun på den anden side ikke kan overvinde sin lidenskab for ham, slår han ham ihjel. Det var fatalt, at instruktøren Koreyoshi Kurahara overbroderede den i forvejen højstemte fortælling med et mylder af umotiverede stilskit. Han gjorde godt rede for klaustrofobien og frustrationen i enkens overklasse-miljø, men var ude af stand til at give forløbet det præg af uafvendelig skæbne, en Mishima-historie ikke kan undvære.

Helt forfærdelig var Yasuzo Masumuras »Musikken«, også efter Hishima. Masumuras meget kontante billed- og klippestil forlenede denne groft forenklede psykoanalytiske detektivjagt på udspringet for en ung dames seksualneuroser med et enestående vulgært skær. Persontegningen var parodisk og visualiseringen af patologiske tilstande sensationalistisk og tarvelig. En film at undgå.

CLOU

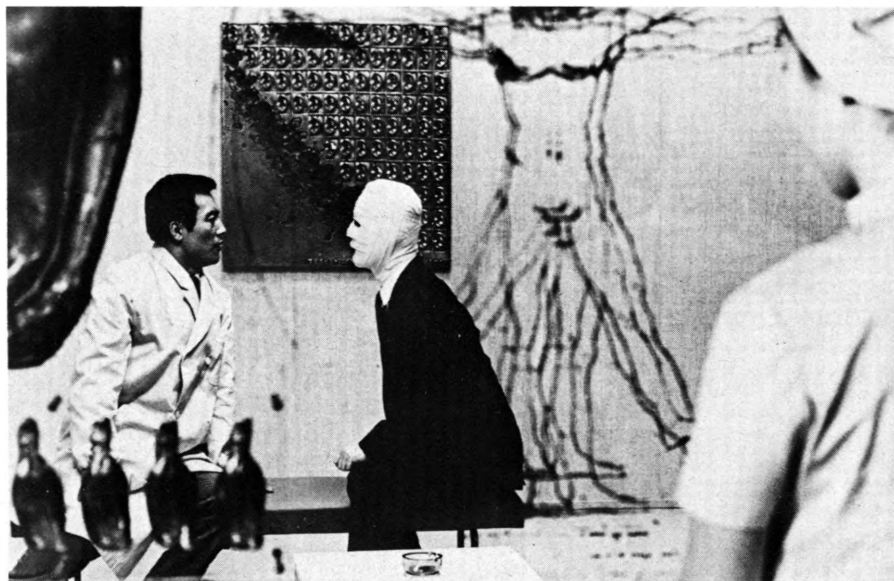
Festivalens toppunkt var for mig den 9 år gamle »En andens ansigt« af Hiroshi Teshigahara, hvis »Kvinden i sandet« vil være mange bekendt. Som i alle T.s film var romanforlæg og manus af Kobo Abe, der er klart inspireret af Kafka og absurdismen.

»En andens ansigt« var ikke nær så enkelt allegorisk som »Kvinden i sandet«. Den havde i sin behandling af identitetsspørgsmålet visse ligheder med Frankenheimers »Manden, der skiftede ansigt« fra samme år (1966), men var langt mere formelt eksperimenterende.

Teshigahara skaber og opløser illusionerne med samme lethed. Virkeligheden er plastisk, ligesom den maske, ingeniør Okuyama går rundt med over sine skamferede træk. Tilhører hans personlighed den gamle maske eller den nye? Har hans diabolske læge ret, når han hævder, at Okuyama er det første frie menneske? Filmen stiller på god absurdistisk vis flere spørgsmål end den besvarer. Dens modernistiske overflade har allerede fået en smule patina, men som en fuldendt behersket leg med mediet og dets muligheder er den stadigvæk en oplevelse.

Louisiana-festivalens fortjeneste var ikke så meget at mætte, men snarere at give appetit – der er stadig meget at hente i japansk film.

Peter Nørgaard



En scene fra Hiroshi Teshigaharas »En andens ansigt«, filmen der blev festivalens clou.