

tidspunkt har spurgt hvad han ønskede af livet. »I want to be a writer« svarede Flowers. »Okay«, fortsatte manden »start writing: to hundred pounds of ...« hvilket blev Flowers start i sit nye virkelighedsnære job. Ved siden af dette arbejde arrangerer han alle slags kødelige divertissementer for Singapores turister og hans drøm om at blive forfatter er erstattet af en drøm om at blive ejer af et luksusbordel. Jack Flowers bruger i det hele taget meget tid på at drømme. Det lykkes ham faktisk at få det ønskede bordel, men hans foretagsomhed straffes af lokale gangstere, der brænder bordellet ned og lader alverdens kinesiske skældsord tatovere på Flowers krop. Det er en central metafor i filmen, at Flowers får en tatovør til at ændre forbandelserne til blomster (jævnfør hans navn!). Jack Flowers drøm om storhed vikler ham ind i mere og mere problematiske affærer. På besynderlig vis vokser hans moralske angribelighed i takt med det amerikanske engagement i om-rådet. Han bliver således bestyrer for et CIA-ejet bordel, der skal rekreere Vietnam-soldater på orlov. Til sidst presses Flowers til at tage nogle kompromitterende fotos af en homoseksuel U.S. senator. I stedet for at aflevere billederne til CIA, smider Flowers dem i en smudsig flod. Saint Jack bevarer således sin uskyld og selvrespekt i en verden af syndere.

Ben Gazzaras aura af uskyld og selvtillstrækkelighed danner også grundlaget for John Cassavetes' mesterlige »The Killing of a Chinese Bookie« (1976). Her spiller han Los Angeles-natklubejeren Cosmo Vitelli der efter eget udsagn har »a golden life«. Han eksisterer igennem den lille verden, han har bygget op omkring natklubben »Crazy Horse West« på Sunset Strip, som han styrer med stoisk ro og charmerende selvsikkerhed. Den ydre verden trænger sig ind på ham, da han taber sin klub i poker. For at kunne beholde den indgår han en aftale med mafiaen, der går ud på, at han skal skyde en kinesisk bookmaker. Bookmakeren viser sig bare ikke at være bookmaker og aftalen viser sig ikke at være en aftale. På trods af at spillereglerne i den ydre verden ikke holdes – simpelthen fordi de ikke eksisterer – lykkes det Cosmo at bevare sin drøm og selvagtelse. Selv om han er blevet såret er hans første tanke, at natklubben skal køre. Han afviser derfor fornuftige formaninger som: »Cosmo, you can't live with a bullet inside you« med absurditeter som »I've got to go, there are no rivers here...«. Han vender tilbage til »Crazy Horse West«, sørger for at udglatte nogle uoverensstemmelser så aftenens show kan begynde, undskylder forsinkelsen for publikum og man forlader ham udenfor hans livsværk, hvor han distraet døende tørrer blodet af den hånd, der har holdt på såret...

Når jeg bringer disse fire film om storbyhelgener på bane, er det naturligvis fordi de – på samme måde som Scorseses film – siger noget væsentligt om Amerika og os. De bygger alle på en ekstremt individualistisk tradition, således som man netop i sin mest avancerede form finder den i Guds eget land, hvor kontrasterne er størst og tomheden bag anstrengelserne, udfoldelserne og drømmene mest tydelig. Den store eksistentielle tomhed buldrer bag alt i de nævnte film. Derfor bevæger personerne sig så meget i deres heroiske kamp for den lille verden, der er deres og derfor er forløsningen så efterstræbellesværdig. Hvis livet er en absurd komedie hvorfor så ikke prøve at blive konge, iscenesætte sig selv eller i hvert fald gøre lidt ud af den rolle, man har fået tildelt i virkelighedens teater.

Resignation, javel, men netop det ligger i tiden. Hvis man ikke som Martin Luther King kan have store drømme om frihed og lighed i verden, kan man i det mindste, som Rubert Pupkin, have små drømme om at beherske den lille verden, man har. Det er et spørgsmål om overlevelse og såre menneskeligt. Forløsning og fornuft forliges sjældent.

INTERVIEW/CARL NØRRESTED

YOJI YAMADA – JAPANSK FILMS FOLKELIGE FORNYER

Oprindelig kan en god idé faktisk spores i den japanske filmuge. Den koncentrerede sig helt om det letforståelige fænomen Yamada – den folkelige films fornyer i Japan. Den trak tillige linjerne tilbage til en i Vesteuropa upåagtet komedietradition kaldet Rakugo (»Shinagawa« – 1957), medtog en film af Yamadas egen mesterlærer Yoshitaro Nomura (»Sandslottet« – 1974, vist i danske biografer 1976) samt tre meget markante værker i Yoji Yamadas egen udvikling: »Vagabonden« – 1966, »Tora-San, The Expert« – 1982/83, nr. 30 i filmhistoriens længste biografserie (der startede året efter »Olsenbanden« – 1969) og road-filmen »Det gule lomme-tørklæde« – 1977.

Kiyo Kurosui, lederen af produktionsselskabet Shochikus eksportafdeling, oplyste at det var gået sørgeligt tilbage med japansk film i optakten til underholdningssamfundet (af Dan-media o.a. kaldet Informationssamfundet). Kun tre store selskaber er tilbage: Toei, Toho og Shochiku med hver 12-15 spillefilm pr. år (et tidligere stort produktionsselskab som Nikkatsu producerer nu helt og holdent soft-core porno) og overlevede kun ved at udbyde studierne til TV-produktioner. Stadig forekommer uafhængige producenter, der dog distribuerer via de tre nævnte produktionsselskaber.

Fjernsynet har det mægtigste publikum – et statsligt TV – NHK (Nippon Hōse Kyōkai) med to kanaler – uden reklamer og fem private networks (kanal 4, 6, 8, 10 og 12). Filmselskaberne tilbyder sædvanligvis efter tre år deres produktioner til de private networks, da de betaler betydeligt mere end NHK. Derfor må instruktørerne til deres store fortrydelse se deres film udstyret med ca. 12 minutter reklamer pr. udsendelsestime.

Tora-San-seriens film ses hver gennemsnitligt af 3 millioner tilskuere. Årligt køber 150.000.000 billetter til biografen – halvdelen af disse tilskuere har set amerikansk film af action/vold/science-fictiontypen.

Undertegnede havde opnået et kort cocktailpausemøde

med Yamada i Hotel Royal – med en tolk, der undskyldte sin manglende viden om filmterminologi. Yamada viste sig straks imødekommende ved at henvise til, at dyberegående udredninger om hans egen basis i japansk kultur krævede tid, som vi alligevel ikke havde. Overfladen, igen skuffende accepteret:

Yamada: Jeg er født 1931. Lige efter jurastudiet, der kedede mig umådeligt, kom jeg direkte, i 1954, til Shochiku som instruktørassistent. Siden da har jeg arbejdet dér. Det er i Japan almindeligt at man binder hele sin skaben til et enkelt produktionsselskab. 1961 debuterede jeg som instruktør med en slags novellefilm («Den fremmede ovenpå»).

Studiets berømteste instruktør var Yasujiro Ozu, han arbejdede også hele sit liv på Shochiku (debut 1927/død 1963). Jeg blev ikke oplært af Ozu, men hans nærvær på studiet havde en umådelig indflydelse. Sædvanligvis uddannes man af en instruktør, da vi ikke har egentlig filmskole. Min lærer var Yoshitaro Nomura. Han stod for en komedietradition – ofte af lidt kriminalistisk tilsnit. Sidenhen lavede han også krimiserier af typen «Sandslottet».

Kosmorama: Hvordan vurderer du Ozus samtidsfamiliefilm (shomin-geki)?

Yamada: Der er så stor nihilisme i Ozus film, han tror basalt ikke på medmennesket. Du bliver fremfor alt bekræftet i at mennesket er ensomt. Det kan godt være, at det er noget jeg er ene om at fornemme, men jeg bliver bestemt ikke positivt stemt overfor menneskeheden via Ozu – jeg bliver bedrøvet. Ozu sætter fortiden højest, og han ser overhovedet ikke muligheder i fremtiden. Derfor skuer hans film altid vemodigt tilbage... men han gik altid meget op i europæiske og amerikanske film.

De fleste instruktører, der har haft direkte indflydelse på mig, og på de fleste instruktører på min alder, har alle studeret udenlandske film via det tilbud der var til rådighed i biograferne lige efter krigen – og slet ikke, som det er almindeligt i Europa, på filmmuseer. Vi samlede det op som tiltalte

os, men blandede det med vores egen kultur. Nu må man ikke glemme at neorealismen også var en vigtig faktor. Jeg tror dens pessimistiske grundholdning har præget haha-monofilme (moder-film; film om lidende kvinder der forgæves søger at opretholde en familie – kendteste repræsentative værk «Min mor» («Okasan» – 1952 af Mikio Naruse, vist i dansk TV 1964)). Før den tid oplever jeg faktisk japansk film som mest præget af vores klassiske teatertraditioner – som f.eks. kabuki. Med den europæiske og amerikanske indflydelse startede vi bredt på realistiske film med en menneskelig og naturlig grundholdning – fremfor det stiliserede. Det træk som til gengæld kom til at præge jeres opvurdering af japansk film. Jeg har altid lavet film, der foregår i samtiden – ofte af typen shomin-geki – aldrig historiske film.

Der var et enormt vestligt udbud efter krigen, og det havde naturligvis både positive og negative sider, men jeg kan vel bedst udtrykke det sådan: Jeg gik på gymnasiet, og første gang jeg smagte Coca Cola, var alle i klassen enige om at det smagte rædselsfuldt – det havde ingen chance i Japan – men nu 30 år efter bælles alle lykkeligt Coke... Det er ikke fordi den ændrer sin smag, men fordi Coca Cola kompagniet ændrer japanernes smag. Vores mediemarked domineres af amerikanske film af action/vold/sciencefictiontypen. Til sidst gider japanerne ikke se deres egne film. Derfor vil jeg have, at mine film skal give japanerne et positivt billede af Japan. De er ikke tænkt til eksport, men kan vel ved deres enkelhed hjælpe et europæisk publikum til at forstå japansk mentalitet – fremfor de eksotiske samuraifilm.

Hele min produktion har faktisk udviklet sig hen mod Tora-San-serien. Det var fortrinsvis komedier, men det var ikke et krav fra Shochikus side. Tora-San forstudier kan alle gøre ved at betragte «Vagabonden».

Der er selvfølgelig fortilfælde af komedieserier i Japan, men de er ikke nået op på mere end en 4-5 stykker. Tora-San er nået op på 30 – og yderligere to er bestemt til udsendelse i 1983. Skuespilleren Kiyoshi Atsumi faldt fuldstændig sam-

Yoji Yamada – japansk films folkelige fornyer





Scene fra Tora-San film nr. 30, fra venstre Masami Shimojo, Kiyoshi Atsumi og Gin Maeda. Yderst til højre Hajime Hana i »Vagabonden« fra 1966

men med min idé om Tora. Faktisk var Tora-karakteren ud-tænkt som vemodig, men publikummet til den første film – der blev umådelig populær – morede sig. Derfor erkendte jeg, at når jeg tog noget seriøst, så lo folk – og sådan bibeholdte jeg karakteren. Jeg prøver altså først og fremmest at tage karaktererne alvorligt. Jeg er helt sikker på at hvis jeg gik til serien med den hensigt at ville lave den morsom, så ville det hele falde til jorden. Farcer har jeg aldrig villet lave. Jeg har anset det for en stor fejl når Tora-San i sine værste momenter har kunnet nærme sig farcen – personkarakteristikken skal stå i centrum. Visuelt spiller jeg heller ikke på komikerpar, som det er tradition der. Alle elskede siden 1969 Tora og hele hans store familie. Den er med i alle film og mit tekniske team er heller ikke skiftet ud.

Atsumi var en kendt komedieskuespiller før Tora-serien – især fra teatret og siden også TV. Der spillede han altid den lasede knægt fra landet – nogenlunde som karakteren Genguro i »Vagabonden«. Men nu var det netop det modsatte jeg ville opnå. Fra provinskarakteren gjorde jeg Tora-San til en typisk rodløs storbykarakter med evig udlængsel og i evig splid med sig selv om at få stiftet familie – en livlig og alt andet end bondsk type med vid og slagfærdighed, men ikke overordentlig klog – sød og rar med gode intentioner. Alle tog ham til deres hjerter. Men jeg tror nu ikke, jeg lefler for folk. Selv tror jeg den folkelige appel Tora-San har, er baseret på at folk faktisk reflekterer. Både længsler og tanker er aktive, ellers kunne filmene ikke blive så store en succes.

Tora har også forbindelse til den rodfæstede Rakugo-tradition. Det er en 200-årig teatertradition, der viser mennesket meget realistisk – dvs. som meget sammensatte karakterer – men vægten ligger på humor. Skal jeg jævnføre traditionen med forfattere udenfor vores tradition, kan man anføre Anton Tjekhov. Rakugo-traditionen præger direkte Tora i forbindelse med heltinden, forstået på den måde, at det er en kvinde der direkte styrer plottet, som det faktisk gælder for samtlige

Tora-San film. Plot i mine Tora-San film er praktisk talt skåret over samme læst. Tora møder en smuk kvinde, han bliver forelsket og kan aldrig realisere kærligheden. Hans familie bliver ængstelige eller vrede over hans handlinger og han bliver rastløs og bryder atter op. Plottet er altså uhyre spinkelt, det er situationerne og karakterernes identitet, der bærer filmene.

På den måde når jeg mit familiepublikum. Men jeg skal egentlig ikke forsvare familien som institution, jeg laver jo ikke undervisningsfilm. Selvfølgelig viser jeg, hvor rar en institution familien kan være, samtidig med at familietraditionen smuldrer i Japan. Jeg vil dog ikke reaktionært vise, at der var godt i det traditionstro Japan, hvor mange generationer kunne leve sammen. Visse traditioner skal bevares, visse må man gøre op med.

Det skal dog indrømmes, at jeg er mest fascineret af det smukke og det kønne. Men ser man godt efter træder storbyens negative sider frem, fremhævet kan man selvfølgelig ikke sige de er – krigens lidelser udgør også en vis baggrund i mine film. Faktisk er der så mange skrækelige mennesker omkring dig i din virkelige tilværelse – i filmen foretrækker jeg idyllen.

Kosmorama: En kommentar til TV.

Det er et meget alvorligt problem i Japan, fordi vi har så utroligt mange kanaler, der spiller fra kl. 6 morgen til kl. 3 nat. Det er almindeligt at japanere ser TV 3-4 timer pr. dag. Så nogle tilbringer faktisk et helt liv med at sidde foran skærmen.

Jeg har aldrig arbejdet med TV-film på Shochiku. Mine film er udelukkende beregnet til et biografpublikum, derfor anvender jeg Panavision og avanceret teknik, som ikke har egentlig berettigelse på TV. TV-film er lavet sjusket, med små budgetter og kort produktionstid – også i Japan. Det betyder dog ikke, at Tora-San serien ikke kommer i TV, for det gør den desværre efter de tre år, hvor biograferne har eneret på dem.