Rashomon

MacArthurs filmkys

Kurosawa og den amerikanske besættelsesmagt i efterkrigstidens Japan

Af Lars-Martin Sørensen

Den japanske fiktionsfilm i perioden 1945-52 udgør et indbydende felt for en undersøgelse af forholdet mellem filmen og magten. I de første syv år efter nederlaget i Anden Verdenskrig var Japan besat af USA, som søgte at gennemføre en radikal omkalfatring af alle sfærer af det japanske samfund. Det militaristiske diktatur med kejser Hirohito i spidsen som nationalt og religiøst samlingspunkt, der siden 1931 havde ført krig imod først sine naboer og siden USA og dets allierede, skulle demonteres, demilitariseres, og den japanske befolkning demokratiseres. Demonteringen af det militaristiske diktaturs magtstrukturer og demilitariseringen af Japan var overkommelige opgaver, som faldt på plads i løbet af okkupationens første år.

Omskolingen af den japanske befolkning fra kejserlige undersåtter til samfundsborgere i det vestligt orienterede demokrati, amerikanerne søgte at implementere, skulle vise sig mere vanskelig. I den kamp om hjerter og sind, der fortsatte i årene efter den japanske kapitulation den 15. august 1945, udgjorde fiktionsfilmen et vigtigt middel. Amerikanerne udvalgte og distribuerede Hollywood-film, som kunne spore japanerne ind på det rette demokratiske sindelag, og censurerede samtidig – i demokratiseringens navn - den japanske filmproduktion.

At gå til den japanske okkupationsfilm med det for øje, at her er tale om film censureret af en besættelsesmagt, er at dykke durk ned i interaktionen mellem filmen og magten - og modmagten, som den blev praktiseret af japanske filmskabere. Blandt dem var der flere, der havde en anden dagsorden, end den besætterne udstak. Både på grund af og på trods af censuren bærer japanske film fra okkupationsperioden i dag vidnesbyrd om, at kampen om de besattes hjerter var en omskiftelig proces. Jeg skal i det følgende give et rids af, hvordan den amerikanske magtudøvelse over den japanske filmkultur avlede såvel velvilligt samarbejde som skjult modstand. Og hvorledes skift i den kurs, magthaverne fulgte, afspejles i de censurerede film. Jeg vil hovedsagelig koncentrere mig om okkupationstidens helt store stjerneskud, Akira Kurosawa (1910-98), og hans værker, især hans berømte *Rashômon* (1950, *Dæmonernes Port*), som er gået over i filmhistorien som det værk, der for alvor åbnede vestens øjne for den japanske filmkultur. Filmen har siden vundet status som en rigtig kustodefilm, sådan en der altid hentes frem, støves af og projiceres op på det store lærred, når lejligheden byder sig, ofte fulgt af manende ord om universel humanisme, sandhedens relativitet og menneskers manglende evne til at følge dydens smalle sti. En analyse af *Rashômon* i et samtidshistorisk magt/modmagt-perspektiv bringer nemlig en ganske anden fortælling for dagen end den, der står at læse i de talrige bøger, vestlige kritikere har skrevet om Kurosawa og hans film. For at nuancere det samlede billede af vekselvirkningen mellem besættelsesmagt og film vil jeg også foretage udblik til Kurosawas mindre kendte film, primært *Waga seishun ni kui nashi...* (1946, *No Regrets for Our Youth*) – Kurosawas første efterkrigsfilm, som er blevet kategoriseret som en rigtig "demokratiseringsfilm" (Hirano 1992: 180). Men for at forstå, hvad den term indebærer, må man først kende til de betingelser, hvorunder filmen blev til.

Besætternes demokratiserende censur.
Den amerikanske filmcensur fulgte en trestrenget strategi, som besætterne havde haft med hjemmefra. Allerede midt i 1942 begyndte amerikanske regeringsorganer at analysere japanske krigsfilm for bedre at forstå fjenden. Det grundigste studie blev udført af antropologen Ruth Benedict, som kort efter krigen forfattede det berømte og berygtede antropologiske studie af hele nationen Japan under titlen *The Chrysanthemum and the Sword* (Benedict 1946). Samtidig med at Benedict syslede med sine analyser af fjenden ifølge fjendens fiktionsfilm, begyndte amerikanske tropper at tage japanske krigsfanger. Og de af dem, der havde tilknytning til den japanske filmindustri, blev afhørt af de samme mænd, som efter krigens ophør skulle blive ledere af censurmyndighederne.

Det første trin i amerikanernes slagplan var en oprydning i de japanske filmarki-

ver. I efteråret 1945 konfiskerede okkupationsmyndighederne 227 eksisterende film, som efterfølgende blev brændt. Filmene var - blandt andet ved hjælp af krigsfangernes oplysninger - blevet klassificeret som krigspropaganda. Heldigvis for eftertidens forståelse af, hvordan kampviljen hos den japanske befolkning søgtes opildnet ved de levende billeders hjælp, havde enkelte japanske filmfolk været så forudseende at grave kopier af flere vigtige krigsfilm ned kort før kapitulationen. Blandt andet Kurosawas læremester Kajiro Yamamotos *Hawai-Marei oki kaisen* (1942, *The War at Sea from Hawaii to Malaya*) tilbragte besættelsesårene forsvarligt indpakket under muld i Toho-studiernes baggård. Yamamotos film blev produceret i forbindelse med etårsdagen for angrebet på Pearl Harbor og indeholder en række scener med rekonstruktioner af det japanske overraskelsesangreb mod den amerikanske flådebase. Scenerne er filmet med så detaljerede og realistisk rekonstruerede miniaturemodeller af den amerikanske krigsflåde ved Pearl Harbors havneanlæg, at amerikanerne efter krigen troede, at der var tale om dokumentaroptagelser fra selve angrebet. Da filmen fik repremiere i 60'erne blev den hilst med entusiasme af det japanske publikum (Sato 1982: 103) – noget som tyder på, at nok ændredes de japanske samfundsstrukturer radikalt under den amerikanske okkupation, mens det japanske samfunds aktører i mindre grad lod sig forandre.

Det andet trin var generelle forbud imod at tematisere en række emner i film. Det erklærede mål var at bekæmpe militaristiske, feudale og ultranationalistiske værdier i film og i samfundet generelt, og samtidig at fremme udviklingen af et demokrati efter vestligt forbillede. De tretten bud, okkupationsmagten dekreterede den 19. november 1945, forbød at vise film som

- var militaristiske
- viste hævn som et legitimt motiv
- fremmede nationalisme
- udviste chauvinisme og fremmedfjendtlighed
- forvanskede historiske kendsgerninger
- favoriserede racistisk eller religiøs diskrimination
- portrætterede feudal loyalitet eller foragt for liv som ønskværdigt eller ærefuldt
- anerkendte selvmord enten direkte eller indirekte
- omhandlede eller tilsluttede sig undertrykkelse og nedgøring af kvinder
- afbildede brutalitet, vold eller ondskab som midler til sejr
- var anti-demokratiske
- understøttede udnyttelse af børn
- var i modstrid med ånden i Potsdam Deklarationen eller i modstrid med/kritisk over for okkupationsmyndighedernes direktiver.

Med det sidste af de tretten bud, forbuddet imod kritik eller modstand imod noget direktiv fra okkupationsmagten, udstedte besætterne en ren blanco-check til sig selv. Med dette direktiv i hånden kunne alt, der ikke faldt i censorernes smag, forbydes. Udover disse generelle forbud blev der udstedt et væld af detailforbud. Blandt andet tillod censorerne ikke film at eksponere, at Japan var under besættelse, hvilket i praksis viste sig vanskeligt at overholde alene af den grund, at omkring 430.000 amerikanske soldater med dertil hørende militært isenkram og engelsksprogede vejskilte på ethvert gadehjørne ikke bare forsvandt ud af landskabet, når man optog *on location*. Et andet vigtigt di-

rektiv var, at al tematisering af atombombningerne af Hiroshima og Nagasaki var forbudt, og selve det faktum, at film var censurerede, måtte heller ikke afsløres. Hermed lagde amerikanerne låg på diskussionen af nogle af okkupationstidens mest brændende problematikker.

Foruden konfiskation og forbud udstedte censorerne en række generelle anbefalinger til den japanske filmindustri. Den tredje og sidste streng i den amerikanske strategi gik altså ud på at injicere sunde, demokratiserende temaer i den japanske film. Den 22. september 1945 anbefalede censurmyndighederne, at japanske film skulle:

- vise japanere fra alle samfundslag i samarbejde om at opbygge en fredelig nation
- omhandle indslusningen af repatrierede soldater til det civile liv
- vise tidligere krigsfanger, som blev vellvilligt genoptaget i samfundet
- demonstrere at individuelt initiativ og foretagsomhed løste efterkrigstidens problemer inden for industrien, landbruget og alle andre dele af samfundslivet
- opmuntre den fredelige og konstruktive organisering af fagforeninger
- udvikle en politisk bevidsthed og ansvarlighed i befolkningen
- tilslutte sig den frie diskussion af politiske emner
- opmuntre til respekt for menneskers rettigheder som individer
- promovere tolerance og respekt mellem alle racer og klasser
- dramatisere historiske personer, som havde været forkæmpere for repræsentativt demokrati

MacArthurs kys. Den praktiske udmøntning af de overordnede retningslinier blev, i lighed med forbuddene, suppleret med talrige mere eller mindre velbegrundede anvisninger. Til de tilsyneladende kuriøse hører censurmyndighedernes opfordring til at vise baseball og kyssescener i japanske film. Hvad baseball angår, må man forstå, at der her var tale om amerikansk kulturimport til førkrigstidens Japan. Som et led i den nationale oprustning havde de militaristiske myndigheder slået ned på alt, der kunne klassificeres som anglo amerikansk, herunder baseball. Følgelig kunne eksponeringen af baseball i okkupationsfilmen, blandt andet i Kurosawas *Nora inu* (1949, *Den vilde hund*), opfattes som et tydeligt tegn på tidernes skifte.

Det demokratiske filmkys skal ses som et led i amerikanernes forsøg på at affeudalisere Japan. I den traditionelle japanske storfamilie havde patriarken det afgørende ord, når husholdningens medlemmer indgik ægteskab. Sagde familieoverhovedet nej, blev der intet giftermål, og patriarkens ret til at sige nej var lovfæstet. Ægteskaber var med andre ord arrangerede, de ægtendes status som "gode partier" for hinanden, og undertiden også for patriarken og husholdningens økonomiske hensyn, havde førsteprioritet. Kærlighed, erotisk tiltrækning og heraf følgende kys var af sekundær betydning.

Så anbefalingen af filmkysset var en af flere måder, hvorpå besætterne forsøgte at fremme kærligheds-ægteskabet frem for det arrangerede ægteskab, som blev forbudt ved lov i 1948, uden at det dog satte en effektiv stopper for den traditionelle praksis. Yasujiro Ozus (1900-63) *Banshun* (1947, *Late Spring*) inviterer til overvejelser om netop dette forhold på en måde, der ikke lader megen tvivl tilbage om, at Ozu var imod amerikanernes *"love marriage"*. Men filmkysset kan altså ses som en

potent markør for de nye tider. Ingen japanske film havde nogensinde vist et kys. Før krigen havde japanske censorer brutalt klippet samtlige kys ud af importerede film, så japanske biografgængere havde nok set de vestlige elskendes hoveder nærme sig hinanden for derpå abrupt at *jump-cutte* tilbage igen - læbernes møde endte i censors papirkurv.

Det første kys, som ikke led den skæbne, løb over det store lærred i januar 1946 i Yuuzoo Kawashimas *Niko-niko taikai: oitsu owaretsu* (*The Big Laugh Fest: Running Neck and Neck*). Der var dog ikke tale om en direkte visning af læbernes møde, de kyssende var dydigt filmet bagfra. Men at de kyssede, kunne ingen være i tvivl om. Få måneder senere ramte de næste kys lærredet i *Aru yoru no seppun* (*A Certain Night's Kiss*) og *Hatachi no seishun* (*Twenty-Year Old Youth*), som begge havde premiere den 23. maj. Men også her foregik kysseriet i det halvskjulte - i tilfældet *A Certain Night's Kiss* bag en paraply. Det kunne til gengæld ikke skjules, at her var en anbefaling fra censorerne, som den japanske filmindustri tog imod med kyshånd. Snart opstod en hel genre af "kysse-film" (*seppun-eiga*), der vakte såvel forargelse som begejstring blandt japanerne, som, trods forsøgene på at censurere selve censurens eksistens, ikke kan have haft den ringeste tvivl om, at den pludselige flodbølge af filmkys måtte have amerikansk afsender.

Det opsigtsvækkende filmkys har siden vundet status som en af den japanske histories kuriøsiteter. I tv-serien *Odoroki mono no nijuu seiki* (1993, dvs. *Det tyvende århundredes overrumplende hændelser*) fik filmkysset sin helt egen episode med undertitlen *Makaasa to kissu* (*MacArthur og kysset*), så heller ikke den japanske eftertid har været i tvivl om kyssets amerikanske ophav (Izbicki 1998: 323). Okkupationstidens mest berømte filmkys måtte vente et par år endnu. Det stammer fra en film, som ifølge den japanske kritiker Tadao Sato (1997: 40) viste "en hidtil uset grad af erotik i japansk film". Det er banditten Tajomarus (Toshiro Mifune) 12 indstillinger lange kys af samuraiens kone (Machiko Kyo) i Kurosawas *Rashômon* – et kys, jeg vender tilbage til.

Et skridt frem og to tilbage.

Okkupationsmyndighedernes forbud og anbefalinger til den japanske filmbranche faldt tidsmæssigt sammen med, at amerikanerne lugede kraftigt ud i alle dele af den repressive lovgivning, militaristerne havde indført. Den japanske pressecensur blev ophævet. Man kunne nu offentligt udtale, at kejseren blot var et menneske, måske endda et dumt et af slagsen, som havde et medansvar for Japans tragedie, uden prompte at blive fængslet. På amerikanernes anbefaling og med deres aktive medvirken blev der dannet fagforeninger, som snart blev så politisk militante, at de skulle blive en torn i øjet på både konservative japanere og amerikanerne selv. De enorme industri-konglomerater, *zaibatsu*, som havde tjent tykt på krigen, blev i bedste amerikanske "anti-trust-tradition" opløst ved lov.

Overalt i det japanske mediebillede myldrede nye publikationer af mere eller mindre lødig art frem. De første striptease-barer viste sig i bybilledet, hvor man også snart kunne støde på amerikanske GIs, der promenerede arm i arm med unge japanske piger. Den amerikanske historiker Theodore Cohen (Cohen 1987: 124), som selv var udstationeret i Japan, anslår, at op imod 40 % af de amerikanske soldater i Japan i 1946 havde en japansk kæreste. Fra okkupationens start slap amerika-

nerne på den ene side løssluppenheden ud af posen. På den anden side søgte okkupationsmyndighederne at tøjle friheden, blandt andet ved hjælp af udstrakt censur af alle former for kommunikation. Telefoner aflyttedes, og breve blev åbnet. Der opstod polemik om nationalistiske motiver på japanske frimærker. Ikke et hjørne af det sønderbombede japanske samfund var uberørt af sejrherrernes iver efter at reformere, forbyde og anbefale. Men trods besættelse, sult, sortbørs og krigsforbryderprocesser, følte de besatte også frihedens vinde blæse.

Et konkret filmisk udtryk for denne følelse af nyvunden frihed er åbningsscenen i Kurosawas *No Regrets for Our Youth.* Her ses filmens hovedpersoner som unge studenter i munter flirtende leg, løbende gennem en solbeskinnet ådal, op ad et skovklædt bjerg med en sprudlende sværmerisk lethed, som de militaristiske censorer givet ville have klippet væk med den begrundelse, at scenen var udtryk for dekadent britisk-amerikansk tant og fjas. For nogen føltes besættelsen af Japan i en vis periode som en befrielse. Men euforien holdt kun frem til omkring årsskiftet 1948-49, hvor den store rorgænger, Japans amerikanske *shogun*, "The Supreme Commander of Allied Powers", General Douglas MacArthur, brat slog roret om. Under indtryk af kommunisternes sejr i Kina, den ulmende konflikt i Korea, jerntæppets fald i Europa og McCarthyismens spiren hjemme i USA, lagde okkupationsmyndighederne en barsk konservativ koldkrigs-kurs. Udrensning af kommunister, fængsling af mediefolk, som brød censuren, genoprustning af Japan og økonomisk vækst fik forrang over de frihedsrettigheder og den demokratisering, som blandt andet prægede de første anbefalinger til den japanske filmindustri.

Kurosawas demokratiseringsfilm. Den vestlige filmhistorie beskriver generelt okkupationstidens store japanske instruktører som enten følgagtige overfor amerikanerne eller upolitiske, drevet af en romantisk kunstnerisk stræben efter æstetisk perfektion, eller endelig – som i tilfældet Akira Kurosawa – som bannerførere for en vestligt orienteret humanisme/modernisme. Går man på jagt i den engelsksprogede filmlitteratur efter sporene af en eller anden form for modstand i filmen imod okkupationen, går man forgæves. Heller ikke uden for filmens verden synes de cirka 80 millioner japanere at have sat sig nævneværdigt til modværge imod besættelsesmagten, hvis man skal tro historiebøgerne. Stort set overalt møder man det indtryk, at historien om Japans besættelse har amerikanerne i rollen som de gode vindere og japanerne som de gode og føjelige tabere. Når historiske oversigtsværker pligtskyldigt bevæger sig ind på periodens filmkulturelle udvikling, er der et værk, der altid nævnes som eksemplet på en rigtig demokratiseringsfilm. Det er Kurosawas *No Regrets for Our Youth.* Men som jeg nu skal vise, lader selv denne film sig se og forstå på en måde, som mere taler for en opretholdelse af traditionelle japanske dyder og værdier end for besætternes radikale reformer. Og det kan vel i grunden ikke undre, at japaneren Kurosawa ikke blindt fulgte besættelsesmagtens anvisninger og mål. Eller at det japanske publikum så noget andet end de amerikanske censorer. I biografen, i *Rashômons* vidneforklaringer og alle andre steder, afhænger væsentlige dele af det sete nemlig af øjnene, der ser. Og hvad kan man så antage, at det japanske publikum så i *No Regrets for Our Youth?* Helt overordnet så de fire former for magt støde sammen: Den militaristiske magtudøvelse før og

under krigen, den amerikanske magtudøvelse via censur og anbefalinger under okkupationen, værkets overbevisningskraft og endelig den mest tidløse, sejlivede og menneskelige magtfaktor, vanens magt.

Den militaristiske magtudøvelse kommer til udtryk ved, at Kurosawa har spundet sin fiktive historie over to historiske eksempler på overgreb fra de militaristiske myndigheders side. Filmens hovedperson, den unge middelklassepige Yukie, er datter af en liberal universitetsprofessor, som af politiske årsager udrenses af de militaristiske magthavere. I 1933 udrensede det japanske Undervisningsministerium den liberale professor Takigawa fra Kyoto Universitet. Hændelsen førte til voldsomme studenterprotester, som sendte dønninger ud i intellektuelle kredse i Japan. Det stod med et lysende klart, at den relative akademiske frihed, universiteterne hidtil havde nydt, var til ende. Den oprindelige version af *No Regrets for Our Youth* åbner med en tekst, der beskriver netop denne hændelse. Og som direkte placerer ansvaret for udrensningen hos undervisningsminister Hatoyama.

I foråret 1946, mens Kurosawa arbejdede på filmen, var Hatoyama tæt på at blive Japans premierminister, men han blev udrenset af okkupationsmyndighederne få dage før han skulle tiltræde - blandt andet på grund af Takigawa-hændelsen i 1933. Samtidig fremkaldte okkupationsmagten en slags Takigawa-hændelse med omvendt fortegn: De rensede ud blandt de japanske lærere, der kunne kategoriseres som ultranationalister. Ca. en fjerdedel af den samlede lærerstab blev enten tvunget til at forlade deres stillinger eller valgte "frivilligt" at gøre det, inden marchordren kom, fordi udrensning var ensbetydende med tab af statspension (Takemae 2002: 352). Så også amerikanernes magtudøvelse i det japanske politiske liv må have spillet med i betydningsdannelsen, da det japanske publikum så filmen i 1946. Og Kurosawas valg af en hændelse, hvor en lærer bliver udrenset på grund af sine politiske anskuelser, må derfor betragtes som et tveægget sværd, der både havde historisk og helt aktuel relevans for samtidspublikummet. Hvad angår undervisningsminister Hatoyama, så måtte han pænt vente med at blive premierminister til 1954, hvor amerikanerne endelig var rejst hjem. Men vigtigere i denne sammenhæng er at konstatere, at der helt åbenlyst var tale om en udsædvanlig grad af forbundne kar mellem faktisk samfundsudvikling og fiktionsfilm.

Den anden virkelige hændelse, Kurosawa vævede ind i filmen, er gået over i historien som 'Ozaki-Sorge-spionsagen'. Richard Sorge var en tysk journalist, som arbejdede for den sovjetiske hærs efterretningstjeneste i Japan. Han blev pågrebet og henrettet i 1944. Ozaki var journalist og Kina-rådgiver for den militaristiske japanske regering. Han udleverede fortrolige regeringsdokumenter til Sorge og endte ligeledes sit liv ved henrettelse i 1944. Valget af Takigawa udrensningen og spionsagen som dele af en fiktionsfilm falder fint i tråd med censorernes anbefaling om at dramatisere historiske personer, som havde været forkæmpere for repræsentativt demokrati. Ozaki udgør virkelighedens modsvar til filmens anden hovedperson, Noge. Han er en kompromisløs antimilitaristisk student, som professorens datter Yukie forelsker sig i.

Fra filmens start udvikler der sig et trekantsdrama mellem Yukie, Noge og en anden student, Itokawa, som også bejler til Yukie. Itokawa bliver senere offentlig anklager. Stillet over for valget mellem den sikre men lidt kedelige systemets mand,

Itokawa, og en usikker fremtid i modstandskæmperen Noges favn, vælger Yukie det usikre. Hun bliver landsforræderens kone. Begge bliver arresteret af politiet. Hun afslører intet om ham, da hverken hun, eller for den sags skyld publikum, ved noget om, hvad Noge egentlig sysler med. Han dør i politiets varetægt. Af sammenhængen fornemmer man, at han er blevet tortureret ihjel, men det fremgår ikke direkte af filmen. Efter Noges død løslades Yukie, og her tager historien en drejning, som både understøtter og underminerer censorernes anbefalinger. Yukie vælger at flytte ind hos Noges forældre, som er fattige bønder, frem for at genoptage sin trygge middelklassetilværelse hos sine forældre.

Hermed efterlever Kurosawa nok et par af censorernes anbefalinger, nemlig "at vise japanere fra alle samfundslag i samarbejde om at opbygge en fredelig nation." Og Yukies sociale nedstigning må have vakt opmærksomhed blandt publikum. Fraternisering mellem "kasterne" i det japanske samfund var bestemt ikke noget militaristerne så med milde øjne på. I 1943 blev Hiroshi Inagakis *Muho Matsu no issho* (*Rickshawmanden*) brutalt klippet ned, fordi den havde en rickshawmands kærlighedsforhold til en officers enke som sit omdrejningspunkt. Med det opsigtsvækkende valg at flytte ind hos svigerforældrene viser Yukie, at hun respekterer og efterlever det traditionelle familiesystem, som amerikanerne senere forbød ved lov. Så her vælger Kurosawa en retning, der strider direkte imod amerikanernes foretrukne. Svigerforældrene imødekommer modvilligt Yukies bønner om at måtte bo hos dem. Som forældre til en landsforræder er de landsbyens pariaer. De kan ikke gå uden for en dør uden at blive hånet af hele landsbyen, og deres levebrød, afgrøderne i marken, saboteres af deres nationalistiske naboer. Men da filmen glider over i fredstid, erklærer Yukie, at hun vil blive i landsbyen for at kæmpe for kvindernes vilkår. Hermed opfylder Kurosawa nok en anbefaling, nemlig at eksponere kvinders frigørelse. Såvel ved sit valg af en kvindelig hovedperson, som tilsyneladende handler og vælger sin skæbne stærkt og selvstændigt, som ved den eksplicitte udtalelse af Yukies mission i landsbyen. Ydermere efterlever Kurosawa anbefalingen om at "demonstrere individuelt initiativ og foretagsomhed som løsning på efterkrigstidens problemer indenfor industrien, landbruget og alle andre dele af samfundslivet" - det er specielt landbruget, det gælder i *No Regrets for Our Youth*.

Her er nok et aftryk af amerikanernes omkalfatring af nationen Japan. 1946 var året for en af okkupationens mest dybtgående ændringer af det japanske samfund, nemlig den landreform, der gjorde op med storgodsejernes ejerskab til den jord, hvorpå landarbejderne i deres ansigts sved tjente den daglige ris. Så Yukie vælger at tjene sit land i den landbrugssektor, amerikanerne just havde reformeret. Alt i alt var der nok at glæde sig over i censorernes lejr. Og filmens første visning blev da også behørigt fejret. Chefen for censurafdelingen, Civil Information & Education Section, David Gercke, arrangerede en fest for Kurosawa, hans hold og filmens censorer i en af censorernes private hjem (Hirano 1992: 306, Kurosawa 1983: 149). Så der er ingen grund til at tro, at filmen ikke blev betragtet som et lærestykke for fremtidens Japan af censorerne. Der er til gengæld gode grunde til at antage, at den ikke fungerede som et lærestykke i demokratiske værdier i forhold til samtidens publikum. Både på grund af de allerede nævnte dobbeltheder i filmens referencer

til samtiden og på grund af Yukies optagelse i sine svigerforældres husholdning. At filmens overbevisningskraft ikke fungerede som demokratisk lærestykke skyldes mest af alt den fjerde form for magt, som spiller med i betydningsdannelsen af denne og alle andre film, nemlig vanens magt.

Nissen flytter med. Enhver films betydning konstrueres af publikum som et kompliceret samspil mellem medfødte universelle dispositioner, private og sociale erfaringer. Tilsammen udgør de det, man kan kalde tolkningsmønstre. De universelle dispositioner har eksempelvis at gøre med vores basale interesse for at lære af, hvad andre mennesker foretager sig. De private erfaringer kan være oplevelser eller egenskaber, vi som enkeltpersoner har, der får indflydelse på, hvordan et givet element i en film påvirker os. De sociale erfaringer erhverver vi i samspil med andre mennesker og samfundets institutioner, i skoler, familier, på arbejdspladser og via medier. Den universelle del af betydningsdannelsen er, som navnet siger, lige netop universel. Og derfor ikke af særskilt interesse, når man vil uddrage den japanske betydningsdannelse af japanske film. Den private del af betydningsdannelsen lader sig kun fremdrage ved hjælp af kvalitative interviews med enkeltpersoner, og siger som sådan ikke meget om den brede, almene betydningsdannelse. Samtidig medvirker filmseningens sociale karakter til at udjævne de forskelle i reaktioner, som private præferencer måtte artikulere. Det er ikke særlig rart at komme til at grine højt, når alle andre i salen græder. Den sociale del af betydningsdannelsen kan man nærme sig teoretisk ved at se på summen af sociale erfaringer kombineret med effekten af brændende aktuelle emner i et givet samfund på et givet tidspunkt. Den vej, jeg her følger, fører – meget groft sagt - til samme reduktion af de behandlede film, som hvis en japansk kritiker om 50 år skriver, at Thomas Vinterbergs *Festen* (1998) af det danske 90'er-publikum blev set som et indlæg i den verserende incestdebat, og som samtidig placerede blodskammen solidt hos samfundets - på overfladen nydelige - overklasse. Og det er naturligvis kun en del af historien.

Filmoplevelsen er mere end artikulering af medfødte og indlærte tolkningsmønstre og tematisk anknytning til aktuelle emner. Den er også en æstetisk aktivitet. Ganske ofte underbygger den æstetiske oplevelse dog den tematiske. Og i tilfældet den japanske film, har æsteterne rådet, rodet og regeret siden det første oversigtsværk gik i trykken (Anderson & Richie 1959). Ofte med det resultat, at japansk film er blevet orientaliseret og essentialiseret – og dermed også reduceret - til et tidløst udtryk for traditionel japansk kunst eller religion. Og jeg mener, at filmens funktion som generator af politisk/ideologiske holdninger og præferencer udgør en vigtig og overset del af den japanske filmhistorie. Særlig når fokus rettes imod det højspændte kulturelle og ideologiske spændingsfelt, den amerikanske besættelse af Japan udgør. Det japanske publikum, der så *No Regrets for Our Youth* i 1946, var typisk gennem opvæksten blevet udsat for en nationalistisk indoktrinering, hvis omfang det i dag er vanskeligt at begribe. Fra først i 30'erne, hvor krigen startede for Japans vedkommende, blev totalitære nationalistiske værdier søgt indpodet i alle sfærer af det japanske samfund. Den nationale ideologi kaldtes *kokutai*. Den havde ubetinget loyalitet imod nationen, inkarneret ved kejseren, absolut lydighed imod alle der stod over én selv i det nationale hierarki, og endelig viljen til at ofre sig for nationen

uden at klynke som sine absolutte kardinaldyder. For at styrke den nationale sammenhængskraft propaganderede de militaristiske myndigheder imod alt, der kunne opfattes som anglo-amerikansk – herunder kvinders ret til selvstændighed. Ugifte kvinder var underlagt patriarkens autoritet, gifte kvinder deres mænds. I en sammenhængende organisme som den japanske *kokutai* nation, hvor målet ifølge et samtidigt slagord var at få "100 millioner hjerter til at banke som et", kunne man selvsagt ikke tillade et venstreben at bestemme marchretningen selv. Slet ikke når der skulle marcheres imod fjenden, som blev kaldt "britisk-amerikanske djævelske bæster" eller slet og ret *oni*, som betyder "dæmoner".

Set i det lys kan det ikke overraske, at Yukies karakter fik en hård medfart af japanske kritikere i 1946. Hun blev beskrevet som utroværdig, ja, skør, simpelthen (Hirano 1992: 195). Og intet er vel vigtigere for en films overbevisningskraft end en troværdig hovedperson. Men ikke bare den nationalistiske indoktrinering – den militaristiske vanetænkning - arbejdede imod publikums empati med Yukie, også *castingen* af Setsuko Hara som Yukie lagde gift for filmens succes som demokratisk lærestykke. Hara fik sin debut som syttenårig i *Atarashiki tsuchi* (1937, *The New Earth*). Filmen var en officielt sponseret co-produktion mellem Nazityskland og det militaristiske Japan, og siden sin debut havde Hara indspillet en stribe propagandafilm. Hun var solidt og vanemæssigt placeret som eksponent for gode (militaristiske) japanske dyder. Og selv om det ikke er umuligt for en skuespiller at bryde fri af den karakter, publikum normalt forventer at møde, så kræver det en del af begge parter at sluge den slags sporskift – nøjagtigt som det gjorde for det danske publikum, da komikeren Ulf Pilgaard pludselig skulle tages dødeligt alvorligt som nekrofil morder i Ole Bornedals *Nattevagten* (1994).

Et andet vigtigt forhold i opbygningen af en troværdig fiktiv hovedperson er de valg, denne træffer i historien. Hvis publikum ikke forstår eller accepterer motivationen bag hovedpersonens valg, svækkes hovedpersonens identifikationskraft. Og her taler det forhold, at vi aldrig rigtigt finder ud af, hvad Noge foretager sig, imod publikums accept af hendes valg. Hun står imellem to mænd og vælger ham, der fra filmens start tegnes som en oprørsk venstreorienteret, siden bliver fængslet og angiveligt efterfølgende angrer sine gerninger. Det kaldtes at udføre *tenkoo* og var ganske normalt i den periode. Masser af liberale og venstreorienterede blev – ofte efter fængslinger - tvunget til at stå offentligt frem og bekende, at de havde taget grueligt fejl i deres politiske anskuelser, men nu havde indset, at *kokutai* var vejen frem for Japan. Men Yukies udkårne, Noge, fortsætter alligevel sine modstandsaktiviteter i det skjulte. Og skjult forbliver det for både Yukie og publikum, hvad han egentlig bedriver. Nogen vibrerende attråværdighed besidder han ej heller. Vi mangler så at sige det, der kunne få os til at forstå, hvorfor han er værd at gå i fængsel for, værd at modstå torturlignende forhør for, værd at sørge over og endelig værd – for Yukie – at opgive sin trygge middelklassetilværelse og blive risbonde for.

Det er muligt, at Kurosawa, hans manuskriptforfatter Eijiro Hisaita og censorerne har ment, at ubesmittet kærlighed måtte være motivation nok for Yukie. Men den kærlighed viste sig siden ikke spor salgbar overfor filmkritikerne – og næppe heller publikum, som var skolede i at ærbare

kvinder adlød deres mænd eller fædre og at man helst ikke foretog sociale nedstigninger. Ser man endelig på Noge som birollekarakter – én, der medvirker til at karakterisere hovedrollen - så melder problemet med *castingen* sig atter. Nøjagtig som Setsuko Hara i Yukies rolle var kendt som den militaristiske films superkvinde, så var han (Susumu Fujita) bedst kendt for sine talrige roller som *gunshin* – en "gudesoldat", der ofrer sig for nationen og derved opnår guddommelighed. En guddommelighed som helt konkret kunne tilbedes i Yasukuni-templet i Tokyo, hvor forskellige japanske premierministre frem til vor tid har vakt international furore ved at vise deres respekt for Japans begravede krigsforbrydere. Det forekommer ligeså urimeligt, at publikum skulle have købt ham i rollen som antimilitaristisk modstandskæmper, der ofrer sig *imod* nationen, som Setsuko Hara i rollen som emanciperet efterkrigskvinde, der ofrer sig for landbokvindernes sag. Og lægger man de to forhold sammen, er der ikke meget tilbage af det, man sædvanligvis betragter som fiktionsfilmens drivkraft for publikum – empatien med hovedpersonen og dennes projekt.

Kontinuitet og brud. Kurosawa har selv tørt konstateret, at den kritik, der mødte karakteren Yukie, aldrig ville have været fremkommet, hvis hun havde været en mand (Hirano 1992: 196). Og det slår sådan set hovedet på sømmet. Det japanske publikum var simpelthen ikke vant til at se kvinder agere, som Yukie gør. Den tilsigtede effekt som lærestykke i demokratiske værdier bliver endnu mere tvivlsom, når man indkalkulerer vanens magt på instruktør-siden. For også Kurosawa havde sine vaner i 1946. Og hans vaner som instruktør havde fundet deres form under krigen. Han debuterede i 1943 med *Sugata Sanshiro* (*En judosaga*) og fulgte den op med en to'er året efter. Hans tredje film var *Ichiban utsukushiku* (1944, *The Most Beautiful*). Alle tre film er vaskeægte propagandafilm i den forstand, at de er produceret med den tydelige intention at styrke kampmoralen hos det japanske publikum.

Sammenligner man *The Most Beautiful* med *No Regrets for Our Youth*, er det påfaldende, i hvor høj grad det er de samme midler, karakterne tager i brug – blot er målet skiftet ud. Begge film har kvinder i hovedrollerne. I *The Most Beautiful* følger vi en gruppe kvinder, som arbejder med at producere linser til sigtemidlerne i jagerfly. Dramaets omdrejningspunkt er, om de nu når at producere så mange linser, som ledelsen har fastlagt som mål. Og de knokler døgnet rundt. Præcis som Yukie knokler løs som risbonde. En af pigerne i *The Most Beautiful* lider skrækkelige kvaler for at skjule, at hun er syg. Hun bebrejder sig selv sin sygdom, vil ikke svigte sin arbejdsgruppe og slider og slæber. På samme måde går Yukie i rismarken med feber og slider som en hest – hun vil ikke svigte sin afdøde mands familie. At det at ofre sig, og at arbejdet adlede både før og efter krigen hos Kurosawa, kan man ikke være i tvivl om. I begge fortællinger findes klare melodramatiske strukturer. De agerende er underlagt kræfter, som er uden for deres kontrol. Kærlighed, krig, sygdom og produktionsmål er de faktorer, der driver dem – de er alle ofre for noget større end dem selv. Og alle ofrer de sig for højere mål, som foreskrevet af såvel den melodramatiske fortælleform som af den japanske *kokutai*-ideologi, både instruktør og publikum var blevet mentalt tæppebombet med i årtierne før.

Disse gammelkendte strukturer og temaer rejser spørgsmålet; i hvilket omfang det demokratiske lærestykke overhovedet var Kurosawas ærinde? Selv beskriver han *No Regrets for Our Youth* som "noget forvrænget" (Kurosawa 1983: 149) og forklarer, at producenten tvang ham til at skrive manuskriptet om, fordi en kollega samtidig arbejdede med en film, der delvis byggede på samme hændelser som *No Regrets for Our Youth* (Hirano 1992: 196). Det forekommer tvivlsomt, om filmens lærestykke har bundfældet sig hos publikum som et attraktivt eksempel til efterfølgelse. Modpolen af det spekter af betydninger hos publikum, som man nødvendigvis må operere med, er en accept af den fortsatte forherligelse af offerrollen, måske koblet med den beske erkendelse, at her arbejder instruktøren med ført hånd – ført af britisk-amerikanske djævelske bæster. Publikums betydningsdannelse kan man kun gisne om. Vil man gisne på sandsynlighedens grund, kan man se på, hvad samtidens analytikere skrev om de demokratiske værdiers trivsel under okkupationens første år.

I en hemmeligstemplet efterretningsrapport fra 1947, hvor okkupationsmyndighederne gør status over deres egne bestræbelser på at indpode demokratiske frihedsrettigheder i Japan, kan man læse, at "japanerne generelt endnu ikke synes at have opnået en rigtig forståelse af betydningen af borgerrettigheder" (OCL 4120: 12). Rapporten beretter, at såvel arbejdere som studerende tolker deres nyvundne medindflydelse på deres arbejdspladser som retten til – om nødvendigt med tvang – at overtage ledelsen. *No Regrets for Our Youth* blev faktisk produceret i tidsrummet mellem to store strejker på Toho studierne, hvor fagforeningen tiltvang sig stadig mere indflydelse. Man må nok konstatere, at kategoriseringen af *No Regrets for Our Youth* som demokratiseringsfilmen over alle demokratiseringsfilm måske i bedste fald kan betegnes som lidt ufortjent. Specielt hvis man ser på filmens sandsynlige effekt på publikum. Nede på stolerækkerne har der givet været mange, der opfattede filmen som lettere forskruet amerikansk propaganda. Under alle omstændigheder kaldte en filmkritiker med tanke på Yukies karakter filmen "*No Regrets for a Mad Person*" (Hirano 1992: 195), i folkemunde kom den til at hedde *Waga seishun ni kuę nashi* (Yoshimoto 2000: 404), hvilket betyder: "Ingen mad i min ungdom" frem for den rette titel: *Waga seishun ni kuį nashi.* Den lille vits henviser til, at japanerne havde mere presserende problemer at slås med i 1946 end kvindefrigørelse og filmcensur. Der var regulær fødevaremangel.

Der er altså både kontinuitet og brud i Kurosawas transformation fra krigspropagandist til læremester i demokratiske værdier. Og den ambivalens, jeg har påpeget i *No Regrets for Our Youth,* er ikke vanskelig at se hos Kurosawa selv anno 1946. Hans selvbiografi (Kurosawa 1983) dirrer af raseri imod de militaristiske censorer. I forlængelse heraf forekommer det vanskeligt at tro, at han skulle møde de amerikanske censorer med udstrakt velvilje. Som den til tider egenrådige person Kurosawa var, er der næppe tvivl om, at han har hilst de trods alt friere vinde, der blæste over det japanske landskab umiddelbart efter krigen velkommen. Samtidig lader hans kærlighed til japansk tradition sig ikke fornægte. Det er det traditionelle lærer/discipel-forhold, Kurosawas hjerte banker varmest for, både gennem hele hans produktion og i hans selvbiografi. Og det patriarkalske konfucianske ideal stod i direkte modstrid til den individualisme, ameri-

kanerne kolporterede. Der var således dybe konflikter mellem instruktøren og samtidens reformer, og et forsigtigt gæt på Kurosawas intention med filmen må være, at hans førsteprioritet var overhovedet at lave en film. Samme vilje til at producere næsten uanset vilkårene for produktionen demonstrerede han ved at æde sit raseri over den militaristiske censur før kapitulationen i sig. Han har givet forsøgt at komme de amerikanske anvisninger i møde så langt som nødvendigt var, mens han samtidig ville undgå at blive identificeret med de nye herrer i det japanske hus. At han lader Yukie efterleve det traditionelle japanske familiesystems bud om, at svigerdatteren tilhører sin mands husholdning, er det tydeligste tegn i den retning. I samme retning peger hans instruktion i slutscenen af landsbyboerne, som har terroriseret Yukie og hendes svigerforældre. Man fornemmer instruktørens ansvarsfritagelse og Yukies tilgivelse i den måde, bønderne smiler forlegent til hende og hun til dem, da hun vender tilbage til landsbyen. Hun bliver samlet op af en lastbil på en støvet landevej, kravler op på ladet til sine plageånder. Sammen kører de ud i solnedgangen – ofret og de generet smilende, men skyldfrie, bødler.

Fra amerikansk til japansk censur. Hvor Kurosawa valgte den nære fortids hændelser til at vise noget om nutiden og retningen for fremtiden i *No Regrets for Our Youth*, foregår hans næste fem film i samtiden. I forbindelse med realiseringen af *Yoidore Tenshi* (1948, *Drunken Angel*) kom Kurosawa på kollisionskurs med censuren. Filmen foregår i Tokyos luderkvarter, hvor gangstere og sortbørshandlere har kronede dage. Censorernes indvendinger gik på, at filmen flød over med servile boss-håndlanger-forhold, som bragte mindelser om det feudale Japans hakkeorden og fokuserede på sortbørshandel og prostitution (Hirano 1992: 77). Måske anede censorerne, at filmen kunne opfattes som en kritik af de miserable og lovløse forhold, krigen og okkupationen havde medført. I hvert fald beordrede de Kurosawa til at skrive filmens slutning om i flere omgange, så den ikke forherligede hverken ærbødighed overfor bossen, den tuberkuløse gangster, eller kriminelle i almindelighed. At dette påbud i den eksisterende version forekommer omsonst, skyldes primært hovedrolle indehaveren Toshiro Mifunes imponerende skuespil-præstation. Han stjæler scenen ved sin utrolige dynamik. Men at gangsteren, trods censurens ændringer, stadig fremstår som filmens tragiske heltefigur, fortæller også noget om, hvilken magt skuespil og *mise-en-scène* har over det endelige udtryk. Film lader sig ikke læse og bedømme, og dermed ikke censurere, på baggrund af et skrevet manuskript. Og var der løftede bryn i censorernes rækker under screeningen af den færdige film, så lod de sig tilsyneladende sænke igen. Måske fordi Kurosawa hist og her gør en række temmelig klodsede knæfald for censorerne.

Eksempelvis lader han filmens fordrukne engel, lægen Sanada (Takashi Shimura), skælde en gangsterboss ud for, at "hans feudale ideer er forældede". Det lyder som en direkte afskrift af censorernes anbefalinger og forekommer i sammenhængen stærkt påklistret. Samtidig ignorerede Kurosawa lodret en anbefaling fra censorerne om at vise en politiaktion imod gangsterne. Der er ikke skyggen af en politimand i filmen. Under alle omstændigheder fik filmen lov at passere i en form, der i dag kan undre, specielt når man fokuserer på, i hvor høj grad filmens kriminelle persongalleri iklædes utvetydi-

ge britisk-amerikanske gevandter. Samme fænomen gør sig endnu tydeligere gældende i Kurosawas næste gangsterfilm, *Den vilde hund* (1949). Her er det ikke bare de kriminelles påklædning og tilholdssteder, der emmer af amerikanisering. Som den japanske filmforsker Yoshimoto påpeger (Yoshimoto 2000: 163) har Kurosawa udstyret skurken med et vaskeægte rebus-navn, der tydeliggør, at han er at regne for en amerikaner. Han hedder Yusa - et særdeles udsædvanligt japansk navn som udtales næsten som en japaner siger "USA". Hans fornavn er Shinjiro, som kan oversættes med "ny mand" eller "ny søn", så hans status som søn af de nye amerikaniserede tider er indlejret i hans navn. På et tidspunkt i filmen er det eneste, politiet har at identificere ham ved, hans risrationeringskort. Sådan et hedder på japansk *beikoku tsucho.* 'Bei' står for 'ris', 'koku' for 'korn', og 'tsucho' betyder 'rationeringskort.' Men på grund af det japanske sprogs begrænsede lydregister, vrimler sproget med homonymer – enslydende ord/stavelser med vidt forskellige betydninger. Således kan lydsammensætningen 'bei-koku' både betyde 'ris,' men også 'Amerika'! Selve hans identitet forbindes således med okkupationsmagten. I filmens løb hober der sig markører op, som alle bærer i retning af, at de kriminelle er af amerikansk oprindelse. Og det i en grad som ikke lader megen tvivl tilbage om, at her har Kurosawa bevidst arbejdet med et skjult anti-amerikansk betydningslag, som kun lod sig afkode af japansktalende.

En femte kolonne i den japanske censur?

At *Den vilde hund* slap igennem censuren er opsigtvækkende, ikke mindst fordi filmen ikke var underlagt direkte amerikansk censur. Fra 1949 stod en japansk censurkomite, *Eirin,* for filmcensuren. Og de japanske censorer i Eirin burde vel i lighed med andre japanere – filmforskeren Yoshimoto for eksempel - have lugtet, at her var noget på spil, som amerikanerne ikke ville godkende. Og det rejser tvivl om Eirins rolle som lydig forvalter af okkupationsmagtens retningslinier. At amerikanerne betvivlede graden af loyalitet hos de japanere, de havde ansat i *Civil Censorship Detachment*, fremgår af en intern efterretningsrapport fra 1950 (Takemae 2002: 384). Her beskrives de japanske censorer blandt andet som "ude af stand til at kaste de mentale tøjler bort, som fordrer ærbødighed for ideen om en guddommelig Kejser". Den japanske filmhistoriker Tadao Sato beskriver med baggrund i et interview med en af Eirins censorer komiteen som en marionet for amerikanerne (Sato 1997: 38). Så det er måske ikke særligt langt ude i den konspirationsteoretiske hamp at antage, at de japanske censorer i Eirin til tider slog ned på det, de fik direkte besked på, men samtidig lod graverende anti amerikansk tematik, som eksemplet *Den Vilde Hund*, slippe igennem.

Om der er tale om en ren 'tak for sidst' fra Eirins side eller blot manglende forståelse for, hvad det var, amerikanerne ønskede, er vanskeligere at afgøre, når man ser på Eirins censur af *Den vilde hund.* Da manuskriptet var til præcensur forlangte komiteen, at Kurosawa ændrede navnet på et hotel, der fungerer som tilholdssted for forbryderen Yusa. Kurosawa havde brugt navnet på et faktisk eksisterende hotel, og Eirin mente, at han dermed krænkede de ansattes menneskerettigheder (Yoshimoto 2000: 408). Det fortæller både noget om, hvor betændt den amerikaniserede tyv opfattedes, og en del om den japanske mangel på forståelse af det nyligt importerede vestlige begreb: menneskerettigheder. I

starten af *Den vilde hund* er der en scene, som kan opfattes som Kurosawas ironiseren over både hændelsen og begrebet. Han lader en iøjnespringende vesterniseret kvindelig lommetyv påkalde sig sine menneskerettigheder under en passiar med politiet. Brugen af begrebet er åbenlyst uberettiget og uden nogen sammenhæng med situationen. Den ene betjent kommenterer spydigt de fine nye ord, hun har lært sig at bruge. Hvortil hun svarer, at hun kan flere endnu, slår om i engelsk og går sin vej med et: "Bye-bye". Hvormed Kurosawa på elegant vis både får langet ud efter de "kriminelle" amerikanske besættere og deres japanske håndlangere i Eirin.

Breve skrevet med blod. Udviklingen i Kurosawas omgang med okkupationsmagten 1945-50 har klare paralleller til samfundsudviklingen i Japan i samme periode, hvor han skabte både sit og japansk films internationale gennembrud med *Rashômon*. Kurosawa går fra den relativt velvillige, om end mindre vellykkede, kollaboration med de amerikanske censorer om *No Regrets for Our Youth*, over de første konflikter med censorerne i forbindelse med *Drunken Angel* til produktionen af en film med så klare elementer af anti amerikanisme som *Den vilde hund,* at det snerper i retning af en regulær modstandsfilm. Jeg har allerede beskrevet det overordnede kursskifte, okkupationen tog i det samme tidsrum på det politiske niveau, fra frihedens og demokratiseringens milde vinde til den kolde krigs antikommunistiske udrensninger og militære genoprustning af Japan.

Selv inden for besætternes egne rækker blev der renset grundigt ud blandt "de lyserøde". Og det i en grad, så man nærmest må tale om ikke én, men to okkupationer af Japan. Det var en udvikling, eller måske snarere en afvikling, af det New Deal-liberalistiske projekt, den tidlige okkupation havde iværksat, som både liberale og venstreorienterede japanere – og hertil kan Kurosawa regnes – modtog med skuffelse og frustration. At den venstredrejede side af Japan var utilfreds med kursændringen, har næppe forårsaget søvnløse nætter blandt besætterne. Men også fra den japanske højrefløj skærpedes kritikken af okkupationen. I løbet af sin embedsperiode i Japan 1945-51 modtog general MacArthur omkring en halv million breve fra japanere fra alle samfundslag. Generalens tolke læste og oversatte eller resumerede de af dem, som de mente MacArthur burde kende til. I et resume af et anonymt brev fra 1950 kritiserer en højreorienteret nationalist i kraftige vendinger den fortsatte besættelse af Japan (Sodei 1992: 291-292). Den konkrete anledning er general MacArthurs 'nytårstale' til det japanske folk, som havde USA i rollen som Japans bolværk imod kommunismen. Kritikeren skriver, at amerikanernes borgerrettighedsreformer demoraliserer nationen, ødelægger beundringsværdige japanske dyder som loyalitet og sønlig ærbødighed, og at USA's fortsatte besættelse af Japan styrker kommunisternes sag. Kun 'gadetøser' ønsker, at amerikanerne skal blive i Japan, ifølge brevet. Og de eneste tilfælde, hvor afgrunden mellem øst og vest er blevet overskredet, er når amerikanske soldater voldtager japanske kvinder. Er det demokrati og frihed, når japanerne ikke kan ytre et ord imod konfiskation af deres ejendom, vold mod deres koner og døtre, og kan risikere en fem års fængsel for at klæbe en enkelt plakat op? spørger skribenten. Og for at understrege alvoren bag sine ord har den anonyme afsender skrevet sit brev med blod. Den japanske historiker Rinjiro Sodei har ifølge

eget udsagn læst omkring titusinde af brevene til MacArthur, og han beskriver den følelse, der løber igennem dette brev, som intet mindre end en aktuel folkestemning, der " flød som en flod gennem de mørke afkroge af japanernes hjerter og sjældent viste sig på overfladen" (ibid: 292). Så hvor man måske kunne forvente, at den japanske højrefløj ville bifalde den antikommunistiske linie, peger Sodei på, at besætterne i de fleste japaneres øjne gik for vidt på mange områder, og at besættelsen havde varet for længe. Og amerikanerne kendte til den voksende fjendtlighed.

En hemmeligstemplet efterretningsrapport (OIR 5247) fra maj 1950 beskriver USA's position i Japan som "i forfald", og konstaterer, at modviljen og modstanden imod okkupationen intensiveres i alle samfundslag. Rapporten tilskriver primært den stramme finanspolitik, som den japanske regering var blevet påtvunget, skylden for japanernes utilfredshed. Hele nationen var blevet ramt, hvor det gør allermest ondt, nemlig på pengepungen. En anden efterretningsrapport fra maj 1950 konstaterer, at det ekstreme højre er på fremmarch, både hvad angår politisk aktivitet og tilslutning i befolkningen (OIR 5068). En tredje del af forklaringen på den stigende anti-amerikanisme ligger måske i, at modsætningen mellem amerikanernes ord og gerninger blev særdeles iøjefaldende fra 1949-50. Den postulerede ytringsfrihed fik alvorlige skår i det sidste år frem til oktober 1949, hvor MacArthur efter ordre fra Washington ophævede den direkte amerikanske censur (Takemae 2002: 391 ff.). Okkupationsmyndighederne brugte censurens sidste år til at statuere eksempler for eftertiden. Adskillige avisfolk blev fængslet for at bryde censuren. Samtidig pressede okkupations-myndighederne den japanske regering til at begynde en militær genoprustning og derved bryde den grundlov, amerikanerne nærmest selv havde forfattet. Og var der én ting, den japanske befolkning var enige om på det tidspunkt, så var det, at Japan aldrig mere skulle have en hær, der kunne lede landet i krig igen. Efter den direkte censurs ophør pressede amerikanerne lokale myndigheder til at forbyde *kamishibai,* en slags lysbilledshow-fortælling, som var populær i parker, på markeder og til festivaler. *Kamishibai*-fortællerne kunne optræde som verbale guerillaer, og var – i modsætning til filmproduktionen – vanskelige at kontrollere fra centralt hold. De kunne sige, hvad der passede dem, og stikke af med den 'skotøjsæske', de viste deres illustrationer i, hvis amerikanerne viste sig i gadebilledet, hvilket er vanskeligt med en biograf. På det store lærred måtte kritikken udtrykkes indirekte, som drypvis anti-amerikansk allegorisering og ikonografi.

I Japan i 1950 var jorden med andre ord grundigt gødet for en film, der tematiserede omskiftelig sandhed, menneskeligt selvbedrag og løgnagtighed og som - i lighed med brevet skrevet i blod - kritiserede de fremmedes omgang med japanske kvinder og nedbrydning af den nationale morals hovedhjørnesten; de loyalitetsbånd, der havde holdt *kokutai*-Japan sammen under Solens Søn, kejser Hirohitos, vinge.

Handlingen. *Rashômon* handler om en 'voldtørt' kvinde (Machiko Kyo) og hendes mand (Masayuki Mori), der er blevet dræbt i en skov. Banditten Tajomaru (Toshiro Mifune) er arresteret for forbrydelserne. To vidner indkaldes til forhør. Efter retsmødet – i filmens åbningsscene - søger de to vidner, en munk (Minoru Chiaki) og en brændehugger (Takashi Shimura), ly for regnen under den for-

faldne *Rashômon*port. Her sidder de og fortvivler over, hvad de har oplevet i skoven og ved retsmødet, da en tredje mand (Kichijiro Ueda) støder til og begynder at udspørge de to om sagen. Tredjemandens spørgen og vidnernes genfortælling under porten etableres som genkommende ramme for flashbacks af afhøringen og de indbyrdes modstridende vidneudsagn, som også ses som flashbacks.

Da brændehuggeren og munken har afgivet vidneudsagn og både røveren, kvinden og den døde selv via et medie har erklæret sig skyldige i mordet/selvmordet, er det blevet tid til at drage rammefortællingens personer med ind i løgnens og egoismens univers: Udspørgeren under porten provokerer brændehuggeren til at fortælle en ny version af, hvad han har set, og afslører, at brændehuggerens grund til at fortie den udlægning af det sete over for retten er, at han sandsynligvis har stjålet kvindens kniv. Selv viser udspørgeren sig som et samvittighedsløst asen, da de tre finder et efterladt spædbarn. Udspørgeren stjæler hittebarnets ejendele og forsvinder ud i regnen. Tilbage står brændehuggeren og munken med barnet. I slutscenen stopper regnen og brændehuggeren gør bod ved at adoptere hittebarnet.

Den vestlige modtagelse. Da Kurosawa instruerede *Rashômon* (1950, *Dæmonernes port*), havde han ingen anelse om, at filmen skulle skabe japansk films gennembrud i vesten. Det var et tilfælde, at den overhovedet kom til Europa og siden til USA. Italieneren Giuliana Stramigioli, som var ansat hos Italiafilm i Tokyo, havde set filmen og anbefalede den til filmfestivalen i Venedig i 1951 (Kurosawa 1983:188). I Paris spirede diskussionen om *auteurisme* i kredsen omkring det nyoprettede filmtidsskrift, *Cahiers du cinéma*, og ud af det blå dumpede *Rashômon* ned i Venedig med et brag – et personligt, stilistisk originalt værk, som kredser om menneskenes grundlæggende eksistensvilkår.

Intet under, at Kurosawa øjeblikkeligt blev kanoniseret som *auteur*, og *Rashômon* blev behæftet med mærkaterne vestlig modernisme og humanisme. At kategorisere Kurosawa som *auteur*, og at forstå hans film som skabt af én person – Akira Kurosawa – var naturligvis for snævert, når man betænker, at film er et produkt af en kollektiv arbejdsindsats og filmens betydning også et resultat af publikums aktivitet. Når også jeg betjener mig af en *auteur*-teoretisk tilgang i denne artikel, hænger det for det første sammen med, at det i praksis er vanskeligt, hvis ikke umuligt at udlede, hvilke dele af en Kurosawa-film, som skyldes den manuskriptforfatter, Kurosawa har arbejdet sammen med, hvilke dele, set-designeren har stået for, og så videre. Dog skriver Yoshimoto (2000: 182), at Kurosawa egenhændigt stod for sidste gennemskrivning af manuskriptet til *Rashômon*. For det andet, at Kurosawa som allerede nævnt var ganske egenrådig som instruktør. Og selvom filmproduktionen i Japan i endnu mere udtalt grad end i for eksempel Hollywood er en kollektiv proces, synes det derfor berettiget at beskrive og behandle Kurosawa som filmens skaber, når blot publikums aktive betydningsdannelse medregnes. Til gengæld var vestlige kritikeres kategorisering af *Rashômon* som udtryk for humanisme og modernisme nok mere et produkt af den vestlige fortolkningsramme, end noget Kurosawa havde intenderet med sin film.

Rashômons centrale tema - at verden er af lave og uden en troværdig forklaring inden for rækkevidde – at menneskene

hverken kan eller vil tale sandt og dermed mødes - har for et vestligt øje tydelige paralleller til den europæiske modernisme, som senere i årtiet slog igennem bl.a. med Antonionis film. Her taler aktørerne konstant forbi hinanden, er adskilte og fremmedgjorte i deres fysiske miljø (betonbyerne) og al kærlighed/samhørighed synes umulig. At dette forhold ligger både uden for og i mennesket, går også igen: I *Rashômon* demonstreret ved portens forfald, den silende regn, og den aldrig sete dommers manglende evne til at få sandheden frem og give mennesket tilliden til andre mennesker tilbage. Heri, og i den fragmenterede, upålidelige narration og manglende lukning af plottets *whodunnit?*, kan et vestligt øje indlæse en kritik af modernitetens udvikling imod et samfund, hvor summen af lykke til stadighed forøges ved hjælp af videnskab, individuel stræben og autoriteternes positive medvirken. Og det var en kritik, der var klangbund for blandt samtidens vestlige kritikere.

Men de omgivelser, som Kurosawa og hjemmepublikummet refererede til i deres betydningsdannelse, var ikke den europæiske efterkrigsmodernisme og betonbyerne, men Heian-periodens forfaldstid omkring år 1100. Den periode var karakteriseret ved, at hofaristokratiets magt smuldrede, og de nye herrer, samuraikasten, endnu ikke havde etableret deres orden. Og parallellen til det sociale opbrud i Japan under okkupationen er slående. At Kurosawa har villet den parallel, underbygges af, at han ifølge Yoshimoto (2000: 189) planlagde en indledning, hvor en flok sortbørshandlere var samlet foran porten, indtil et pludseligt regnvejr drev dem bort og efterlod seeren med de tre, der har søgt ly under porten i den endelige version.

Når filmen ikke fik den indledning, kan det skyldes både Kurosawas erfaringer med censurens til tider vågne øje med eksponering af sortbørshandel og hans tiltro til hjemmepublikummets øje for referencen til samtiden uden sortbørshandlerne. Fanger publikum den ikke her, så gives der andre tydelige markører, både eksplicitte og implicitte, som peger i retning af, at her har Kurosawa brugt den japanske oldtid til at fortælle om den japanske samtid. Og indkalkulerer man, hvad japanerne var vidner til i filmens samtid, forekommer det sandsynligt, at det japanske publikum har opfattet i hvert fald dele af filmen som slet skjult anti-amerikanisme. Den antivestlige markering begynder med titlens lighed med det japanske ord "*rashamen*", en nedsættende betegnelse for en kvinde, der er en vesterlændings elskerinde – i en krigskontekst: en "feltmadras". Termen gav navn til en filmgenre med samme tematik, *rashamen genren*, som opstod i efterkrigsårene og med Satos ord (1982: 200-201) "fik det japanske publikum til at føle et ubehag ved parallellen mellem Japans forhold til Amerika, som sikkert havde været som forholdet mellem en geisha og hendes kunde".

Brugen af det litterære forlæg. I filmens åbningsscene sidder munken, brændehuggeren og udspørgeren under den ødelagte Rashomon-port, der ser ud, som var den blevet ramt af en bombe under et amerikansk luftangreb. Munken remser alverdens fortrædeligheder op, og hans opremsning af årsagerne til tingenes sørgelige tilstand lægger en vægt på kaos' menneskeskabte karakter, som ikke findes i forfatteren Ryunosuke Akutagawas (1892-1927) to noveller, *Rashômon* (1915, på dansk i *Helvedsskærmen*, 1958) og *Yabu no naka* (1921, *I krattet*, på dansk 1965), som dannede forlæg for Kurosawas manu-

skript. Munken nævner krigen to gange i sin klagesang, som det første ord og igen til sidst. Krigen som årsag til menneskehedens aktuelle elendighed får en særlig understregning. Sin tro på menneskeheden er noget munken har tabt, hvilket signalerer, at den har været der før, men nutidens moralske morads forårsager tabet. Denne understregning, som forstærker det indtryk, at vi er vidner til en fortælling med akut samtidsrelevans, er Kurosawas værk, ikke Akutagawas.

På samme måde tilføjer Kurosawa banditten Tajomarus særlige sværd. Det er et sværd med lige klinge og tværgående parérstang, som i sin udformning minder om et kors. Tajomaru holder det stolt op for sig, da han lokker samuraien med ind i skoven og overmander ham. Kulten omkring den japanske samurais krumme *daikatana* (samurai-sværdet) er en så bastant del af den japanske mythos, at Kurosawa ved at lade Tajomaru lokke med et lige sværd må have åbnet øjnene på selv de mest tungnemme blandt det japanske publikum. Så samuraien lader sig lokke af noget fremmed. Og han lader sig lokke ind i skoven - væk fra sin kone og dydens smalle skovsti - af materielt begær efter det gravrov, banditten angiveligt vil dele med ham. Uhæmmet materialisme var en af de vestlige laster, som de militaristiske propagandister tordnede imod før og under krigen. Og i det shintoistiske Japan, hvor tilbedelsen af afdøde forfædre er og var en central del af den religiøse praksis, må gravrøveri være absolut tabu. Så samuraien er ikke uden skyld i sin egen skæbne, og filmen dermed ikke uden kritisk brod i forhold til de japanere i og udenfor biografen, der ukritisk omfavnede vestlig materialisme.

Samtidig er det en fremmedartet person, der lokker samuraien. Davidson (1954: 125) skriver om Tajomaru: "Han forekommer at være den mindst japanske af alle karaktererne, og en form for *oni* (dæmon) eller trold fra den japanske folklore, som ofte er blevet forstået som en repræsentation af udlændinge. Hans bygning og bevægelser, selv hans træk, udviser noget af den lemmedaskende akavethed, som forekommer i japanske karikaturer af vesterlændinge." Kontrasten mellem banditten Tajomaru og den traditionelt klædte, stilrene samurai forstærkes af, at Kurosawa lader Tajomaru fremstå som en skægget, brovtende, halvnøgen, svedig, lusebefængt barbar. I Akutagawas novelle er Tajomaru iført en blå kimono. Man kan indvende, at Toshiro Mifune i rollen som banditten Tajomaru nok engang med sin utrolige dynamik stjæler billedet, og måske samtidig publikums sympati. Og hvis det er tilfældet, arbejder det imod den anti-amerikanske tematisering.

Her er det vigtigt at holde sig for øje, at Mifune selv var aldeles fremmed for publikum i rollen som periodefilm-skuespiller. Frem til *Rashômon* var han udelukkende kendt fra samtidsfilm – ofte i rollen som yakuza-gangster og som politimand i *Den vilde hund*. Samtidig var den vold, der udøves i filmen, aldeles fremmed for det japanske publikum. Den gammelkendte sværdkæmperfilm, *chanbara*, var stærkt koreograferet i sine voldsscener, så den 'autentiske voldsudøvelse', som Mifune i *Rashômon* stod som eksponent for, var ganske ny – og fremmed – for det japanske publikum. Det samme gjaldt ifølge Richie (1984: 79) Mifunes spillestil, som af kritikerne blev betegnet som "overspillet".

Det er interessant at sammenligne Mifunes spil med den måde, han spiller i *Shichinin no samurai* (1954, *De Syv Samuraier*), hvor han er bondesønnen, der vil være samurai. Også her, hvor han er

fremmed i forhold til de seks "ægte" samuraier, spiller han den brovtende halvt komiske, halvt frygtindgydende figur, som ligger milevidt fra Mifune i rollen som 'rigtig' samurai i andre af Kurosawas film. Og nøjagtigt som i *Rashômon* er han udstyret med et særligt sværd. Så når vi i dag ser Mifune som dramaets dynamo og mest attraktive figur, så skyldes det nok ikke mindst det forkendskab, vi møder skuespilleren Toshiro Mifune med. Det japanske publikum i 1950 har dannet deres betydning, sym- og antipatier i forhold til banditten Tajomaru på en helt anden klangbund.

Okkupationsmyndighederne er også behørigt repræsenterede i filmen, for hvem er egentlig forhørsdommeren, som vidnerne aflægger forklaring til og svarer, uden at dennes spørgsmål høres? Yoshimoto (2000: 189) skriver, at "okkupationens virkelighed er klarest registreret ved dommerens fravær". Dette træk er ganske vist direkte kopieret fra Akutagawas novelle *I krattet* fra 1921, men den historiske kontekst er ny, hvorfor det er sandsynligt, at dele af publikum har opfattet dommeren som amerikaner, og i forlængelse heraf filmen som en krads kommentar til vidneudsagnenes troværdighed ved krigsforbryderprocessen i Tokyo. Kurosawa åbner fortolkningsmulighederne med hensyn til dommerens identitet ved ikke at lade Tajomaru gå i rette med forhørsdommeren, som han gør det i novellen. Her forklejner Tajomaru sin egen skyld ved at relativere den i forhold til magthavernes laden stå til og sulte folket ihjel. Det er en direkte henvisning til Heian-tidens hofaristokrati, som Kurosawa har luget ud. Det skal siges, at Kurosawa næppe har haft nogen intention om at komme tidligere premierminister Tojo og andre krigsforbrydere direkte til undsætning. Kurosawa var nok japansk, og – som jeg ser det – også nationalt sindet. Det beviste han blandt andet i 1942 ved at vinde en pris for manuskriptet til filmen *Shizuka nari* (*All is Quiet*). Prisen blev givet af National Board of Information for manuskriptets nationalistiske tematik (Sato1982: 124ff). Men Kurosawas fortid som medlem af en venstreorienteret kunstnersammenslutning taler imod, at han skulle forsvare militaristiske krigsforbrydere. Det samme gør hans erfaringer med og udfald imod militaristernes filmcensorer.

Det sidste forhold, som viser, at Kurosawa har villet, at hans fortids-fortælling skulle forstås i en samtidskontekst, er selve kombinationen af Akutagawas to noveller. Novellen *I krattet* er fortællingen om overfaldet i skoven og den efterfølgende retssag. Den er Kurosawa nogenlunde tro imod. Men det eneste, han har taget fra novellen *Rashômon,* er selve porten og den forfaldsstemning, som præger novellen. Og hvorfor i grunden tilsætte voldtægtshistorien med de indbyrdes modstridende vidneudsagn, den "sønderbombede" port og forfaldsstemningen, hvis ikke for at få en aktuel allegori i stand?

Barbarens kys under solen. Tajomarus storskrydende facon vil for samtidens japanere have forekommet aldeles ujapansk, specielt set i kontrast til samuraiens fremtoning og opførsel. Når vi dertil lægger, at Tajomaru gør samuraiens kone til sin elskerinde – sin *rashamen* – så lægges endnu et penselstrøg på billedet af ham som vestlig barbar. Og billedet fuldendes med perfekt ironi, da Kurosawa bruger en af censurens anbefalinger, at vise kyssescener i film, som en art boomerang, der rammer amerikanerne lige i ansigtet. Og hvilket kys! Kurosawa bruger 12 indstillinger på

Rashomon – Toshiro Mifune og Machiko Kyo

at udføre amerikanernes anbefaling, og hvad gør den japanske kvinde? Hun stritter først behørigt imod, kaster sit våben på jorden, ser så direkte op i Solen, nationalsymbolet *par excellence*, som sløres for hendes øjne, og så giver hun sig hen til barbarens kærtegn. Mens hun fornedres til *rashamen*, glider selve Solen ud af fokus. Det er ganske ligetil at danne subversiv mening af for en japansk seer, som selv få år forinden havde måttet lægge våbnene og set Solen, legemliggjort ved Solgudens efterkommer, kejser Hirohito, forsvinde ud af fokus. Først da han offentligt afsvor sin guddommelighed – tvunget af amerikanerne, siden da de allestedsnærværende kejserportrætter, man hidtil havde bukket dybt for, blev forlangt fjernet fra skoler og offentlige institutioner (OCL 420: 59). Sato (1994: 174) beskriver solens signifikans generelt i *Rashômon* som "en overvågende gud... et overnaturligt væsen, som udøver en moralsk magt over mennesker i en desperat situation". Og det er ikke langt fra at sige "kejser Hirohito" med rene ord.

Et dementi af individuel sandhed. Med *Rashômon* skaber Kurosawa grundlag for, at de japanere, der så de nye herrer som kolportører af hensynsløs individualisme, grådighed, liderlighed og mildt sagt omskiftelig sandhed, fik en film at have deres antipati i. Hele filmen er et dementi af, at sandheden og det gode kan nås ad individualismens og subjektets vej. Filmens brug af subjektive flashbacks og diskussion af individets løgnagtighed kan ses som en kommentar til en debat, som verserede samtidig blandt japanske intellektuelle, nemlig *shutaisei* diskussionen (Koschmann 1981). Den gik på, hvorvidt det var muligt og ønskeligt at skabe et nyt japansk subjekt, en ny individualistisk menneskетype, som passede bedre til det påtvungne kapitalistiske demokrati end den gammelkendte feudale, gruppeorienterede, underdanige og loyale japanske undersåt. Kuro-

sawas film præsenterer publikum for den ene mere forløjede 'subjektive sandhed' end den anden filmen igennem. Først, da brændehuggeren, som Kurosawa selv har tilført historien, agerer på fællesskabets - *in casu* - storfamiliens veje, genoprettes kosmos.

Filmens meget omdiskuterede og for et vestligt øje noget patetiske slutning viser også en japansk vej ud af moradset. Men her er det ikke kun det japanske øje, men også ørerne Kurosawa taler til. Brændehuggeren tager hittebarnet til sig, for hvad betyder et barn mere eller mindre i en traditionel storfamilie – en konfuciansk *ie*? Den ærkejapanske femtoneskala-musik svulmer i grel kontrast til den vestlige boleromusik fra skovens dunkle forløjede univers, og til intro musikken, der, selvom den nok kan klinge japansk for et uskolet vestligt øre, i sin tonalitet markerer vestlighed, fordi den konstant vender tilbage til grundtonen. Exitmusikken bestyrker den opfattelse, at brændehuggeren i slutscenen er den gode patriark, som genopretter munkens tro på mennesket ved at vende tilbage til førkrigstidens patriarkalske hjem. Han tager nationens fremtid, barnet, i sin favn, og vender tilbage til den traditionelle storfamilies favn, nøjagtigt som Yukie i *No Regrets for Our Youth*. Og det var ikke den marchretning, okkupationsmyndighederne udstak for efterkrigstidens japanere.

Den japanske kritiker, Akira Iwasaki (1965: 25), ser *Rashômons* slutning som et udslag af, at Kurosawa er "humanist i sit hjerte" og ikke kunne lade filmens gennemgående nihilisme og mistro få det sidste ord. Men han skriver sin kritik 15 år efter filmens premiere, og uden sideblik til datidens publikums historiske kontekst. Hermed også sagt, at *Rashômon* er et værk, som er åbent for fortolkning. Det er vel netop det, sammen med den æstetiske nydelse af filmens enestående cinematografi, der gør, at værket kan bevæge et nutidigt publikum. Den anti-amerikanske

Rashomon – Toshiro Mifune og Machiko Kyo

betydningsdannelse, jeg har lagt frem, er naturligvis en blandt flere forståelsesmuligheder. Man er derfor i sin gode ret til at vælge den gængse abstrakte version, som uden nævneværdigt sideblik til filmens tilblivelsessituation, ser (mester-)værket som en modernistisk meditation over menneskers manglende evne til at nå sandheden. Det er forklaringen på filmens internationale succes gennem et halvt århundrede. Men indsigten i, hvordan filmen har fungeret på hjemmebane i sin samtid, får man ikke ad den vej. Og ser man detaljeret på Kurosawas situation i årene op til skabelsen af *Rashômon,* så forstærkes det indtryk, at han har villet den anti-amerikanske fortolkning.

Kurosawa som herreløs samurai.
Okkupationstiden var en turbulent periode for Akira Kurosawa. Sine første tre film efter krigen instruerede han hos Toho studierne. Men i takt med, at selskabet blev nærmest sønderrevet af strejker, måtte Kurosawa søge andre arbejdsgivere. *Rashômon* er produceret af selskabet Daei, hvor også *Shizukanaru Ketto* (1949, *The Quiet Duel*) blev produceret. *Den vilde hund* er produceret hos et udbryderselskab fra Toho, nemlig Shin Toho og *Scandal* instruerede Kurosawa hos selskabet Shochiku. Den status som "*ronin*" – herreløs samurai – Kurosawa oplevede som et resultat af urolighederne på Toho, beskriver han med både smerte, bitterhed og raseri i sin selvbiografi (Kurosawa 1983: 164ff). Og selvom Kurosawa ikke nævner okkupationsmyndighedernes rolle i spillet om magten på Toho, er der ingen tvivl om, at han har vidst, at det var amerikanske reformer, som førte til splittelsen af det selskab, han beskriver på følgende facon (1983: 171): "Som en laks kan jeg ikke glemme det sted, jeg blev udklækket ... Uanset hvor jeg er, forbliver det sted, hvor jeg blev udlært, i et hjørne af mit hjerte, og i alt hvad jeg foretager mig, kan jeg ikke lade være med at tænke på strømningerne i den flod, der kaldes Toho-studierne."

Det er selve Kurosawas arbejds-*ie,* hans "hjem" (ibid: 168), som ødelægges. Først oplevede han, at kommunistiske fagforeningsfolk blandede sig i, hvad hans film skulle handle om. Det første skridt i den retning blev taget samtidig med indspilningen af *No Regrets for Our Youth.* Så indsattes – helt i takt med okkupationens nye kurs - en "notorisk kommunisthader" (ibid: 164) som Tohos præsident. Han gennemførte massefyringer og den tredje strejke brød ud den 15. april 1948, mens Kurosawa var ved at færdiggøre *Drunken Angel.* I protest mod fyringerne besatte fagforeningerne studierne. Besættelsen varede til den 19. august, hvor japansk politi bakket op af amerikanske tropper med tanks og kampfly brød blokaden, hvorefter amerikanerne, som samtidig prædikede ytringsfrihed og demokrati, forbød japanske medier at omtale affæren. Ifølge Hirano (1992: 237-238) fik det amerikanerne til at fremstå som undertrykkere for de japanere, der kendte til hændelsen – heriblandt Kurosawa. Han var, trods sine forbehold over for fagforeningsfolkenes indblanding i hans film, med bag barrikaderne og medunderskriver af erklæringer og opfordringer til forhandling fra de strejkende til Tohos direktion. Kurosawa har altså haft sine private grunde til at være kritisk over for okkupationsmagten, og jeg mener også derfor, at den anti-amerikanske tolkning af *Rashômon,* som kun behandles perifert i Kurosawa litteraturen af Yoshimoto og Davidson og ellers ikke, skal tillægges større vægt i filmhistorieskrivningen om denne berømte film.

De gode tabere. Der er flere årsager til, at den anti-amerikanske tematisering, jeg har draget frem, ikke tidligere er beskrevet i den vestlige litteratur om japanske film. For det første er stort set al vestlig kritik af tidlig japansk film skrevet retrospektivt. Det var *Rashômon,* der for alvor åbnede vestens øjne for japansk film. Først efter 1950 begyndte man så at skrive hele den japanske filmhistorie. Tidsforskellen mellem filmens tilblivelse og kritikkens beskrivelse har medvirket til at sløre sporene af de brændende, tidsaktuelle problemer, filmenes form og betydning oprindeligt er blevet til i samspil med.

Den anden hovedårsag er, at okkupationsmagtens arkiver først fra midten af 70'erne åbnedes for forskere. Filmcensorernes arkiver fortæller historien om, hvad japanske filmskabere som udgangspunkt havde tænkt sig med deres film, hvad censorerne greb ind overfor, og giver således nyttige perspektiver på filmene, som de ser ud i dag. For det tredje må man konstatere, at besættere og besatte har haft så indlysende interesser i at skildre deres indbyrdes forhold som problemfrit, at en fortælling om modstand og kritik har haft trange vilkår. USA havde brug for en venlig allieret i et af Den Kolde Krigs geopolitiske brændpunkter, og Japan havde brug for USA's militære beskyttelse for at kunne genopbygge nationen. Til lejligheden konstruerede japanske intellektuelle og vestlige Japan-kyndige en japansk mennesketype, som besad den nærmest kamæleonagtige omstillingsevne, der var nødvendig for begge parter, hvis freden skulle vindes.

Her må man indkalkulere, at de forskere, som stod fadder til den forskning, hvorpå nutidens japanologi, kulturantropologi og dermed også dele af filmhistorieskrivningen om Japan er konstrueret, for de flestes vedkommende havde okkupationsmyndighederne som arbejdsgiver. Den japanske filmhistories Grand Old Man, Donald Richie, kom således til Japan i 1946 som journalist for hærens blad *Pacific Stars and Stripes.* Til den mentale bagage, som fulgte med, hørte billedet af japanerne som blodtørstige sværdsvingende undermennesker. Og det kan ikke undre, at mødet med Japan og japanerne – en nation med en stolt og fremmedartet kulturarv og en befolkning, som i hvert fald på overfladen venligt og villigt samarbejdede med besættelsesmagten – satte krigspropagandaens fjendebillede i svingninger.

Pendulets to yderpunkter var absolut fremmedhed, repræsenteret ved det forfinede, eksotiske og orientalske i traditionelle japanske kunstneriske discipliner og religion, og på den anden side en erkendelse af, at også japanerne var mennesker. På disse to modpoler – det eksotiske og det almenmenneskelige – byggede Donald Richie og hans kolleger deres filmkritik. Karakteristisk for japansk film blev fremmedheden, brugen af klassisk drama, digterkunst og religion i filmkunsten, som på den anden side var bærer af det universelt menneskelige, den universelle humanisme, som skulle løfte hele verden ud af Anden Verdenskrigs racistisk funderede barbari. Og væk var det, der befandt sig mellem det forfinede eksotiske og den abstrakte humanisme, nemlig den hverdagsagtige erkendelse af, at hverken nation eller enkeltpersoner bare vender på en tallerken, og elsker og ærer den, der kaster atombomber imod ens landsmænd. Naturligvis har japanerne haft et behov for at byde amerikanerne trods. Der findes ingen gode tabere – kun gode skuespillere.

Litteratur

Anderson, Joseph L. & Richie, Donald (1959). *The Japanese Film: Art and Industry.* Rutland, Charles E. Tuttle.

Benedict, Ruth (1946). *The Chrysanthemum and the Sword.* Engelsk udgave, 1947, London, Secker & Warburg.

Cohen, Theodore (1987). *Remaking Japan.* New York, Macmillan.

Davidson, James F. (1954). "Memory of Defeat in Japan: A Reappraisal of Rashomon." In Richie, Donald, ed. (1972). *Focus on Rashomon.* London, Prentice-Hall.

Hirano, Kyoko (1992). *Mr. Smith goes to Tokyo.* Washington, Smithsonian Institution Press.

Iwasaki, Akira (1965). "Kurosawa and His Work." In Richie, Donald, ed. (1972). *Focus on Rashomon.* London, Prentice-Hall.

Izbicki, Joanne (1998). *Silver Screens and Scorched Cityscapes. Negotiating Defeat and Democracy through Cinema in Occupied Japan.* Ikke publiceret ph.d.-afhandling. Itacha, Cornell University.

Koschmann, J. Victor (1981). "The Debate on Subjectivity in Postwar Japan." In *Pacific Affairs*, Vol. 54, No.4 (Winter 1981-82), 609-631.

Kurosawa, Akira (1983). *Something Like an Autobiography.* New York, Vintage Books.

OCL 4120 (1947). *Evaluation of Japanese Progress in the Field of Civil Liberties Since the Surrender.* Deklassificeret efterretningsrapport. Tokyo, Office of Intelligence Coordination and Liasion.

OIR 5068 (1950). *The Reemergence of The Extreme Right in Japan on the Basis of Anti Communism.* Deklassificeret efterretningsrapport , Tokyo, Office of Intelligence Research.

OIR 5247 (1950). *Japanese Political Trends Affecting U.S. Position in Japan.* Tokyo, Office of Intelligence Research.

Richie, Donald, ed. (1972). *Focus on Rashomon.* London, Prentice-Hall. Richie, Donald (1984). *The Films of Akira Kurosawa.* Revised edition. Berkeley, University of California Press.

Sato, Tadao (1982). *Currents of Japanese Cinema.* Tokyo, Kodansha International.

Sato, Tadao (1997). *Le Cinéma Japonais. Tôme II.* Paris, Editions du Centre Pompidou.

Sodei, Rinjiro (1992). *Dear General MacArthur. Letters from the Japanese during the American Occupation.* Lanham, Rowman & Littlefield.

Takemae, Eiji (2002). *Inside GHQ. The Allied Occupation of Japan and its Legacy.* London, Continuum.

Yoshimoto, Mitsuhiro (2000). *Kurosawa. Film Studies and Japanese Cinema.* Durham, Duke University Press.