

lerne – viste Pogacic sin interesse for psykologiske emner og sin evne til at give den indre dramatik stærke visuelle udtryk. Pogacics „Sidste Dag“ fra 1950 var også en psykologisk kriminalfilm. I „Equinox“ filmede han et jugoslavisk skuespil af melodramatisk og forældet karakter. „Equinox“ fortæller om emigrationen fra den dalmatiske kyst kort før århundredskiftet og om de efterladte kvinders desperation. Pogacics film er mindeværdig på grund af *Maria Tsrnoboris'* mesterlige fremstilling af den ugifte moder, som i en fortvivlet situation, for at redde sin søns liv, ser sig nødsaget til at dræbe sin elsker. Far og søn gør begge kur til den lille kystbys smukkeste pige og de kæmper om hende på liv og død. Pogacic har ikke kunnet beherske dette vanskelige stof, men han har ikke forgæves stolet på Tsrnoboris, hans yndlingsskuespillerinde siden „Fortællingen om en Fabrik“ og „Sidste Dag“.

Men det er med episodefilmen „Subotom uvece“, Pogacic beviser sine evner som billedskaber. Af tre små noveller har han skabt en udsøgt film, spontan, nuanceret og levende. Man kan, en smule frit, oversætte episodernes titler med „Hjemløs Kærlighed“, „Doktoren“ og „Et knaldgodt Jazzorkester“. Den første fortæller om et par studenter, der har giftet sig i hemmelighed, og som bliver afslørede ved at et par sædelighedstanter griber dem i at kysse hinanden i en port. „Doktoren“ opridser en patetisk menneskeskæbne, handler om en mand, som drømmer om at blive boksepromotor. En aften bliver han vidne til, at en af hans „elever“ vinder et mesterskab. Men „doktoren“ får ikke lov til at være med til at fejre sejren. Han efterlades ensom i bokseringen. Atmosfæren omkring boksekampen og dennes forløb har Pogacic skildret med en flair og et tempo, der minder om de bedste amerikanske film af samme art. Det sidste afsnit fortæller om hvordan jazzrytmer kan virke befriende på udselige unge mennesker, der ikke har mod nok til at gøre hinandens bekendtskab. Poetisk og legende – i fransk stil – lader Pogacic dem mødes som i drømme. Med spinkelt råmateriale har Pogacic skabt en film, som fængsler ved sit fantasifulde og intense billedsprog, en fortælling, som først og fremmest er fortalt i billederne.

Pogacics arbejder afspejler den nuværende jugoslaviske filmsituation. Den er inspireret af mange stilarter, den mangler endnu selvstændighed, men den har på forbløffende kort tid (der er kun produceret ca. 60 film) lært sig at beherske filmens formsprog. Den jugoslaviske film er efter kun godt 10 års arbejde moden til at konkurrere med de gamle filmnationer.



Heinosuke Gosho (ved kameraet) optager en scene fra „Entotsu no mieru basho“ (Fire Skorstene).

HEINOSUKE

I mere end et kvart århundrede har det japanske biografpublikum kunnet glæde sig over *Heinosuke Goshos* følsomme film. I Europa er hans værker imidlertid ikke kendt i særlig stor udstrækning. Hans „Entotsu no mieru basho“ (Fire Skorstene) blev vist ved festivalen i Berlin i 1953, hvor den vandt den internationale pris, og senere har man set hans „Osaka no yado“ (Et Hotel i Osaka). Disse to film har præsenteret occidenten for „*goshoismen*“ – et udtryk japanerne anvender om den særlige stil, der er karakteristisk for Goshos fleste film: en særegen blanding af patos og humor, af realisme og lyrisk symbolisme. Men desuden har de i højeste grad været med til at korrigere den misforståelse, at den japanske film altid søger sine emner i fortiden.

Gosho, der har iscenesat over 80 film, er født den 1. februar 1902. Hans far var af adelig slægt, hans mor var en *geisha*. Da sønnen i faderens ægteskab døde, blev Heinosuke optaget i familien for at videreføre familievirksomheden, et stort tobaksfirma. Hans kunstneriske interesser fik ham dog til at opgive denne levevej og i stedet begynde som assistent hos *Yasujiro Shimazu*. Denne gamle japanske instruktors største fortjenester er hans uddannelse af instruktørpersonligheder som Gosho, *Toyoda* og *Yoshimura* og ikke hans egne film, som er af et noget traditionelt og melodramatisk tilsnit. Efter sine to første læreår iscenesatte Gosho sin første film „Sora wa haretari“ (Himlen er klar), som imidlertid hverken blev en kommerciel eller kunstnerisk succes.

I 1927, to år efter sin debut, indspillede Gosho sin niende film „Sabishii rambomono“ (Den ensomme bisse), som blev en overvældende publikums- og kritikersucces. Med denne beretning om en landsbykuskts hemmelige forelskelse i en rig ung pige fandt Gosho sin rette hyld: *shomin-geki'en*, den småborgerlige hverdagsskildring, og sin særlige stil. En stil, som han videreudviklede i sine næste film.

På denne tid blev Goshos yngre broder angrebet af polio, hvilket gjorde så voldsomt et indtryk på ham, at det i øjnufaldende grad kom til at præge hans film. „Shojo no shi“ (En Piges Død) og „Okame“ (Med Ansigtet mod Månen) handlede begge om tuberkulose, „Mura no hanayome“ (Landsbybruden) om en ung pige, som invalideres ved en ulykke, og hvis plads foran alteret derfor indtages af hen-

GOSHO AF KAZUKO KAWAKITA

des yngre søster. Gosho holder selv meget af denne film. „Den viser min samvittighed“. Censuren kunne ikke lide den og beklippede den på det groveste. I sin udforskning af formidlene i et landsbysamfund angriber filmen feudalismen.

Gosho siger selv, at efter dette blev han slået ud af sin bane i flere år. „Samtidig med at mit familieliv begyndte at gå i opløsning, gjorde mine film det også“. Hans interesse for sygdomme kom efterhånden ligefrem til at ligne en besættelse. „Kami e no michi“ (Vejen til Gud) fra 1928 var ikke meget andet end en parade af krøblinger foran kameraet. I denne periode gik han så vidt som til at forsøge selvmord. „Men som alt andet mislykkedes dette også for mig“.

Talefilmen bragte Gosho på rette vej igen. Han iscenesatte i 1931 den første japanske lyd-film, til hvilken han benyttede et lydsystem, der var opfundet af brødrene *Tsuchibashi*. Gosho har sine egne ideer om, hvad en god lyd-film er. Den bør i vid udstrækning arbejde med stumme passager, og kun benytte lyden, når der er mere væsentlige grunde til det end de rent kommercielle. I „Madamu to nyobo“ (Naboersken og min Kone) fandt han en historie, han kunne bruge. Det var igen en *shomin-geki*. Det burde måske lige nævnes, at Gosho i sine emnevalg er meget påvirket af sin læremester Shimazu, ligesom de vidner om slægtskabet med hans næsten jævnaldrende kollega *Yasujiro Ozu*. „Madamu to nyobo“ var et let lystspil, hvis handling udviklede sig gennem situationer, i hvilke lyden var af afgørende betydning. En skuespilforfatter forstyrede i sit arbejde af jazzmusik fra naboeligheden. Han går ind for at klage. Naboen viser sig imidlertid at være en sød ung frue, som han straks fortrylles af og bliver gode venner med. Dette afstedkommer naturligvis besvær med hans kone, som bliver jaloux. Han fuldender – medens han muntert nynner den melodi, som tidligere generede ham – sit stykke, der bliver en vældig succes. Og succes'en fører til ægteparrets genforening; alt ender i fryd og gammen. Optagelserne til denne film stod på i otte måneder, hvilket er uhyre længe i Japan. Man var ude af stand til at *dubbe* eller *mixe*, og man måtte anbringe kameraet, som var uden lyddæmper, i en kolossal trækasse. Til *cut-back*-scener måtte man bruge to kameraer. Musikerne måtte man lade spille der, hvor kameraet var, og det var ofte ude i fri luft.

Efter filmens udsendelse blev Gosho udsat for voldsomme trusler fra biografmusikere og *benshi'er* (*benshi'en* sad i stumfilmens dage ved siden af lærredet hvor han kommenterede og forklarede filmen til akkompagnement af sin trestrengede guitarlignende *samisen*), idet de følte deres eksistensmuligheder truet af lyd-filmene.

Gosho var også den første japanske instruktør, som hentede sine emner i den „rene“ litteratur. Almindeligvis var det avisernes feuilletoner, man udarbejdede sine drejebøger efter. „Danserinden fra Izu“ fra 1933 er en filmatisering af en kendt novelle af *Yasunari Kawabata*, som Gosho i øvrigt har filmet ialt tre gange, sidste gang i 1954. „Ikitoshi ikerumono“ (Alt som lever), en af Goshos bedste film fra denne periode, er baseret på en roman af *Yuso Yamamoto*. I 1936 blev Gosho under indspilningen af „Hanakago no uta“ (Blomsterkurvens Sang) angrebet af tuberkulose, og han var syg i tre år. Under sin sygdom beskæf-



Fra Goshos første farvefilm, „Kiroi Karasu“ (Den gule Krage). Kinuyo Tanaka (t. v.) og Chikage Awashima.

tigede han sig meget med relationerne mellem litteratur og film. Denne hans interesse har ligefrem startet en bevægelse, til hvilken Gosho altid har været knyttet. „Mokuseki“ (Kødhovedet), som han indspillede umiddelbart efter sin lange sygdom, „Et Hotel i Osaka“, „Fire Skorstene“ og i ganske særlig grad „Takekurabe“, som han optog i 1954 efter en roman af en af de mest kendte japanske forfatterinder *Ichiyo Higuchi*, er eksempler på hans store interesse for at give den „rene“ litteratur en filmisk ækvalent. Andre kendte navne indenfor bevægelsen er Shiro Toyoda og *Mikio Naruse* („Okasan“).

Efter sygdommen iscenesatte han „Den nye Sne“, i hvilken hans instruktørpersonlighed klart manifesterede sig, og som samtidig viste hans tekniske udvikling. Paradoksalt nok var den en filmatisering af en avis-feuilleton.

Helbredet svigtede imidlertid igen Gosho, og han måtte opgive sin instruktørvirksomhed indtil 1946. Han begyndte nu at lave film for „Toho“, men kom meget snart i et modsætningsforhold til sine arbejdsgivere på grund af sine venstreorienterede synspunkter. Han forlod derfor „Toho“ og startede i 1949 et uafhængigt selskab, „Studio 8“, sammen med *Hideo Takamine*, som meget fint spillede den unge pige i „Fire Skorstene“, og fotografen *Mitsuo Miura*, som har været med på 33 af Goshos film fra 1925 og til sin død i 1956. Dette selskab producerede de ypperlige „Fire Skorstene“ og „Et Hotel i Osaka“.

Efter at „Studio 8“ i 1954 måtte standse sin produktion på grund af økonomiske van-

skeligheder, indspillede Gosho den tidligere nævnte „Takekurabe“, en fin studie i ung kærlighed. Helten og heltinden er bestemt til at blive henholdsvis munk og *geisha*. Følelsen i romanen, dens sensitivitet, dens nænsomhed og feminine sentimentalitet blev på den smukkeste måde levendegjort. Mange japanske biografgængere har dog nok følt sig skuffet over filmens Midori – denne heltinde var meget kendt og yndet. Dette skal Gosho imidlertid ikke lastes for, idet producenten havde skrevet kontrakt med en populær sangerinde om at spille rollen som Midori, og Gosho kunne ikke andet end acceptere hende, hvor meget det end var ham imod.

Goshos første farvefilm, „Kiroi Karasu“ (Den gule Krage) var temmelig konventionel i sin stil, hovedsagelig på grund af manuskriptets banalitet i skildringen af en dreng, som forsømmes af sine forældre, efter at han har fået en lillesøster.

*

Det var på filmfestivalen i Berlin i 1953 jeg mødte Gosho første gang. Han er høj og slank, og i hans ansigtstræk er der noget af samuraiens fornemhed. De får en til at tænke på historien om hans navn. Gosho blev oprindeligt skrevet med det kinesiske skrifttegn der betyder „Kejserpaladset“, men hans bedste far forandrede tegnet, så det kom til at betyde „fire steder“ uden at udtalen ændredes. På denne måde tilkendegav han sit ønske om fremgang for sin virksomhed i de fire japansk

storbyer. Sit fornavn ændrede Goshø siden selv fra det temmelig pompøse Heieumon til det mere uprætentøse Heinosuke.

Da han i 1953 for første gang rejste ud, var det med et stærkt ønske om at lære så meget som overhovedet muligt om europæisk levevis og kultur (han besøgte Paris, Rom, Neapel og London). Filminstruktøren, der havde studeret det japanske dagligliv i dets mindste detaljer, udforskede nu forholdene i vest med objektiv interesse. Et fotografiapparat, som han altid havde med sig, hjalp ham med at bevare synsindtrykkene. Han standsede op, hver gang han opdagede noget interessant, ignorerede fuldstændig dagens program for at tage billeder og var meget omhyggelig med at få de mindste enkeltheder med. Det var en plage for hans rejsekammerater. Men da jeg i Tokyo så udstillingen af disse billeder fra rejsen – der var mere end tusind – og så den stærke realisme, hvormed han havde indfanget livet og lokaliteterne i Europa, forstod jeg nødvendigheden af den omhu, han havde lagt for dagen.

Jeg blev vidne til den samme omhu, da jeg besøgte ham i studiet under optagelserne til „Barka“ (Elegi). Hans store krav til sine assistenter var for den udenforstående blot urimelige beklagelser. Men det er dem, der resulterer i den følelsesmættede atmosfære, som er karakteristisk for hans film. Det er måske her værd at pege på en anden stor japansk instruktør endnu mere fanatiske omhu med detaljerne, afdøde *Mizoguchis*.

I „Elegi“ præsenteres man igen for en heltinde, der er fysisk handicappet; hendes ene arm er lam. Hun forelsker sig i en gift mand. Hun opdager en af hans kones affærer, sætter sig i forbindelse med hende, og de to bliver venner. Derpå nyder hun ondskabsfuldt forholdet til manden, samtidig med at hun sadistisk er vidne til konens kvaler. Til sidst driver hun hustruen til selvmord og forlader manden for bestandig... „Elegi“ var 1957's mest populære japanske roman. Den blev offentliggjort som fortsat roman i et tidsskrift og var skrevet af en ukendt ung pige. Det var Goshø, der først fik øje på dens kvaliteter og fik den udgivet, samtidig med at han sikrede sig filmrettighederne. Denne *Sagan*-lignende roman er blevet stærkt diskuteret og kritiseret, men den talte til den unge generation. Goshø har i sin film skabt en særegen atmosfære i sin skildring af heltindens komplicerede og morbide sjæleliv og bevaret romanens ubehagelige obskønit og moralske passivitet.

Goshø har lige lagt sidste hånd på sin første kostumefilm, som har hentet sit emne i natio-

nalhelten *Tokugawa Shogunatets* endeligt. Den bygger på en roman af *Sakunosuke Oda* „Høtarubi“ (Ildfluens Lys).

Goshø film bliver – ligesom Ozus – af japanere anset for at være så specielt japanske, at de er uforståelige for folk i andre lande og derfor umulige for dem at vurdere efter fortjeneste. Den antagelse blev imidlertid gjort grundigt til skamme af „Fire Skorstene“ og „Et Hotel i Osaka“, der til japanernes store forbløffelse oven i købet mødte en bemærkelsesværdig begejstring i andre lande. Dette har været af stor betydning for Goshø, for hvem filmkunsten ikke mindst er et middel til større international forståelse.

„Elegi“ („Barka“). *Yoshiko Kuga*.

