

KON ICHIKAWA

Den der skriver om litteratur kan i almindelighed gøre sig bekendt med værkerne i prydelig kronologisk orden, men som filmessayist er man sjældent så heldigt stillet. Ofte må man på grund af filmdistributionens nykker se en instruktørs produktion omvendt, og det kan være vanskeligt. Det er naturligvis spændende at lede efter oprindelsen til stiltræk, som man allerede har vænnet sig til, men der eksisterer også en risiko for at man kommer til at skære materialet til, så det kommer til at passe ind i det billede, man allerede har af instruktøren.

I august fik jeg gennem „The British Film Institute“s venlige imødekommenhed lejlighed til at se en halv snes af *Kon Ichikawas* film, som ikke tidligere har været vist i Europa. Det er ganske vist kun en del af den 51-årige japanners rige produktion (ialt over 40 film), men alligevel både bekræftede og berigede de billedet af ham. Den sorte humor, som forbavsende slår igennem midt i tragikken i „Nobi“ eller „Kagi“ („Østens begær“), viste sig til stede i rigt mål endog i de tidlige film. Den sikre fornemmelse for billedkomposition (specielt placeringen af personer og ting i det aflange CinemaScope-billedes yderkanter) er et gennemgående træk, uanset hvilken fotograf Ichikawa har arbejdet med. Samtidig viste serien imidlertid en flersidighed i emnevalg, som man ikke tidligere har anet. Her fandtes intet af den tematiske enhed, som gør f. eks. mødet med *Ozus* film til en fascinerende déjà vu-oplevelse, følelsen af hele tiden at bevæge sig på vante stier, men alligevel betragte dem med nye øjne.

Denne artikel er et forsøg på at formidle indtrykkene af disse mere ukendte Ichikawa-film og af og til sætte dem i relation til de mere kendte, som „Burma-harpen“, „Enjo“, „Kagi“, „Nobi“ og „Tokyo-Olympiaden“. Derimod vil der ikke forekomme detailanalyser af

de sidstnævnte, da en række europæiske tidskrifter har bragt sådanne, efter at Ichikawa er blevet et navn, der regnes med internationalt.

Ichikawas første spillefilm kom i 1947, men forinden havde han skabt flere animerede film. I årene omkring 1950 synes han at have været uhørt produktiv. I et interview siger han, at han lavede seks film i 1951! Den tidligste film i „BFI“s serie er dog „Poo-san“ fra 1953, som bygger på en populær seriefigurs skæbne. Matematiklæreren Noro er en af disse små og underkuede i samfundet, som siden stumfilmfarzens tid har været et taknemmeligt redskab, når det gjaldt om at formidle et samfundskritisk budskab. Til forskel fra Chaplins lille mand tager Noro ikke revanche ved at vende op og ned på den stående orden. Han er den timide, generte type, som finder sig i alt fra sine overordnede, som på forhånd opgiver kampen, når han kejtet gør en kvinde sin opvartning.

I filmens begyndelse er Noro nær ved at blive kørt ned af en militærlastbil, men den læge, han havner hos, undersøger ikke hans skadede hændled, men erklærer ham for underernæret. Ved et tilfælde deltager han i en demonstration og bliver aresteret, hvorefter han afskediges af sin tyranniske rektor. Da han kræver resten af sin løn udbetalt, bliver han korporligt vist bort af rektorens to haidukker. Efter en periode med arbejdsløshed tvinges han til at tage arbejde på en maskingeværfabrik, til trods for at han egentlig ikke vil have noget med våben at gøre. I slutscenen går han ensom på en tom gade, men mod hvilket mål?

„Poo-san“ er som helhed en ganske middelmådig film, men her og der har den indslag af den bizarre eller makabre humor, som siden er blevet karakteristisk for Ichikawa. En politibetjent sidder blasert på sin stol, mens en mand med pistol i hånden og vildt stirrende

blik fortæller, at han just har dræbt sin bror. Noro, som befinder sig på kontoret, er dødeligt forskrækket. Derimod falder betjenten ned af stolen i panisk forskrækkelse, da en lille dreng kommer ind og vifter med en død rotte. Lidt senere lader Ichikawa den samlede politistyrke rykke ud i iltempo for at passe på en pige, som har forsøgt at begå selvmord. Alle tror nemlig, at hun ligger nøgen på en seng, og ingen vil gå glip af detaljerne! Efter at Noro har hørt om en mand på afdelingskontoret, som er blevet vanvittig på grund af alle ændringerne i forordningerne, sætter han i en monolog à la Hamlet et kålhoved oven på sit eget hoved, spejler sig og tænker på, hvilken nem løsning det ville være blot at blive vanvittig.

I det store og hele leder man forgæves efter en personlig stil i „Poo-san“. Der er ingen æstetiserende tendens i billedkompositionerne som i de senere film fra 50'erne, ligesom der heller ikke er nogen særlig bevidst klipning. Af og til kan man møde et montageafsnit, som når en ludfattig kassererske fermt tæller penge i seddelbunder, men det er jo filmiske almindeligheder. I en scene anvender Ichikawa effektivt teleobjektiv til at illustrere, hvor forfjamsket Noro er i storbytrafikken. Pigen, der er sammen med Noro, krydser gaden med suveræn ro, medens han ustandselig forhindres af hastigt opdukkende biler, og teleobjektivet giver tilskueren Noros mareridt. Med hensyn til indholdet aner man under overfladen en protest mod den tiltagende militarisering og mod individets afhængighed af autoriteterne. Noro trues jo netop af en militærlastbil, og han føler stor utryghed ved våben og ammunition.

Den sociale satire bliver mere bidende i Ichikawas følgende film „Okumanchoja“ (1954, engelsk titel: „A Millionaire“ eller „A Billionaire“), og samtidig bliver farcetempoet øget og overdrivelserne voldsommere. Også her er hovedpersonen en af de små i samfundet, den lige så ærlige som bly inkassator Tate. Under sine mere eller mindre vellykkede forsøg på at inddrive skat, træffer han en række særprægede individer. I centrum står en ung kvinde, som hævder, at Japan må konstruere atombomber for at bevare freden. Hun nøjes ikke med at prædike dette på gaden, men arbejder også intenst hjemme i sit lejede værelse

på at fremstille en bombe. Hun bor til leje hos en familie med 18 børn, hvis ældste søn har stærke ambitioner i retning af at blive skuespiller (en af *Eiji Okadas* tidlige roller). Der møder Tate hende, og hans skræk for atombomben er så stor, at han løber 123 km ud på landet for at komme i sikkerhed. Her arbejder Ichikawa med stumfilmteknikkens voldsomme tempo for at markere den drastiske overdrivelse.

Som alle små bliver Tate udnyttet. Da han er nær ved at blive kørt over, reddes han af en geisha med 13 børn, og hun overbeviser ham om, at han skulle kunne frelse Japans økonomi ved at publicere en liste over de største skattesnydere. Hendes hensigt er dog blot at bruge listen til pengeafpresning. Så småningom ender listen hos anklageren, men ved et påfølgende forhør erklæres Tate utilregnelig og føres ud af salen. I mellemtiden er familien med de 18 børn blevet desperat og overvejer et kollektivt selvmord, men så sker det, at de alle undtagen den ældste søn dør af radioaktiv tunfisk (jfr. den makabre afslutning i „Kagi“). Tate kommer ind i huset netop som lejerens glædestrålende forkynder, at hun endelig har haft held med sin atombombe. I panik farer Tate og sønnen i huset bort, og ved en korsvej skilles de. Man springer for livet i hver sin retning for at undgå bomben.

Den sorte humor fejrer altså triumfer i „Okumanchoja“. Havde man ovovet at skæmte med skrækken for atombomben i noget andet land end netop Japan, som blev ramt så hårdt, havde det været bevis på enestående smagløshed. Men endog Ichikawa går meget langt i sin kynisme, når han lader pigen (som har mistet sine forældre i Hiroshima) prædike atombombens velsignelser som fredsbevarende faktor. Det kan være et spørgsmål om en reaktion mod de stadig stærkere bestræbelser på den tid for at politisere på begrebet Hiroshima og bomben. I begyndelsen skal japanerne have taget atombomben ganske stoisk, som et udtryk for krigslykkens omskiftelighed, og det kan derfor være naturligt for dem at spøge med ulykken, end det er for os.

Også i anden sammenhæng forekommer makaber humor. En gravid kvinde lægger sig i en ligkiste for at hjælpe med til at efterprøve, om længden passer. I samme øjeblik sørger Ichikawa for at sænke kameraet, så vi kun ser

kvindens mave stikke op over kistens kant. Det er derimod et mere konventionelt gag når geishaen med de 13 børn taler så længe i telefon, at der dannes en kæmpekø, og den sidste i køen pludselig begynder at spørge om, hvorfor man står i kø. Ichikawa underbygger i det hele taget farce-stilen med alle de komiske overdrivelser i spørgsmålet om antal. Geishaen har 13 børn, den fattige familie 18. Et party skildres via et hav af tomme flasker. Tate løber 123 km, etc.

Det kan naturligvis diskuteres, i hvor høj grad det lykkes Ichikawa at balancere på kanten af den gode smag i denne film. Den kan af og til forekomme unødigt hjerteløs. Jeg

forestiller mig, at han tyr til den sorte humor for til en vis grad at skabe distance til de brændende problemer i samtidens Japan: overbefolkningen, arbejdsløsheden, korruptionen på højeste niveau og skrækken for atombomben. Under farceoverfladen ligger et skrig på lur, et skrig af fortvivelse over, hvor udsat og hjælpeløst det enkelte menneske er. Måske var farcen også den eneste mulighed for, at Ichikawa netop da kunne få sagt noget om de dagsaktuelle sociale problemer.

Samme år iscenesatte Ichikawa også „Kokoro“ (engelsk titel: „The Heart“), og den understreger, hvor hastigt han kan skifte stil. „Poo-san“ og „Okumanchoja“ har begge en



Den midaldrende (Masayuki Mori) og den unge student (Shoji Yasui) i „Kokoro“.

relativ retlinet fortælleteknik uden kronologiske komplikationer, men i „Kokoro“ anvender han en vel afvejet skiften mellem forskellige tidsplaner. (Det er ikke for ingenting, at *Resnais* er hans specielle favorit blandt de vestlige instruktører). Grænserne mellem dem kan af og til forekomme flydende, men lidt efter lidt lægger alle puslespillets brikker sig på plads, og mønstrets skønhed kommer til syne.

„Kokoro“ er en historie om svigtet venskab og om års grublerier for at opveje denne svig. Nobuchi, en midaldrende mand, har i tretten år levet i et barnløst ægteskab. Ved et tilfælde, hvor han er ved at drukne, lærer han en ung student at kende. Venskabet mellem dem udvikles, men både studenten og hustruen synes at mærke noget ejendommeligt, undvigende hos Nobuchi, en mangel på vilje til at leve i nuet. I et brev til studenten (filmens længste tilbageblik) forklarer han, hvad det er, der tynger ham. Som ung student svigtede han det smukke venskab med kammeraten Kaji ved i hemmelighed at fri til datteren i det hus, hvor de begge boede. Resigneret griber Kaji til det eneste, der er tilbage, selvmordet. „Jeg skulle være død tidligere. Tag jer af mig efter min død“, skriver han i et efterladt budskab. Samme resignation præger Nobuchis bekendelsesbrev til den unge student: „Når du modtager dette, er jeg død...“ Studenten skynder sig til Nobuchis hus, men kommer for sent. På trappen møder han den sørgende hustru.

Den afdæmpede, blide elegi er den gennemgående stemning i „Kokoro“. Nobuchi er en ægte Dostojevski-skikkelse, resigneret, mild, knækket af bevidstheden om engang at have været årsag til vennen Kajis død. Han er en af Ichikawas mange ensomme, udenforstående mennesker, som den omkringvandrede Mizushima i „Burma-Harpen“, idealisten Goichi i „Enjo“ og den brystsyge soldat Tamura i „Nobi“. Et nærbillede isolerer ham mod en væg, mens han tænker med lukkede øjne. Ingen kan dele hans verden med ham, allermindst hustruen. „Hun vil aldrig kunne forstå, hvorfor jeg døde“.

Jævnslidende med den varsomme menneskeskildring løber fremstillingen af samtidsmilieuet. Det er en slags japansk fin de siècle. Tiden er 1912, og en kejser, Meiji, skal begraves. Flere steder klipper Ichikawa scener ind, der skil- drer reaktionerne på kejserens sygdom og død.

Nobuchi sætter sit vemod ind i en større sammenhæng: „Vi er rigtige Meiji-mennesker. Vi er allerede bagud for vor tid.“ Hustruen svarer uden at forstå den dybe alvor, ordene har for hendes mand: „Hvorfor døde du ikke som han?“ Kejser Meijis begravelse bliver et strålende skuespil. En port åbner sig, og mens kisten føres ud, ligger folk på knæ med bøjede hoveder. Ilden flammer i fyrfadene, og Ichikawa afrunder sekvensen med et nærbillede af flammerne. Man aner her den sans for skuespil, for det dekorative, som skulle komme til fuldt udtryk i „Tokyo Olympiaden“. (Den olympiske ild føres af små figurer i forgrunden forbi den rygende Fuyijama. – En hurtig 360 graders panorering indfanger de tusinder farvede balloner over det olympiske stadion på vej mod himlen. – Fakkeltbæreren har en uendelig lang vej at forcere op ad trappen, og senere trækker flokken af duer forbi ilden som hvide streger.)

Det varsomme i personskildringen modsvarer af diskretion og harmoni i kameraarbejdet. Kajis selvmord indeholder f. eks. ingen blodige detaljer. Et nærbillede af en kniv med lidt blod er fuldt tilstrækkelig. (I denne scene fremtræder som så ofte i japansk film den sindsligevægt, hvormed man synes at acceptere døden som en realitet.) Overgangene er rolige, men gennemtænkte. Nobuchi og Kaji går hånd i hånd over en uendelig sandstrækning, set højt højt oppefra. Derefter følger et klip til en leret gade, et nærbillede af deres fødder og en bevægelse fremad i føddernes tempo for at holde dem i billedet. Mere behøver man ikke at fortælle om samhørigheden mellem de to studenter. Lyset bliver ofte brugt stemningsskabende. En vandring på en kirkegård får emotionel dybde i kraft af, at modlys strømmer ind mellem træerne og gravstenene. Den døde Kaji belyses af det blege morgenlys, da vinduerne åbnes i daggryet efter selvmordet. Indsvøbt i tåge iler den unge student forgæves til Nobuchis hus. Allerede i „Kokoro“ er Ichikawas teknik modnet til mesterskab. Det var seriøse store overraskelse, en film, der holder i enhver sammenhæng.

„Shokei no heya“ („Punishment Room“) fra 1955 er en af Ichikawas mindre personlige film. Den falder godt ind i mønstret af film om amerikaniseret og brutaliseret ungdom, som var på mode midt i halvtredserne i Japan.

Studenten Katsumi, der er søn af en underordnet bankmand, synes at bruge mere af sin tid til at tjene penge i end til at studere. Bl. a. arrangerer han sammen med en kammerat skoleboller for at øge sine indtægter. Efter en fest giver Katsumi og en anden student to piger sovemidler i øllet. Pigerne sover ind, og det er hensigten at voldtage dem, men Katsumi kan ikke vække „sin“ pige. Trods dette river han blusen af pigen og kaster sig skrigende over hende. I sammenligning med andre instruktørers film over samme motiv viser Ichikawa en vis diskretion i skildringen af selve voldtægten. Han indskrænker sig til et billede af den gængende madras, set nedefra.

Katsumi møder atter den voldtagne pige, Akiko, der først truer med at anmelde ham, men som senere viser sig at være åbenlyst tiltrukket af ham. Han behandler hende meget nedladende, udnytter hende, men vægrer sig mod at engagere sig i forholdet. Han bliver mere og mere desperat i sine forsøg på at skaffe sig penge. Efter et røveri bliver han imidlertid overrumplet af sine kammerater. Han bliver bundet og udsat for en langvarig mishandling for at blive tvunget til at bede Akiko om undskyldning. Men Katsumi ler stadig blot af hende, og da støder hun i desperation en kniv i ham. Han slipper ud i en gyde og kryber fremad under store smerter, men han vil stadig ikke give sig. Spørgsmålene om hvem han er og hvad han skal blive til kører stadig rundt indeni ham.

Katsumi er ikke uden forbindelse med de andre ensomme, søgende mennesker i Ichikawas film. Forsøgene på at hævde sig over for kammeraterne og på at finde en plads i tilværelsen optager ham, men han synes dømt til at gå under i en efterkrigsverden, hvor vold dominerer. Generationsmodsatningerne er et tydeligt bimotoiv. Katsumi ser ned på sin far, der er altfor servil og tilfreds med sin enkle skæbne. Han forkaster absolut faderens småborgerlige måde at leve på: „Han er død.“ At faderen er meget syg, gør ikke Katsumi mere forsonlig. Det er et meget pessimistisk billede af den amerikaniserede universitetsungdom, Ichikawa her maler. Voldshandlingerne mod den bundne Katsumi har den samme karakter af chok, som senere skulle vise sig i „Nobi“ (Tamura dræber kvinden i hytten for at få salt. – Tamura spidder lynhurtigt den angri-

bende hund på sin bajonet. – Blodet drypper i skægget på den kannibalistiske soldat, der overraskes af Tamura midt i sit måltid). Han udsættes for gentagne knyttnæveslag og slag med en flaske, til blodet flyder. En af plageånderne tramper på hans halspulsåre, så at han mister bevidstheden. Efter knivstikket viser Ichikawa et nærbillede af Katsumis blødende lår og af blodet, der løber ned i skoene.

Det er sjældent, at denne ubarmhertige skildring mildnes af humor. Som i „Nobi“ kan der være et glimt af den. En beruset student, der ligger på knæ og kaster op, siger med gravalvorlig verdenskløgskab: „Det er svært at være intellektuel.“ Stilistisk er „Shokei no heya“ nærmest upersonlig. Man finder samme måde at begynde på som i „Kokoro“. Under forteksterne findes en scene, der afbrydes, men som vender tilbage senere i filmen, og som da bliver relevant i sammenhængen. Det er i øvrigt en teknik, der i og for sig ikke er særlig original. I „Shokei no heya“ anstrænger Ichikawa sig ikke i samme grad som i „Kokoro“ for at pleje detaljerne i billederne. Snarere forsøger han i stil med den økonomiske fortællelemåde i den amerikanske gangsterfilm at føre handlingen fremad så hurtigt som muligt.

Samme år som han lavede „Burma-Harpen“ (1956), instruerede han også den kun en time lange, ejendommelige „Tohoku no zunmutachi“ (The Men of Tohoku). Han fører os i denne film til en legendeagtig verden. I en afsidesliggende by er det kun de ældste sønner i familierne, der må gifte sig; de yngre, der kaldes yakkos, holdes som skagede slaver. Dette gør man for at undgå at føde for mange børn og på den måde påkalde sig gudernes vrede. I filmens begyndelse strejker byens ellevægs yakkos, fordi en af dem uretfærdigt beskyldes for at være barnefader. De prædenteres stående på en høj i støvet fra den piskende vind. En af dem, Risuke, er et af de generte, frygtssomme mennesker i Ichikawas film.

I byen dør en olding, der inden sin død har aftvunget sin langftra unge datter et løfte om, at hun hver nat skal tage imod en yakko for at hæve en forbandelse, der hviler over huset. Da yakko'erne hører dette, stiger ophidselsen blandt dem. Den ældste af dem ligger først med kvinden, og morgenen efter sidder han i solen på en stenmur, så opfyldt af stille lykke, at han savner ord til at udtrykke sin glæde

over for de andre, der står andægtigt rundt om ham. Risukes tur nærmer sig, og hans ophidselse stiger. Han spiser rå æg for at være bered. Men da natten oprinder, venter han for-gæves. På faderens grav beder kvinden om tilgivelse for, at hun ikke har kunnet tage imod Risuke, der har en stinkende ånde. Som kompensation får den grædende Risuke af broderen tilbudt, at han kan ligge med dennes hustru, men da tiden nærmer sig, bliver Risuke mere og mere nervøs, og til sidst farer han bort fra huset i skræk, skrigende: „Jeg kan ikke!“

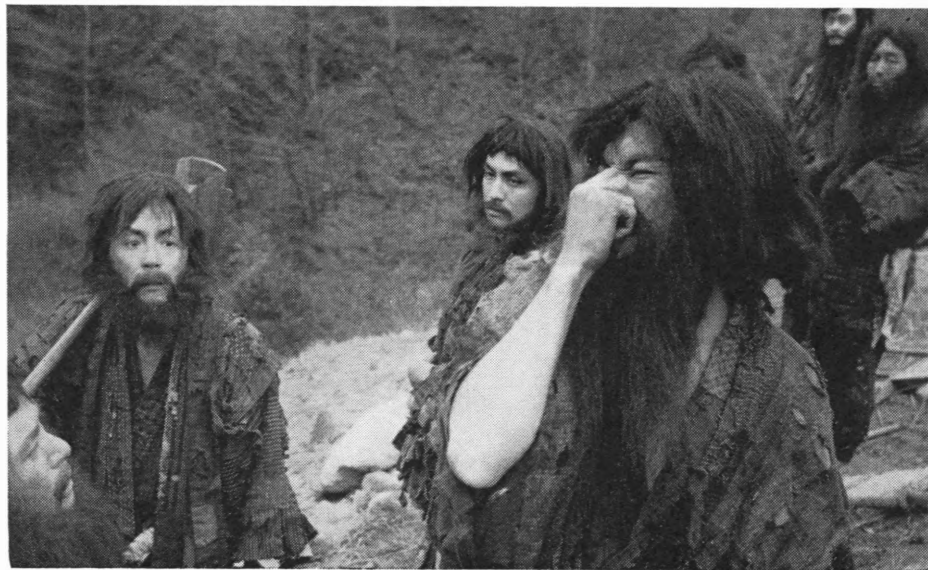
En gammel kvinde standser ham og fortæller om en by bag bjergene, en by, hvor der kun findes kvinder. Her indsætter Ichikawa et malet kulisselandskab, hvori solen hurtigt går op bag en blændende hvid bjergtop. Risuke begiver sig af sted på sneklædte stier (stadig i et stileret landskab) for at finde den lokkede by. Ingen ser ham vende tilbage, men de andre yakko'er venter troligt, mens årene går.

På sin vis er „Tohoku“ en forstudie til „Kagi“, selvom Risukes impotens er psykisk betinget, mens den aldrende kunsthandler Kenmochis er rent organisk. Begge film har imidlertid samme kliniske syn på seksualiteten. Kenmuchi benytter sig af indsprøjtninger,

voyeursituationer og af pornografiske billeder af hustruen som afrodisiaka, mens den ukomplicerede Risuke nøjes med de folkelige forestillingers rå æggeblommer. I „Tohoku“ finder man dog ikke samme detailrealisme. Allerede i en ældgammel kvindes indledende fortælling anslår Ichikawa legendetonen (i en trickscene flyttes på grund af gudernes vrede en hel lund med voldsom blæst i de skyggefulde træer), og senere accentueres denne tone yderligere gennem de maledede kulisser i den afsluttende sekvens.

Ichikawas udnyttelse af TohoScope (her i sort/hvidt) er et trin på vejen mod det mester-skab, som han i samarbejde med den brillante fotograf *Miyagawa* nåede frem til i „Enjo“, „Kagi“ og Bonchi“. Den gamle kvinde, der beretter legenden om gudernes vrede, sidder til højre i en flot billedkomposition, og senere skifter Ichikawa i smidige overtoninger mellem hende og selve fortællingen. De skæggede, dystre yakko'er, der står oppe på højderne med himlen som baggrund, er et taknemmeligt motiv for det brede læred. I en af de bedste sekvenser begrænser Ichikawa yderligere det lange og smalle billedformat. Gennem en sprække i en hytte ser Risuke kvinden traske forbi for at hente nattens udvalgte, og han ser

De skæggede trælle, yakkos, i „Tohoku no Zunmu-tachi“.





Sluts scenen i „Hakai“.

hende senere vende tilbage med yakko'en. Den stærke blæst fejer støv på gaden udenfor op og får den klodsede kvindes klæder til at flagre. I det hele taget synes denne gudsfordelte by og dens naive indbyggere altid at blive pisket af den hårde blæst.

Efter „Enjo“ (1858), „Kagi“ (1959) og „Nobi“ (1959) signerede Ichikawa i 1960 to film, den mellemste episode i „Jokyo“ og langfilmen „Bonchi“. Ichikawas bidrag til „Jokyo“ er en bagatel, en historie om, hvorledes en ung kvinde udgiver sig for enke for at vinde mændenes medfølelse og jobbe prisen på en mægleres hus op. Opløsningen (da kvindens virkelige rolle afsløres) medfører et stilbrud, der i virkningen minder om slutningsscenen i „Kagi“ med de tre ligvogne, der kører bort. Den seriøse erotisk ladede tone får pludselig en drejning mod farcen. De elegante billedkompositioner i farver og DaieiScope (særlig begyndelsen med kvinden, der brænder sine „kærlighedsbreve“ på stranden) kan dog dårligt skjule, at Ichikawa ikke har været engageret kraftigt i opgaven.

„Bonchi“ er en af Ichikawas væsentligste film. Desværre så jeg en utekstet kopi, hvilket særligt i dette tilfælde er uheldigt, eftersom „Bonchi“ er en af Ichikawas mest dialogprægede film. Selve titlen er uoversættelig; det er et der anvendes som kælenavn for den ældste søn i en familie. Filmen er en studie i det japanske matriarkat. En ældre kvinde og hendes datter (en fin rolle til *Isuzu Yamada*) i en velstående familie i Osaka vil for enhver

pris beholde kontrollen over familiens formue. Derfor formaner de den forkælede dattersøn til at gifte sig og skaffe sig elskerinder for at avle en lille pige. Drengebørn vil de ikke høre tale om, thi sådanne kunne tage magten ud af hænderne på dem. Når en pige bliver født, agter de at „adoptere“ en mand til hende, et nul, som de kan sætte på plads.

De to kvinder går fuldstændig hensynsløst til værks. Da dattersønnens hustru har født en dreng, kører de hende bort og optræder som koblersker for at skaffe dattersønnen nye kvinder. Alt dette er imidlertid forgæves, de får ingen kvindelig arving, og til sidst kommer krigen som den endelige ironi og spreder familiens ejendom. Det, der er tilbage, skænker dattersønnen til sine kvinder, og Ichikawa viser sit desillusionerede syn på den menneskelige natur, da han lader en af kvinderne lægge hovedet på skrå for at finde ud af, hvilket seddelbundt der er størst. I desperation drukner den gamle mormor sig. Hvad har hun vel at leve for, når familien er ludfattig! Hele historien, der ikke er så ukompliceret, som dette referat måske antyder, fortælleres i den aldrende og resignerede dattersøns tilbageblik.

Denne dystre historie om, hvorledes gerrighed og grænseløs egoisme ødelægger menneskers liv, fortæller Ichikawa og hans fotograf Miyagawa med udsøgt fornemmelse for farvernes valører. Her finder man et farvernes sammenspil længe før *Antonionis* noget overvurderede „Den røde ørken“, en farveharmonisk, der ikke er så udspekuleret som *Antonionis*,

men som opstår langt mere organisk af milieuet. I en gadescene ses blafrende, farvestrålende flag direkte oppefra, og den samme synsvinkel vender tilbage ved en kvindes vandring med en rosa parasol som en klat farve midt i gadens grå vrimmel. (Ichikawa vender gerne tilbage til dette fugleperspektiv i „Tokyo-Olympiaden“ og uddybter alle dets maleriske virkninger. Således ser han starten til finalen i rygsvømning for damer som et dekorativt mønster, og cyklisterne udfoldes i billederne fra helikopteren som et farverigt bånd.) Farveglæden strømmer frem, når kameraet i et nærbillede standser foran en pakke brogede og strålende silketøjer, som man blader igennem. Tendensen til at se det skønne selv midt i det alleruhyggeiligste er jo endnu mere udtalt i „Nobi“, hvor de døde soldater bliver til pinagtigt smukke mønstre i sort/hvid.

I de erotiske afsnit i „Bonchi“ er Ichikawa forbløffende diskret. Måske skyldes dette producentens reaktion på „Kagi“. Dattersønnen løsner en ung kvindes kimono og lader det ildrøde skærf falde til gulvet, men da han kaster sig over hende, venter kameraet undseligt ved skærfet. I en anden scene lægger han sig hos en venligt smilende kvinde. Så slukkes lyset og tændes igen næste morgen, men da ligger han stadig i sengen, ude af stand til at stå op. Han har tydeligt nok overanstrengt sig i nattens løb! Denne drastiske erotiske humor minder om „Kagi“. Ichikawas meget specielle humor mærkes også i en anden scene, hvor en ydmyget kvinde river en stor køkkenkniv til sig. Man venter et selvmord, men kvinden styrter sig nu over en pandefuld gulerødder og hakker dem hidsigt i stykker.

På ny er Ichikawas sans for detaljerne meget sikker. De menneskelige tragedier under verdenskrigens bombardementer antydes ved et billede af en sko, der ligger i en mudderpøl. Mormoderens selvmord skildres i et nærbillede af hendes hvide kimono, der flyder i en dam. Scenen med det ildrøde skærf er allerede nævnt. I Olympiadefilmen vrirler det med lignende detaljer, og her pointeres de tilmed yderligere ved hjælp af de kraftige teleobjektiver. I hammerkast falder hamrene ned i den opblødte jord, så leret sprøjter op. En skytte er fotograferet i så stort nærbillede, at kinden, som han trykker mod kolben, med sine grove porer ligner et månelandskab. Idrætsmændenes

pisevaner bliver udsat for en nærgående og humoristisk studie. I „Bonchi“ ganske som i „Enjo“ og „Tokyo-Olympiaden“ klipper Ichikawa relativt hurtigt og lader sig ikke som så mange andre instruktører trække ned i tempo af CinemaScope-formatet.

I „Hakai“ (engelsk titel „The Sin“ eller „The Outcast“) fra 1961 vender Ichikawa tilbage til sin foretrukne hovedperson: det ensomme menneske, der søger sig en plads i tilværelsen. Tiden er 1904, og hovedpersonen, den unge lærer Segawa, tilhører Japans pariakaste, burakumin. Bundet af et løfte til sin far forsøger han for enhver pris at hemmeligholde sin byrd. Faderen bliver stanget ihjel af en tyr, men det er tydeligt, at han, den udstødte, var træt af livet og selv provokerede tyren til at angribe. Segawa læser bekendelser af en anden af de udstødte, forfatteren Inoko. Han kontakter den brystsyge Inoko, der vil løfte sit folk ud af dets lammende apati, men da det virkelig gælder, fornægter han Inoko. Segawa er endnu ikke modnet til at gøre noget for de kasteløse. Men da Inoko bliver dræbt af lejede mordere, afslører Segawa sin byrd og forlader sin lærergerning. I slutscenen er han beredt til at rejse til Tokio med Inokos enke for at arbejde for sit folk. Han giver afkald på den pige, som elsker ham, en fordrunken kollegas datter.

„Hakai“ er en forbløffende ujævn film. I de første to tredjedele arbejder Ichikawa på toppen af sine evner, men derpå tillader han ganske uforklarligt sentimentaliteten at tage overhånd. Fra den scene, hvor Segawa foran sine bevægede elever grædende afslører, at han nedstammer fra burakumin, løfter filmen sig aldrig igen ud af denne følelsesfulde stemning, hvilket er så forbløffende, eftersom Ichikawa i sine bedste film skyr sentimentalitet som pesten.

Optakten er meget suggestiv. En mand står klar til at give en tyr salt. Hurtige billeder mellem manden og tyrens hoved i stort nærbillede veksler. Angrebet kommer lynhurtigt: det ene horn stødes ind i mellemgulvet og trækkes blodigt ud. Manden slænges bort som en handske, og tyren går roligt sin vej. Her fanges tilskueren på samme tid af den hurtige fortælleteknik og de brutale detaljer, som Ichikawa har en vis svagthed for. Kameraarbejdet er gennemgående meget omhyggeligt. Faderens

begravelse skildres i en række bløde overtoninger med mændene i silhuet på en ensom bakke en tåget morgen. Tonefaldet er melankolsk, og kameraarbejdet understreger dette tonefald. En stormpisket flod med lidt sne på bredden klippes ind som vignet for Segawas møde på en kro med en beruset kollega. Fundet af den myrdede Inoko indledes med en kort scene, hvor sorte krager skrigende basker omkring mod den hvide sne. Her er symbolikken tydelig, men i reglen undgår Ichikawa en symbolik af denne type. Slutscenen med den sentimentale afsked med eleverne ude i den snedækte natur er også meget kønt fotograferet. Formatet er anvendt med finhed. Segawa taler med en kammerat og stirrer gennem vinduet ud på den blændende sne. I billedets venstre kant ser man gennem vinduet et træ med konturer, der står ligesom ætsede i sneen i det sort/hvide foto. Igen et eksempel på Ichikawas forkærlighed for at placere tyngdepunktet et sted ude mod billedets kanter.

Det svageste led i denne Ichikawa-serie forekommer mig at være „Watashi wa nisai“ (1962, engelsk titel „Being Two Isn't Easy“). Det er en impressionistisk, men lidt for indsmigrende film om den lille dreng Taros verden frem til hans to-årsdag. Ichikawa lader i det store og hele barnet fungere som filmens fortæller, og dermed lægger han, realistisk set, en urimelig stor byrde på drengens skuldre. Desuden opstår der flere steder en utilfredsstillende bevægelse mellem subjektiv og objektiv synsvinkel. Episoderne er hverdagens – ondt i maven, en tur i Zoo, kontakten med farmoderen, hendes død, fødselsdagen.

Optakten indeholder et mønster af skiftende farver, delvis ude af fokus. Derefter følger et nærbillede af moderen, konturerne er udviskede. Dette er tydeligt nok et forsøg på at anskueliggøre barnets første indtryk af sin omverden, men forsøget er ikke overbevisende. Under besøget i Zoo arbejder Ichikawa med en række zoomninger frem mod dyrenes karakteristiske træk (store elefantfødder og gabende løver), og derefter klipper han hurtigt fra dyrene til et grædende barn, som ikke kan finde sine forældre. Denne teknik virker rimeligt nok noget ufrisk efter Bert Haanstras fyndige „Zoo“ fra 1962.

Et indslag med „drømmebilleder“ (Taro tænker på, at han vokser, og klatrer ud af sin

legegård) og et tegnet afsnit (Taro sammenligner månen med en banan) giver ikke filmen nye dimensioner. Da Taros mor løber af sted for at fortælle en nyhed, anvender Ichikawa teleobjektivet. Hun skjules hele tiden af ting, som kommer i vejen, og synes at bevæge sig uendelig langsomt. Her siger denne teknik ikke så meget, men i „Tokyo-Olympiaden“ opnår Ichikawa en meget smuk virkning ved længe at fastholde marathondløberen Bikilas svedglinsende ansigt i teleobjektivet, mens tilskuerne ved vejkannten skimtes som en diffus baggrund, helt ude af fokus. Dermed dannes en syntese af sejrherrens koncentration om opgaven.

Eftersom kopierne ikke var nået frem, fik jeg ikke set „Ototo“ (1960) og „Yukinojo henge“ („The Revenge of Yuki-no-jo“) fra 1963. Navnlig den sidste forekommer interessant; den er Ichikawas højst personlige version af en onnagattas (den, som spiller kvinderoller i et Kabuki-drama) skæbne og tanker. Det var denne film, som forårsagede, at Ichikawa faldt i unåde hos sit selskab „Daiei“. Desuden udgik filmen om den unge japaner, som sejler fra Osaka til San Francisco, „Taiheiyō hitoribotchi“ („Alone on the Pacific“), 1963, eftersom den skal ud i de engelske biografer.

Trods lakunerne er billedet af Ichikawa dog blevet beriget på adskillige punkter. De ensomme skæbne synes at interessere ham mest, om det nu er de små i samfundet eller særlingene. Lidelser og skyldfølelse plager ofte hans mennesker. Det melankolske træk er meget markeret, men i ny og næ brydes stemningen, når Ichikawa lader sin sorte humor komme til udtryk. Hans film er til tider af en kompliceret struktur og veksler stadig mellem nutid og tilbageblik. Hans billedstil er – navnlig i samarbejdet med Miyagawa – yderst bevidst og præget af en udsøgt fornemmelse for farver og for grupperinger i CinemaScope-formatet. Grumhed og vold mildnes af hans hang til at æsteticere.

Ichikawa bør have en stor gerning foran sig i japansk film, ikke mindst nu, da han er blevet sin egen herre. Men først skal han afslutte den TV-serie i 26 afdelinger, som han for tiden er i gang med at indspille, „The Tale of Genji“. Ingen ved, hvornår han vender tilbage til spillefilmen. De japanske instruktører drages af TV, eftersom der her bydes dem betydeligt bedre økonomiske kår.