

ske siddestilling. Ingen overtoninger o.lign., kun »rene« klip. Og han var den sidste japaner, der gik over til lydfilm højt op i trediveerne, og en af de sidste, der gik over til farver.

Hans tema – og det har han dyrket monomant – er livets gang i den japanske familie. Hans film er hverdagsagtige og psykologiske karakterstudier uden megen handling eller ydre drama. »Film med betydeligt plot keder mig nu« og »Jeg er ikke interesseret i romantisk kærlighed« er to af hans karakteristiske udtalelser. Strukturelt falder mange af (alle?) hans værker i tre dele: familien (gruppen) i harmoni – opbrud og uro, fordi en datter/søn skal giftes (eller fordi børnene vil have et TV-apparat) – familien igen til ro, men forandret. Forår – sommer – efterår.

Personligt var Ozu ungarl hele sit liv (der kuriøst nok forløb med matematisk regelmæssighed: født 12-12-1903, død 12-12-1963.) Netop i hans manglende evne til eller ønske om selv at stifte familie kan man formodentlig finde en forklaring på hans maniske besættelse af dette opbrud fra et tiltant livsmønster. Erkendelsen af forandringens og udviklingens nødvendighed er smertefuld for Ozu, og han har med poetisk intensitet skabt skønhed på denne erkendelse i en Sisyfos-kamp for at besejre tiden og døden.

I sin artikel i »Sight and Sound« (Autumn 1963) citerer Tom Milne et haiku-digt, en udtryksform, der skal have haft stor betydning for Ozu, og som illustrerer tre-delingen i hans film. Haiku-digte er strengt opbygget af 3 linier med henholdsvis 5, 7 og 5 stavelser. I oversættelse lyder det

An old pool
A frog jumps in
The sound of water.

Et andet haiku-digt citeres af Richard N. Tucker i hans bog »Japan: Film Image«

This road
No person going on it,
Autumn nightfall.

Det er en glimrende parallel til Ozus berømte establishing shots. Med ganske få – som regel (altid?) fem – mennesketomme billeder indleder han sine film. »Sent efterår« starter således med to optagelser af en pagode (forskellig afstand), så en af bygningens fod og to skud indendørs (sammenlign Tom Milnes illustration til starten på »Samma no aji« i ovennævnte S&S-artikel). Så er vi straks in medias res, blandt de tre midaldrende venner, der forsamlede til en mindehøjtidelighed beslutter at prøve på at få en afdød vens datter afsat. Det støder imidlertid på den vanskelighed, at datteren nødig vil forlade sin moder. Typisk Ozu. Altså må de først få afsat moderen, men hun vil slet ikke afsættes.

Dette med at arrangere ægteskaber hen over hovedet på partnerne virker jo mildest talt fremmedartet, og så er filmen ikke ældre end fra 1960. Men det

mærkelige er, at man accepterer disse spilleregler på samme måde, som man accepterer de lige så fremmedartede spilleregler i en western eller i »Min nat hos Maud«. Vi er i et meget patriarkalsk samfund eller rettere samfundslag. En direktør løfter blot telefonrøret og meddeler anonyme slaver, at han skal bruge sin vogn. Han gider ikke engang vente på bekræftelse af, at ordren er forstået. Og der bliver jo også bukket en del i Ozus film, mest af undergivne. Men det ligger Ozu uendelig fjernt at kritisere samfundslaget. Han går helt ind for landets traditionelle dyder og leveform. Netop dette – må man næsten sige umulige – standpunkt skaber en særlig spænding i hans film. Det bliver en udfordring – både for ham og os. Eller med Donald Richies ord i »Japanese Cinema«: »At disse (traditionelle) dyder hovedsageligt er teoretiske gør ikke på nogen måde Ozus stillingtagen falsk. Skønt hverdagens Japan ikke er et land, der udmærker sig ved sin selvbeherskelse, enkelhed og næsten buddhistiske op-højede ro (serenity), forbliiver disse egenskaber idealer eller dyder, og Ozus fastholden ved dem og den offentlige indstilling for eller imod dem gør dem til mere end tomme hypoteser.«

Udfordringen ligger bl.a. i, at det patriarkalske samfund ikke udelukker menneskelig respekt, ja, faktisk er det høfligt-taktfulde en af dets bærepiller. Den ene af de midaldrende venner, som er på tale som enkens ny mand, må hjem og forsigtigt spørge sin søn, om han har noget imod dette eventuelle ægteskab. »Du giver altså dit samtykke?«, siger han med komisk lettelse. Og da pigens veninde skælder de tre intriganter ud, må de følge høflighedens bud og undskylde uforbeholdt over for denne kontorpige, som de under andre omstændigheder ville have behandlet som tyende. Følelserne bryder ofte gennem den formelle livsførelse. Det er netop pointen – man følger spændt konflikten mellem det rituelle og det menneskelige. Når mønstret brydes, får det ofte en meget stærk virkning. Stærkest i den scene, hvor direktøren ved et tilfælde på sit kontor har både den giftefærdige pige og den unge mand, der er blevet foreslået som hendes tilkommende. Han præsenterer dem og siger så uventet og brutal: »Det er den unge dame, der afviste Dem.« Tableau! Et komisk forsøg på en chokkur – og den virker!

Trods komikken er resignation og vemed over tilværelsens omskiftelser. En lykkelig og harmonisk situation kan ikke vare ved. Alting forandres, og det illustreres måske smukkeste med toget. Pigen og veninden smutter muntert op på kontorbygningens tag for at vinke til en nygift veninde i et tog. Men hun vinker ikke igen, og de bliver skuffet. Bliver man mon sådan af at blive gift? Senere i filmen står pigen igen ved rækværket og ser på toget. Ganske korte scener,

men mere behøver Ozu ikke for at skabe en beklemmende poesi.

Noget lignende ses i slutningen, hvor moder og datter er på ferie hos hotel-ejer-onklen. Hotellet er fuldt af festende skolebørn, mens moder og datter er fulde af afskedsstemning. Moderen har fortalt, at hun alligevel ikke vil giftes; hun taler om, at det måske er deres sidste rejse sammen, og hun altid vil mindes bønnen suppen her. Det paralleliseres med en rituel klasse-fotografering af skolebørnene. Det er de eneste måder man kan fastholde lykken på – via erindringen og fotografiet (= kunsten).

Således udtrykker Ozu sin længsel efter det fuldkomne, sin erkendelse af opbruddets nødvendighed, og han slutter af, hvor han begyndte, med de tre venner samlet. »Sikken en ungdom vi har!« og »Min datter er heller ikke til at styre« er konventionelle, men dog betydningsfulde replikker, thi hele Ozus univers skulle komme i et endnu større opbrud, hans familie-konflikt skulle brede sig til hele samfundet.

Det er meget smukt, og dog er det ikke Ozus bedste film. Stort set er den kun en afglans af »Banshun« (Sent forår) fra 1949. Tom Milne omtaler den lige-frem som en uinspireret remake, og man må nok give ham ret i, at den er noget tilfældigt opbygget. Man må tilføje, at den vestlige underlægningsmusik ikke er særlig spændende, specielt er den helt »forkert« i sin banale lystighed i den scene, hvor datteren vredt forlader moderen for at gå hen til veninden. Men det er småting, og man tilslutter sig gerne John Gillelts formulering (»Monthly Film Bulletin«, nov. 66):

»Indeed, Ozu was the greatest chamber music artist the cinema has yet produced.«

Frederik G. Jungersen

■ SENT EFTERÅR

Akibiyori. Eng. titel: Late Autumn. Japan 1960. Dist/P-selskab: Shochiku Co., Ltd. P-sup: Shizuo Yamanouchi. Instr: Yasujiro Ozu. Manus: Yasujiro Ozu, Kogo Noda. Efter: Roman af Ton Satomi. Foto: Yushun Atsuta. Farve: Agfacolor. Ark: Tatsuo Hamada. Musik: Takanobu Saito. Medv: Setsuko Hara (Akiko Miwa, moderen), Yoko Tsukasa (Ayako Miwa, datteren), Mariko Okada (Yuriko Sasaki, veninden), Keiji Sada (Shotaro Goto, den unge mand), Chishu Ryu (Shukichi Miwa, onklen), Shin Saburi (Soichi Mamiya), Miyuki Kuwano (Michiko), Nobuo Nakamura (Shuzo Taguchi), Kuniko Miyake (Nobu, hans kone), Yurika Tashiro (Yoko, hans datter), Ryuji Kita (Seiichiro Hirayama), Shinichiro Mikami (Koichi, hans søn). Længde: 128 min. Prem: TV 19.5.74.

Skuddet i fabrikken

En mand kommer cyklende til en fabrik, smider cyklen og løber ind i fabrikken. En mand bag et stort skrivebord rejser sig forfærdet op, to skud lyder, manden synker sammen! Således indleder Erko Kivikoski sin film »Skuddet i fabrikken«.

Den ældre arbejder Henrikson har skudt direktør Pylvänäinen. Hvorfor?

En sådan filmindledning kan naturligvis indikere flere muligheder. Det kunne være indledning til en kriminalfilm el-



Stills/ Øverst: Nedslåede arbejdere forlader fabrikken i den finske film »Skuddet i fabrikken«. Nederst: Urpo Poikolainen i scene fra samme film.

ler et melodrama. Men det er der absolut ikke tale om. Det kunne også være et oplæg til at forklare, hvorfor den ældre, lidt primitive enkemand Henrikson pludselig og helt uventet går amok. Men det er det faktisk heller ikke, for sine personers troværdighed til trods, så er »Skuddet i fabrikken« ikke nogen skildring af personer som »personer«, den giver os ikke nogen psykologisk analyse af personen Henrikson eller af nogen af de andre personer i øvrigt. »Skuddet i fabrikken« er en skildring af en situation. Og menneskers reaktioner på denne situation efterhånden som deres

magtløshed overfor situationen går op for dem.

Så måske er de skud, som indleder og afslutter filmen bare noget, der kunne være sket! Eller som måske kan gå hen og ske i et fremtidigt analogt tilfælde. Filmen forsvarer ikke Henriksons handling. Den fordømmer den heller ikke. Den konstaterer bare, at sådan kunne det gå hvis – o. s. v. Og hermed har »Skuddet i fabrikken« på en særdeles interessant måde markeret sig – og manifesteret sig – blandt de »kontroversielle«, »politiske« og »revolutionære« film, der nu i stigende omfang dukker op.

Handlingen foregår i en mindre finsk provinsby, hvor en enkelt større fabrik, Finnmetalli Oy, er af vital betydning for indbyggerne. Den er oprindelig skabt som et familieforetagende, men er nu blevet fusioneret med en stor metal-koncern i Helsinki, der efter nogen tids forløb har fundet den urentabel og nu vil koncentrere den omkring en enkelt arbejdsproces og nedlægge de øvrige afdelinger. Et halvhundredte mand afskediges, hvoraf dog en 8-10 stykker tilbydes overflytning til en anden af koncernens virksomheder i en anden by. De resterende ca. 40 arbejdere må selv klare problemerne. Men byen og distriktet har ingen andre arbejdspladser, hvor de kan søge hen.

Arbejderne tager kampen op imod denne planlagte udvikling. Der holdes møde og nedsættes en komité. Henrikson lader sig lidt tøvende indvælge i denne komité. Senior-direktøren Ingtilbage og at Pylvänäinen har overtaget man, hvis farfar i sin tid grundlagde

fabrikken, gør et spagfærdigt forsøg på at få et kompromis i stand, men han bliver promte og effektiv tromlet ned af direktør Pylvänäinen, som er sendt fra koncernen i Helsinki. Fabrikkens tillidsmand, der er blevet formand for komitéen, tager til Helsinki for at søge hjælp og støtte fra Metalarbejder-forbundet, hvad man også lover ham, men den viser sig snart lidet bevendt. (Herregud, det drejer sig jo kun om sølle 40 medlemmer fra en lille provinsafdeling). Men fagforeningsformanden undlader dog ikke at understrege, at forbundet naturligvis ikke kan understøtte en ulovlig strejke.

Arbejderne strejker alligevel, men da firmaledelsen nu truer med at lukke hele virksomheden, smuldrer solidariteten fra de øvrige arbejdere og strejken går i opløsning. De ramte arbejdere forsøger så en fabriksbesættelse. De vil fortsætte produktionen i egen regi. Men ledelsen afbryder strømmen og gør opmærksom på, at dette er krænkelse af den private ejendomsret og at samfundets magtmidler vil blive krævet indsat imod dette overgreb. Statsmagten vil blive sat ind for at håndhæve koncernens rettigheder.

Nu går det hele i opløsning, nogle har allerede forladt eller er ved at forlade byen. Henrikson, der var tilbudt arbejde på en anden af koncernens virksomheder, men som har »veget pladsen« til fordel for en kollega med familie og børn, tager sit fine tøj på og opsøger direktør Ingman i dennes patricier-villa, blot for at få at vide, at han nu er trådt ledelsen. Ved den reception, som den nye direktør afholder i anledning af sin

udnævnelse, er alle deltagerne enige om det rigtige og fornuftige i de trufne dispositioner, kun den lukkede afdelings ingeniør, der med det største ubehag har måttet forkynde afskedigelserne, tier beskæmmet.

Henrikson er ude at røgte sine ruser i søen, da han pludselig vender om, tager sit gevær, sætter sig på sin cykle, kører til fabrikken. Og så lyder skuddene! Skuddene i fabrikken!

Denne ret udførlige handlingsbeskrivelse er nødvendig i dette tilfælde. For af den vil læserne – de læsere som ikke fik set filmen, da den blev udsendt af dansk TV – kunne forstå, at det kunne være blevet til en dogmatisk og stereotyp prædiken over kapitalismens forærv, fagforeningsbureaukратиets forræderi og solidaritetens nødvendighed. Nederlagets lære kunne på en eller anden måde have antydet fremtidens sejr. Das nächste Mal besser.

»Skuddet i fabrikken« holder sig absolut fri for sådanne tendenser og bliver netop derigennem til en særdeles overbevisende illustration af kapitalistisk hensynsløshed, fagforeningsbureaukratis lunkenhed og arbejdersolidaritets vanskelige vilkår. Den bliver det i kraft af sin beretnings livsnære aktualitet og sit milieu!

Filmens arbejdere er alle »rigtige fabriksarbejdere«, altså amatører, og det samme gælder de fleste andre medvirkende. Optagelserne er alle taget »on location«, fabrikken, hvor en stor del af handlingen udspiller sig, er de finske statsbaners reparationsværksted i Hyvinkää. Filmens tillidsmand er også til daglig tillidsmand på denne fabrik. Det giver naturligvis fremstillingen en autenticitet af ret enestående karakter, ikke mindst fordi de hændelser, som de medvirkende fremstiller, ligger tæt på, hvad de selv har oplevet og gennemlevet. Petti Viljakainens levendegjorte skildring af tillidsmanden Vuoris problemer kan således kun bygge på en række personlige erfaringer. Han kommer gang på gang i klemme mellem de to parter, som han ifølge bestemmelserne skal formidle kontakt imellem. Han er en ærlig og af indstilling ret militant fagforeningsmand, der alligevel gang på gang tvinges ind i kompromis'er, som han ikke helhjertet kan understøtte. På en måde er han en fange af systemet. Naturligvis er det Paavo Rintales, Erko Kivikoskis og Juno Garts manuskript, der lægger op til det. Men det kunne næppe være personificeret så overbevisende af nogen anden end en, der selv har følt det på sin krop.

Et par ekstrem-radikale arbejderrepræsentanter forekommer i filmen, men hæfter sig ikke synderligt i tilskuernes bevidsthed, på samme måde som sådanne typer næppe vil kunne påvirke stemningen synderligt i en mindre provinsby. Det er Urpo Poikolainen, der som den ældre arbejder Henrikson påkalder opmærksomheden. Han er tyde-

ligvis tænkt som – og er i filmen også blevet til – en typisk repræsentant for den jævne socialdemokratiske arbejder, der ikke er tynget af vidtflývende visioner, men som samtidig er dybt forankret i sit milieu og sin classes problemer. Hans arbejdskolleger har tillid til ham, og han svigter ikke denne tillid, da han lidt tøvende lader sig indvælge i komitéen. Det er da alle disse hans måske lidt kluntede men absolut velmente anstrengelser bryder sammen, at han pludselig løber grassat og drives til sin desperate handling. Ifølge udenlandske anmeldelser af filmen, der blev præsenteret på »Internationales Forum des jungen Films« i Berlin i juni 1973, hvor den hentede sig Grand Prix, skal der efter de to skud imod direktør Pylvänäinen lyde endnu et tredje skud, hvad der vel må betyde, at Henrikson har begået selvmord. Jeg må indrømme, at jeg ikke lagde mærke til dette, og jeg mener for så vidt ikke, at det har større betydning. For som jeg har sagt indledningsvis, så opfatter jeg dette »skud i fabrikken« som noget supponeret, noget som kunne være sket i et eller andet tilfælde, men som filmen på ingen måde forsvarer eller opfordrer til. Men noget som man alligevel vil opstille som en advarende mulighed. En advarsel om ikke at lade det komme til sådanne situationer, hvor individer kunne tænkes at ville gribe til denne fortvivlede selvtagt! En advarsel, der for så vidt henvender sig til begge parter i denne konflikt.

Derved får denne film et perspektiv, som rækker langt ud over Finlands grænser og også ud over det år, hvor den blev skabt. Det forløbne år har i høj grad aktualiseret dens problemstilling. Det vil derfor være en stor skam om »Skuddet i fabrikken« herhjemme kun vil være set af dem, der nu var så heldige at sidde foran skærmen, da den blev vist af dansk TV – det være sig et for en sådan film nok så talrigt publikum. Adskillige vil nok kunne føle sig fristet til et gensyn for virkelig at kunne fordybe sig i dens detailrigdom. Og de, der ikke fik den set i TV, bør absolut have en mulighed for at indhente det forsømte. Herhjemme har vi nu en biograf-situation, der gør det muligt også at bringe sådanne i kommerciel henseende »vanskelige« film frem, og det må være en klar interesse for foreninger og grupper at »købe« en forevisning af dem.

En tak til TV's filmafdeling for en pionerindsats.

Børge Trolle

■ SKUDET I FABRIKKEN

Laukaus tehtaalia. Finland 1973. P-selskab: Jörn Donner Productions. Instr: Erko Kivikoski. Manus: Paavo Rintala, Erko Kivikoski, Juho Gartz. Foto: Esko Nevalainen, Vesa Hauhia, Kari Kekkonen. Klip: Juho Gartz. Tone: Jouko Lumme, Juhani Jotuni. Medv: Urpo Poikolainen (Henriksen), Aarne Hakulinen (Direktør Pylvänäinen), Pennti Viljakainen (Vuori), Artturi Haikonen (Oskari Niemi), Raimo Ahrenberg (Ingeniør Alakurtti), Erkki Helo (Direktør Ingman), Esko Valonen (Ingeniør Nordman). Længde: 82 min. Prem: TV 2.4.74.

Ingen vej gennem ilden

»Ingen Vej Gennem Ilden« er en temmelig bemærkelsesværdig debutfilm af den russiske instruktør Gleb Panfilov, af hvem TV tidligere har vist »Begyndelsen« – historien om en fabriksarbejderske, der fik hovedrollen i en Jeanne d'Arc-film. Det viser sig, at der også er noget Jeanne d'Arc-agtigt over hans første film. Historien kan umiddelbart minde om en lang række sovjetiske post-revolutionære åndelige »beredskabsfilm«, der beskriver revolutionen, dens heroisme, dens nødvendighed og dens politiske typer. Filmen skildrer kampene mellem den røde og den hvide hær på et tidspunkt, da situationen ude i landet endnu ikke er helt afklaret.

Det bemærkelsesværdige ved denne film er, at den til en vis grad betegner et opgør med det helt firkantede og skematisk stilerede stalinistiske mønster, og at den forsøger at gå dybere ind i en dialektisk debat, især omkring den intellektuelles rolle i den politiske handling. Tanja er hovedpersonen i denne problematik. Hun er en ung, naiv pige fra landet, som først søger at udfylde sin politiske plads ved at melde sig som sygeplejerske på et hospitalstog; senere kommer hun i kontakt med et af de Majakovski-tog, som fyldt med kunstnere blev sendt rundt i landet. Hun begynder at male og finder i begyndelsen afløb for sit engagement ved at levere propagandaplakater og som tolker af »folkesjælen« gennem en række naivistiske malerier. Til sidst bliver hun stillet ansigt til ansigt med en hvide-russisk officer, der vil nedbryde og bortforklare hendes politiske engagement, opløse hendes konturer. Det er i denne situation, at hun får øjnene op for, at der ikke findes nogen vej gennem ilden – at man må slås for sin identitet og ikke bare kan lade sig føre med.

Filmen adskiller sig fra de fleste tidligere ved at betragte de »menige«, de anonyme revolutionære mere nuanceret end før, og det er ved at flytte vægten fra det officielle parti-ideologiske revolutionssyn, over til en mere almen betragtning, at filmen kommer til at forny den traditionelle genre og blive et bevis på det politiske tæbrud, som har kunnet spores – ganske vist mere i den sovjetiske udenrigs- end i indenrigspolitikken. Vi slipper for alle de ideologiske pletfri og velformulerede normalmennesker. I stedet befinder vi os i et miljø, og på et tidspunkt, hvor revolutionens ide næppe stod klart i alle detaljer for ret mange, og hvor den i stor udstrækning blev båret oppe af rent følelsesmæssige reaktioner.

Tanja er netop et sådant følelsesmenneske. Hun reagerer umiddelbart, impulsivt, og hun har vanskeligheder ved at tage del i den teoretiske debat, som finder sted mellem vennerne. I be-