

film. Ambassaderne får enkelte af dem, men de privat producerede når aldrig til landet; tænkt, om de ækle tandpastareklamer og de infantile sæbepulverfilm kunne afløses af bl. a. nye tegnefilm! Udlandets produktion stiger fortsat, uden at vi mærker meget til det.

En eller anden ville måske udsætte på bogen, at hovedvægten i det illustrerende materiale er lagt på britisk produktion, men da den ene af forfatterne, *John Halas*, er leder af produktionsselskabet „Halas & Batchelor“, er det forståeligt, at han til indgående demonstrationer og forklaringer vælger materiale, han har førstehåndskendskab til. Det er så afgjort en ubetydelig svaghed i en meget betydelig bog.

Poul Malmkjær.



Nippon eiga monogatari

Joseph L. Anderson og Donald Richie: „The Japanese Film: art and industry“. Charles E. Tuttle Company. Rutland Vermont, Tokyo Japan 1959.

I deres forord til „The Japanese Film“ skriver *Joseph L. Anderson og Donald Richie*, som mange sikkert vil kende bl. a. fra en række artikler om japanske instruktører i „Sight and Sound“, at deres bog ikke kunne være skrevet for bare ti år siden. Der var måske nok et vist behov for den, men ikke publikum nok. At behovet i dag er større hænger ikke blot sammen med den kunstneriske udvikling, den japanske film har gennemløbet det sidste decennium, men også med at denne udvikling har vakt en verdensomspændende interesse for japansk film. En interesse, der ikke har afspejlet sig i nævneværdig grad i dansk biografrepertoire eller dansk presse. (I denne måned kan man i meddelelserne fra en akademisk forening erfare, at *Akira Korusawas* sidste arbejde var „Skammens gade“ (!)).

De to amerikanske forfattere bygger deres bog på et solidt grundlag. De har beskæftiget sig med deres emne siden 1946, de har studeret alskens japansk film litteratur, de har ført samtaler med ledende folk inden for japansk film, og de har sidst men ikke mindst set over 500 film fordelt over alle perioder i japansk films historie. Deres bog har de opdelt i to hovedafsnit: *Background*, der fortæller filmhistorien fra 1896 til 1959, og *Foreground*, der koncentrerer sig om den japanske film i dag (indhold, teknik, instruktører, skuespillere, biografer og publikum). Desuden indeholder bogens 456 sider et par instruktive oversigtskort – ét over instruktørenes påvirkning af hinanden og ét over de vigtigste filmselskabers udvikling –

samt et fyldigt kombineret glossarium og index.

Den japanske films historie begynder med *Edison Kinetoscopes* præsentation i 1896, året efter kom *Cinématographe Lumière* og *Edison Vitascope*. Filmen blev hurtigt populær i Japan og fik fra allerførste færd det blå stempel, idet en af de første forevisninger af vitascopet blev overværet af ingen ringere end kronprinsen, den senere kejser *Taiso*. Et af de interessanteste momenter i den japanske stumfilms historie er *benshi*'en. *Benshi*'en var en slags foredragsholder, som siddende ved siden af lærredet forklarede og kommenterede filmen, samtidig med at han leverede underlægningsmusik på sin *samisen*. *Benshi*'en var af uhyre stor betydning, og der er adskillige eksempler på, at publikum lod sig lokke mere af en populær *benshi* end af selve filmen. Når talefilmen først brød igennem i Japan på et sent tidspunkt, hænger det først og fremmest sammen med vanskelighederne med at bryde *benshi*-traditionen. Den dag i dag spøger *benshi*'en i Japan. Der nævnes en række pudsige eksempler. Da „Manden med de tusinde ansigter“ blev vist, var den døvstummes fingersprog oversat i underteksterne, da japanerne er ængstelige for ikke at få det hele med. Selv i de mere lyriske afsnit i *Cousteaus* „Den tavse verden“ var fiskernes navne indkopieret. *Benshi*'en og *oyama*'en er de to skikkelser, der først og fremmest er med til gøre japansk filmhistorie anderledes. *Oyama* er betegnelsen for en skuespiller, som udførte kvinderoller. En af de kendteste var den nu berømte instruktør *Teinosuke Kinugasa*. Først omkring 1920, da realismen med f. eks. *Takeo Muratas* „Rojo no Reikon“ (Sjæle på vejen) begyndte at bryde igennem i japansk film, gik man langsomt over til at benytte kvindelige aktører. Det historiske afsnit er grundigt og giver god besked. Man får f. eks. dementeret, hvad et *Mizoguchi*-index i „Cahiers du Cinéma“ kunne få én til at formode: at talefilmen for en tid slog *Mizoguchi* ud. Han lavede sin første tonefilm „Furusato“ (Hjembyen) i 1929, og i 1932 instruerede han selskabet *Nikkatsus* første talefilmsukces „*Toki no Ujigami*“ (En passende mægler).

I bogens andet hovedafsnit tager forfatterne, som *Akira Kurosawa* siger i *sin* forord, klar stilling til, hvad de anser for rigtigt og godt. Her er ikke tale om nogen næsegrus beundring for den japanske filmkunst som sådan og slet ikke for den japanske filmindustri. Hvis man har troet, at japanske filmfolk arbejder under de bedst tænkelige vilkår, får denne bog sandelig én til at tro om igen. Til eksempel kan det nævnes, at man filmer på så lave budgetter, at de fleste europæiske filmfolk nok ville betakke sig, og at det hører til dagens og nat-

tens orden at arbejde op til fire døgn i træk. Det stramme budget tillader ikke, at man til en billig spillefilm tager mere end tre gange så meget film, som der bruges i filmens endelige skikkelse. Ganske vist har de helt store instruktører betydeligt større spillerum. Kurosawa filmer således ofte med både tre og fire kameraer samtidig af hensyn til kontinuiteten i montagen. Det er imidlertid ret chokerende at erfare, at Kinugasa til „Ingen kan tvinge et hjerte“s ca. 2700 meter brugte *under 10.000 meter* råfilm. „At der fortsat laves strålende film skyldes ikke filmindustrien, men de få mænd, sædvanligvis instruktører og producere, der har retskaffenheden og den stejle hårde styrke til at kæmpe mod, hvad der helt sikkert er en af de mest konservative, kunstnerisk reaktionære, uduelige og „ufaglige“ filmindustrier i verden.“

Kapitlet „directors“ omfatter 9 instruktøromografier: Mizoguchi, *Gosho*, *Ozu*, *Naruse*, *Toyoda*, *Kinosbata*, Kurosawa, *Yoshimura* og *Imai*. Med særlig interesse læser man om *Ozu*, hvis „Tokyo monogatari“ er blevet omtaget med begejstring af amerikansk og engelsk filmkritik, til trods for at japanerne har villet hævde, at hans film er for specifikt japanske til at kunne tåle omplantning. At læse om ham her skærper ens lyst til lære hans film at kende. Han filmer med en forbløffende foragt for hele det tekniske apparat; normalt optager han hver eneste scene med kameraet i samme højde (i en siddende persons øjenhøjde). Ned og optoninger og overblændinger bruger han ikke.

Bogens sidste kapitel om biograferne og deres publikum er ikke kedelig læsning. Tokyo har flere biografer end nogen anden by i verden, og i hele Japan åbnes der normalt to nye biografer hver dag. Det er ikke altid, man har tilstrækkeligt med kopier, hvilket man klarer på den måde, at man lader specielt trænede drenge styrte med film fra den ene biograf til den anden på cykel. „Da japansk bytrafik er, som den er, er forsinkelser og sammenstød almindelige, og pauserne mellem forevisningerne bliver større og større.“ Der gives eksempler på, hvordan det japanske biografpublikum normalt er mere med end Europas og USAs. Finder en japansk tilskuer f. eks. på at forlade en udenlandsk premiere, venter han til slutningen af en sekvens. Herhjemme har man vel knapt nok opdaget, at en film består af sekvenser?

„The Japanese Film“ er den hidtil grundigste indførelse i sit spændende emne. Og så er den underholdende læsning.

Overskriften er et forsøg på at sige „Japans filmhistorie“ på japansk. Vi håber, den er rigtig.

Birger Jørgensen.

To liv

Joseph Schildkraut og Leo Lania: „My Father and I“. Viking, New York 1959.

To ting har bevirket, at *Joseph Schildkraut* tog sig tid til at fortælle sine og sin fader, *Rudolf Schildkrauts* erindringer til den velskrivende *Leo Lania*: Dels at han med sin fremstilling af *Otto Frank* i „Anne Franks Dagbog“ (både på teater og film) mente at have nået sin karrieres højdepunkt, og dels at han ønskede at fortælle samtiden om sin store fader.

Bogen falder efter titlen naturligt i to dele, og sidste del er givetvis af størst interesse for „Kosmorama“s læsere. Beretningen om faderen, autoidakt og provinsskuespiller, og hans endelige sejr på de wienske og tyske teatre, er tredje- og fjerdehåndsuplysninger, krydret med små røverhistorier og glorificeret som et mundtligt overleveret heltepos. Sønnen *Josephs* refleksioner over forholdet mellem faderen og moderen er ganske fascinerende: vaklen mellem beundringen for faderens vitalitet og elegante livsførelse og erkendelsen af moderens praktiske sans og ukuelige vilje til at holde ægteskabet gående. *Rudolfs* succes gik over *von Bergers* Deutsches Schauspielhaus i Hamburg via brødrene *Reinhardts* nyåbnede Das Deutsche Theater i Berlin til et tilbud fra USA i september 1911. Under de følgende to år i Amerika, hvor faderen på tysk spillede på Irving Place Theatre og People's Theatre, gik *Joseph* på American Academy of Dramatic Arts, hvortil den store *David Belasco* havde skaffet ham adgang. Blandt hans kammerater var *Edward G. Robinson* og *William Powell*. *Josephs* debut fandt sted på Irving Place Theatre i en tysk produktion, „Der junge Fritz“, hvor han bl. a. spillede sammen med *G. W. Pabst*! Faderen nærede ikke store tanker om *Josephs* evner som skuespiller, og han havde da også i Berlin ladet ham uddanne på konservatoriumet – *Joseph* havde øre for musik. Endnu et tilbud til *Rudolf* fra *Reinhardt* i Berlin førte til, at også *Joseph* fik engagement, men som i USA blev han også her omtalt som „den store *Schildkrauts* talentfulde søn“ – en skrækkelig byrde. Økonomiske besværligheder (travbanen) førte til faderens første filmarbejde, og da han i 1920 vendte tilbage til USA havde han indspillet ialt et dusin film i Tyskland. Verdenskrigen kom, og *Joseph* sluttede sig efter en hastigt afbrudt militærtjeneste til eksperimentalteatret Volksbühne i Wien, hvor han bl. a. traf *Fritz Kortner*. De unge teaterfolk mærkede krigen; det var umuligt at skaffe materialer til forestillingerne, og ud af nødvendigheden opstod en ny stil, „Illusionsbühne“, der skulle blive et varsel om efterkrigs-