



LUNDS
UNIVERSITET

Språk- och Litteraturcentrum
Filmvetenskap
Henrik Bengtsson, FIVK01
Handledare: Maria Larsson
2008-05-29

Ockuperad film

– Kurosawas filmproduktion under de amerikanska
ockupationsåren, 1945-52

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. Inledning.....	s. 1
2. Kortfattad beskrivning av Japans filmhistoriska utveckling under åren 1897-1945.....	s. 3
3. Ockupationsåren, 1945-52	
3.1 Kort historisk överblick.....	s. 6
3.2 Ockupationen och den japanska filmindustrin.....	s. 8
3.3 Icke önskvärda ämnesval.....	s. 10
4. Kurosawas filmproduktion under ockupationsåren	
4.1 Kort om Kurosawa – tiden före ockupationen.....	s. 12
4.2 <i>The Men Who Tread on the Tiger's Tail</i> (Tora no o wo fumu otokotachi), 1945 s.	13
4.3 <i>No Regrets for Our Youth</i> (Waga seishun ni kuinashi), 1946.....	s. 15
4.4 <i>One Wonderful Sunday</i> (Subarashiki nichiyobi), 1947.....	s. 17
4.5 <i>Drunken Angel</i> (Yoidore tenshi), 1948.....	s. 19
4.6 <i>Stray Dog</i> (Nora Inu), 1949.....	s. 21
5. Sammanfattning.....	s. 23
 Källförteckning.....	 s. 25

1. Inledning

Den 6:e augusti 1945 släppte amerikanska trupper den då nyutvecklade atombomben över Hiroshima, vilket följdes av en snarlik bombning av Nagasaki den 9:e samma månad. Japan var vid denna tidpunkt ett av krig utslaget land, och totalkapitulerade bara sex dagar senare, den 15:e augusti. De allierade krigsmakterna inledde strax därefter en fullskalig ockupation av Japan, ledd av Förenta Staterna och General Douglas MacArthur. Ockupationen lämnade - både under och efter sin närvaro - enorma spår i det japanska samhällets politiska strukturer och kultur.

Japansk film påverkades starkt av den europeiska och amerikanska filmkulturen under sina första 30 år. Den japanska kulturen har visserligen en tendens att ofta absorbera utländska tendenser och uttryck, och i sin tur stöpa om dessa till något helt eget. Donald Richie beskriver detta fenomen på följande sätt i *A Hundred Years of Japanese Film*:

While all countries incorporate culture from elsewhere – the process is called “progress” – Japan does so with a certain finality. Any definition of Japanese style has to face the fact that most Japanese are usually unable to handle anything without swiftly nationalizing it. Or, perhaps better put, the Japanese have a particular genius for assimilation and incorporation. Thus any influence – be it *gagaku* court dancing from medieval Korea, punk rock from modern America, the narrative patterning’s of European sophisticate Ernst Lubitsch, or the made in U.S.A. attitudes of Quentin Tarantino – is swallowed, digested, and turned into something sometimes rich, often strange, and always “Japanese”. All of these choices, moreover, are purposeful: identity is, in the process, more constructed than discovered.¹

Det amerikanska avtrycket i den japanska filmkulturen tog dock helt nya former efter andra världskrigets slut, och genom den amerikanska ockupationen. Detta vill jag här titta närmare på.

Syftet med denna uppsats är att undersöka hur den amerikanska ockupationen påverkade den japanska filmen i allmänhet, och Akira Kurosawas (1910-1998) produktion under denna tidsperiod i synnerhet. För att uppnå detta ämnar jag skissera en översiktlig och lättillgänglig bild av den japanska filmhistorien, från dess första skede fram till 1952, vilken jag hoppas kan fungera som historisk fond för mitt projekt. Vad gäller ockupationstiden, kommer jag inledningsvis att försöka ge en kortare historisk överblick, för att sedan begränsa perspektivet och fokusera på Akira Kurosawas filmproduktion under denna tid. Kurosawa kan visserligen redan tidigt i sin produktion ses som starkt influerad av västerländsk film och kultur, och jag kommer också därför att så gott som möjligt ta hänsyn till detta i läsningen av de verk som jag kommer att titta närmre på.

¹ Donald Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansho International, Tokyo, 2005, s.11

För de delar av uppsatsen som behandlar Japans filmhistoria, kommer jag framförallt att använda mig av standardverk som Donald Richies *A Hundred Years of Japanese Film*² och Bordwell-Thompsons *Film History: An Introduction*.³ Vad gäller de övriga avsnitten kommer jag att använda mig av mer varierande sekundärlitteratur. För de delar som behandlar Japansk film under ockupationstiden utgår jag till stor del från Kyoko Hiranos *Mr. Smith Goes to Tokyo*⁴. När det gäller biografisk information om Kurosawa, så har jag framförallt vänt mig till Richies *The Films of Akira Kurosawa*⁵ och Stuart Gailbraiths *The Emperor and the Wolf*⁶. Jag har vidare valt att begränsa valet av filmer - ur Kurosawas repertoar under åren 1945-52 - till följande alster: *The Men Who Tread on the Tiger's Tail* (Tora no o wo fumu otokotachi, 1945), *No Regrets for Our Youth* (Waga seishun ni kuinashi, 1946), *One Wonderful Sunday* (Subarashiki nichiyobi, 1947), *Drunken Angel* (Yoidore tenshi, 1948) och *Stray Dog* (Nora Inu, 1949). Jag har valt dessa filmer, främst därför att de alla innehåller material som i mångt och mycket exemplifierar den påverkan som den amerikanska ockupationsmakten hade på Kurosawas produktioner - och japansk film - under ockupationen.

Mitt angreppssätt kommer till stor del att vara filmhistoriskt – samtidigt som mitt teoretiska perspektiv i största möjliga mån kommer att vara flexibelt. Min målsättning är att nyttja en metod som i mångt och mycket liknar den som Bordwell och Richie praktiserar; helt enkelt ett slags flexibel formalism.

Avsnitten är disponerade på följande sätt: inledningsvis kommer jag försöka att, i grova drag och på ett koncist sätt, presentera Japans filmhistoria under åren 1897-1945. Därefter följer ett avsnitt som behandlar den amerikanska ockupationen och dess påverkan på den japanska filmen. Denna del följs av en kortare presentation av Kurosawa som regissör, vilken i sin tur följs av fem kortare analyser - utifrån min frågeställning - av de Kurosawafilmer som jag här valt att ta upp. Avslutningsvis följer en sammanfattande del.

² Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, kap. 1-2

³ David Bordwell & Kristin Thompson, *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 2002

⁴ Kyoko Hirano, *Mr. Smith Goes to Tokyo*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1992

⁵ Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley, 1998

⁶ Stuart Galbraith IV, *The Emperor and the Wolf*, Faber and Faber Inc, New York, 2001

2. Kortfattad beskrivning av Japans filmhistoriska utveckling, under åren 1897-1945

Under slutet av 1800-talet skedde de första filmvisningarna i Japan, då Lumières och Edisons turnerande filmföreställningar hade nått fram till Asien. Japanska fotografer och entreprenörer beställde snart sin egen utrustning, och 1897 började de första rörliga japanska filmerna att spelas in. Liksom i Europa och USA, var de flesta av dessa filmer korta dokumentära upptagningar som sedan visades upp som tekniska innovationer.

De första japanska filmstudiorna såg dagens ljus omkring 1904-05, åren då det rysk-japanska kriget härjade. Ett krig, ur vilket Japan gick ut som segrare och som en ny världsmakt. Vid samma tid drog en stark industrialisering igång, vilken blev en draghjälp för filmindustrins ekonomiska utveckling. Genom en kraftig vertikal integrering, mycket lik den som skedde i Hollywood, utmärkte sig snart två bolag som de starkaste: Nikkatsu (bildat 1912) och Shochiku (bildat 1920). Amerikansk film importerades och uppskattades, men den japanska publiken föredrog tydligt den inhemska produkten. Den amerikanska filmen utövade dock ett stort stilistiskt inflytande på de japanska filmskaparna. Ett mer professionellt rykte etablerades när filmbranschen bildade sin egen fackförening, och när dessutom filmmagasinet *Kinema Jumpo* började publiceras 1919, bidrog denna markant till en ökad kulturell respekt för filmmediet i Japan.

Liksom i de flesta länder, hämtade den tidiga japanska filmen inspiration från den inhemska teatern. I Japans fall var det den traditionella teaterformen *Kabuki* man vände sig till för inspiration. På samma sätt som inom kabukiteatern, spelades därför även filmernas kvinnoroller av utklädda och sminkade män. Filmen tävlade om publiken med teatern, vars föreställningar kunde pågå uppemot en halv dag, vilket ledde till att filmvisningarna ofta kunde vara uppemot fem timmar. Till en början uppstod huvudsakligen två filmgenrer. En av dessa var *Jidai-geki*, vilket innebar filmer som behandlade en historisk period (oftast Edo-perioden). Dessa innehöll då också vanligtvis svärdstrider och samurajinslag. Den andra genren var *Gendai-geki*, med filmer som utspelade sig i samtida miljöer, och ofta behandlade moderna sociala ämnen och den japanska familjen.

Ett viktigt inslag i den tidiga japanska filmen var *benshin*, en skådespelare vars roll var att agera berättarröst, samt att förklara för publiken vad som visades på bioduken. *Benshin* agerade med hjälp av sin röst även filmens karaktärer, och de mest begåvade av dessa ”berättare” nådde en stjärnstatus hos biopubliken, vilken starkt kunde påverka en films ekonomiska framgång (eller motgång).

Något som också bör tas i beaktande när man talar om japansk filmkultur, är dess förhållande till realism. För de flesta japaner vid denna tid hade realism inte samma betydelse som den hade för en västerländsk publik. Richie beskriver i ett avsnitt den japanska kulturens traditionella relation till realism:

All early Japanese dramatic forms had assumed the necessity of a structure created through mediation. The same was true for Japanese culture in general: the wilderness was natural only after it had been shaped and presented in palpable form, as in the Japanese garden, or flowers were considered living (*ikebana*) only after having been cut and arranged for viewing. Life was thus dramatically lifelike only after having been explained and commented upon. Art and entertainment alike were presentational, that is, they rendered a particular reality by way of an authoritative voice (be it the *noh* chorus or the *benshi*). This approach stood in marked contrast to the representational style of the West in which one assumed the reality of what was being shown.⁷

Under 20-talet började flera bolag att modernisera sina produktioner och röra sig bort ifrån teatern som inspirationskälla. Kvinnor började snart också förekomma i kvinnorollerna. Den amerikanska filmen började få ett allt större inflytande på de japanska regissörerna och producenterna, bl.a. genom kontinuitetsregler, närbilder och snabbare klipp.

I september månad 1923, skakades Tokyo av en massiv jordbävning, som ledde till att stora delar av staden ödelades. Majoriteten av Japans filmstudior totalförstördes och en mycket stor del av den film som hade producerats gick därmed upp i rök. Den japanska filmindustrin valde dock att snabbt återuppbygga och samtidigt modernisera hela sin verksamhet, vilket innebar att de i slutändan gick stärkta, och än mer vertikalt integrerade, ur den enorma förstörelse som jordbävningen inneburit. Nikkatsu och Shochiku, samt ett dussintal mindre studior, pumpade snart ut runt 600-800 filmer per år. 1928 producerade Japan mest film i världen – något som de skulle komma att fortsätta med fram till andra världskriget, och sedan i flera år efter krigets slut. Anledningen till denna stora produktion berodde främst på den hårda vertikala integrationen inom det japanska studiosystemet.

Entreprenörskap och en innovativ anda präglade det japanska 20- och 30-talets filmindustri. Viktigt för denna utveckling var den period i japans historia som brukar benämnas ”Taisho-epoken” (1912-26), och dess ”Taisho-demokrati”, vilken Richie beskriver så här:

[A] term coined by post -World War II Japanese historians to imply a contrast with the much less democratic Meiji period and the plainly repressive Showa era which was to follow. A period of social unrest and major change – particularly in media, education, and cultural matters – Taisho also saw the relaxation of governmental surveillance and censorship [...]. New emphasis on the individual and on addressing social

⁷ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, s. 25-26

inequalities meant that the traditional position of women was questioned, unions were formed to protect workers, parliamentary procedure was introduced, and big business was encouraged.⁸

Under denna period gjorde även nya filmgenrer sin entré. *Shomingeki* var en av de viktigaste bland dessa, och karaktäriserades av sociala komedier, starkt influerade av regissörer som Frank Capra och Ernst Lubitsch. I denna genre stod ofta medelklassen i fokus för handlingen.

Den japanska filmindustrin var under sina första 30 år ofta konservativ vad gällde tekniska och stilmässiga utvecklingar inom filmen, och därför motverkades under lång tid ljudfilmens intåg. En stor del i denna motsträviga hållning berodde på *benshins* roll. Flera stora strejker förekom dock under åren 1929-35 från de fackföreningar som representerade *benshin*, och runt 1935 var omkring hälften av de filmer som visades i Japan ljudfilmer.

Inom det japanska studiosystemet vid denna tid, uppmuntrade man i många fall regissörerna till att utveckla en personlig stil, och därmed till att skapa ett eget varumärke. Detta bidrog på många sätt till en stor kreativ frihet. Dock bör man passa på att påpeka att det också kunde leda till att flera regissörer på så vis blev bundna till den typ av film som de förväntades producera. Men det var under 30-talet som regissörer som Yasujiro Ozu, Kenji Mizoguchi och Mikio Naruse, bl.a. genom denna ovan nämnda kreativa frihet, skapade allt mer särpräglade och kreativa verk. Något som i sin tur har bidragit till att denna period brukar ses som den japanska filmens första guldålder.

I slutet av 30-talet såg man dock slutet på den kreativa frihet som hade sprudlat under flera år. Japan hade sedan det rysk-japanska kriget tagit kontroll över Taiwan och Korea, och man hade även fortsatt den aggressiva expansionspolitiken genom en gradvis invasion av Manchuriet (den nordostliga delen av Kina). Den 25 november 1936 undertecknade den japanska regeringen tillsammans med Nazityskland antikominternpakten, och landet blev därmed en del av axelmakterna. 1937 förverkligade den japanska ledningen sina imperialistiska anspråk, vilket innebar att nationen gick ut i fullskaligt krig med Kina. Vid denna tid infördes också ett totalt censursystem i Japan, inspirerat av Nazitysklands censur- och propagandaapparat.

1941 beordrade den japanska regeringen landets filmbransch att ombilda alla dess företag till tre bolag, för att göra kontrollen över dessa lättare och mer effektivt målinriktad. Det tidigare så viktiga bolaget Nikkatsu kom att, tillsammans med ett antal andra mindre studior, omvandlas till Daiei. Kvar blev också Shochiku och uppstickaren Toho som tillsammans absorberade de resterande filmbolagen. I december bombade japanerna Pearl Harbor, och landet låg därmed även i krig med USA. Censuren blev nu rigid, och den såg till att amerikansk kultur, såsom t.ex. amerikansk dans eller musik, överhuvudtaget inte porträtterades på film. Det blev även strikt

⁸ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, s. 43

förbjudet med filmer som innehöll material som – på något som helst sätt – underminerade respekten för myndigheterna, kejsaren, eller den traditionella japanska familjen. Liksom i Hollywood, så producerades i Japan under krigsåren ett stort antal högst patriotiska filmer, där tematiken bestod av den japanska krigsinsatsen och den nationella äran. Den civila krigsinsatsen blev också ett vanligt tema inom filmutbudet, med fokus på traditionella japanska värderingar som tålmod, beslutsamhet, ödmjukhet och stoicism.

Slutligen bör det påpekas, och påminnas om, att enorma mängder japansk film från perioden 1897-1945 har gått förlorad. Anledningarna till denna kulturella katastrof är flera, och Richie beskriver situationen på följande sätt:

Anyone attempting a history of Japanese film is at something of a disadvantage in that so little Japanese film is left. Even in a world medium where two-thirds of all silent cinema is lost and perhaps a quarter of all sound films as well, the destruction of the Japanese cinema is extraordinary. Except for a few known titles, there is little fully extant from the period of 1897 to 1917 and only somewhat more from 1918 to 1945. The 1923 earthquake, the 1945 fire-bombing of the major cities, the postwar Allied Occupation torching of banned films, and the later indifference of the industry itself have meant the destruction of ninety percent of all Japanese films made before 1945.⁹

3. Ockupationsåren, 1945-52

3.1 Kort historisk överblick

Den 27:e augusti 1945 landsteg de första amerikanska trupperna på det japanska fastlandet. General MacArthur, som hade tilldelats uppgiften att leda ockupationen, gick iland tre dagar senare, och Japans skriftliga kapitulation undertecknades på det amerikanska krigsfartyget USS *Missouri* den 2:a september. Därmed tog MacArthur och SCAP (Supreme Commander, Allied Powers) kontrollen över Japan. Flera politiska åtgärder vidtogs i rask takt, med målsättningarna att förhindra att Japan återigen skulle resa sig som ett militärt hot, samt att reformera landet med den amerikanska demokratin som modell.

En ny konstitution kom snart till skott efter påtryckningar från SCAP och MacArthur. Hirano sammanfattar här de viktigaste förändringarna i denna:

The occupation forces introduced to Japan basic democratic rights and progressive policies, such as universal suffrage, freedom of speech, agrarian reform, and unionized labor. These reforms are embodied in the constitution of Japan [...], originally drafted by General MacArthur's staff in February 1946 and put into

⁹ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, s. 12

effect on May 3, 1947. [---] One of the most unusual ideas of this new constitution is embodied in its ninth article, the renunciation of war and the instruments thereof.¹⁰

1946 anordnades landets första nya politiska val, och för första gången i Japans historia så fick nu även kvinnorna rösta. Jämställdhet mellan könen skrevs även in i landets nya konstitution. Den tidigare statsbundna religionen Shinto kopplades ifrån den japanska staten, och motverkades aktivt av SCAP, som ansåg att Shinto hade fungerat som ett militaristiskt, ultra-nationalistiskt och feodalt element i det japanska samhället. Ockupationsmakten bestämde sig för att behålla den kejsarliga institutionen – om än i en kraftigt omstött version. Kejsare Hirohito fick därför i ett officiellt uttalande 1946, som var menat att nå en så stor del av befolkningen som möjligt, deklamera att han avsvor sig sin tidigare givna gudomlighet. SCAP ansåg att denna inrättning skulle kunna komma att fungera som en stabiliserande faktor i det nya japanska samhälle man ville skapa. Ockupationsmakten ansåg också att genom att behålla den kejsarliga institutionen, så skulle Japan bättre kunna stå emot socialistiska och kommunistiska strömningar, samt andra element som betraktades som samhällsomstörtande.

Radikala reformer och demokratisering genomfördes under de första två ockupationsåren inom utbildningsväsendet, vilket i sin tur också innebar en aktiv censur av tidigare läroböcker och texter. Reformen av universiteten medförde att de japanska kvinnorna nu även fick möjlighet till universitetsstudier. Marknadsekonomiska reformer tillämpades på det japanska näringslivet, och flera av de familjekonglomerat (*zaibatsu*) som tidigare hade besittit en stor ekonomisk och politisk makt i det japanska samhället, skulle nu upplösas. En stor och omfattande landreform ägde rum, då den japanska staten på SCAP:s initiativ, köpte upp stora delar av landets odlingsbara ytor, för att sedan sälja dessa för mycket låga priser till de bönder som i praktiken brukade dem. Detta var ett av de absolut största steg som togs av ockupationsmakten i strävandet att genuint demokratisera det japanska samhället.

Ockupationens mål började dock gradvis att förändras efter två år av reformer, och istället röra sig mot en större fokus på rekonstruktion. Stramare, och mer konservativa tendenser kunde nu märkas. Kalla krigets påverkan på ockupationen blev nu ett faktum. Av en allt större rädsla för vänsterkrafter och kommunismens frammarsch, började fackföreningar och andra vänsterelement hållas i allt hårdare tyglar. En förändring i ockupationsmaktens hållning märktes tydligt när flera fackliga strejker stoppades och förbjöds av SCAP och MacArthur:

This change of direction taken by the Occupation was to have many results. While some of the improvements, such as land reform, were implemented, others (the intended destruction of big-business *zaibatsu* combines for example) were not. Though the United States had taught Japan all about labor strikes,

¹⁰ Hirano, s. 3

Toho's third major strike, in 1948, was settled by a show of Occupied force. [...] Talk of individuality and democracy became less common, though the attractions of capitalism were rendered no less inviting.¹¹

3.2 Ockupationen och den japanska filmindustrin

Det japanska krigsnederlaget väckte högst ambivalenta känslor hos den japanska filmindustrin. Lättnaden över att kriget var slut delades med en stor oro över hur ockupationsmakten skulle komma att handskas med den japanska filmbranschen och dess delaktighet i den japanska krigsinsatsen. Under en kortare tid stängdes biograferna, emedan den japanska filmbranschen inväntade direktiv för fortsatt verksamhet från SCAP.

Redan den 22:a september 1945 kallade en av SCAP:s myndigheter, CIE (the Civil Information and Education Section), den japanska filmbranschen till möte. Där förklarade man att de nu förväntades efterleva de riktlinjer som hade undertecknats i Potsdamdeklarationen¹². CIE etablerade här också ockupationens tre huvudmål, vilka löd som följer: "complete disarmament and demilitarization of the nation, encouragement of individual liberties and fundamental human rights, and directing Japan to contribute to world peace and safety."¹³ Dessa tre mål skulle nu inlemmas i kommande filmer; och genom en lista på tio punkter, pekade CIE på vilka funktioner den japanska filmen härmed förväntades fylla:

1. Visa japaner från alla delar av samhället, samverkandes i målet att bygga en fredlig nation.
2. Behandla japanska soldaters övergång till ett civilt liv.
3. Visa japanska krigsfångar som hedervärt återinförs, från vårt [den amerikanska ockupationsmaktens, min anm.] omhändertagande, till samhället.
4. Demonstrera hur personliga initiativ och företagsamhet löser efterkrigstidens problem inom industrin, jordbruket, och alla övriga delar av samhällsstrukturen.
5. Uppmuntra en fredlig och konstruktiv organisering av fackföreningar.
6. Utveckla politisk medvetenhet och ansvar hos folket.
7. Uttrycka sympati för fria diskussioner gällande politiska ämnen.
8. Uppmuntra respekt för individens rättigheter.
9. Verka för tolerans och respekt för alla raser och samhällsklasser.
10. Dramatisera karaktärer ur den japanska historien som stod för frihet och representativ demokrati.¹⁴

¹¹ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, s. 115

¹² En deklaration som sammanfattade villkoren för Japans kapitulation, vilka de allierade hade beslutat om under Potsdamkonferensen.

¹³ Hirano, s.6

¹⁴ Ibid. s.38 (Här av mig fritt översatt från engelska)

Censuren upprätthölls i sin tur utav två instanser: det redan nämnda CIE, som arbetade genom kontroll över filmernas förproduktionsstadier, och CCD (Civil Censorship Detachment) som förfogade över det slutliga beslutet, vilket baserades på förhandsvisningar av den färdiga produkten. Hirano beskriver CIE som: "Although it was headed by military personnel, the mission of this section, staffed primarily by civilians, was educational guidance, and it was thus considered to have conducted civil censorship." CCD, å andra sidan var "mostly staffed with military personnel and was primarily engaged in military intelligence and counterintelligence activities; it was thus considered in general to have conducted military censorship."¹⁵ 1949 förändrades detta censursystem, då SCAP uppmuntrade den japanska filmbranschen att ta över delar av CIE:s och CCD:s ansvarsområden. *The Film Ethics Regulation Control Committee* (Eirin), som likt dess amerikanska modell, *The Motion Picture Association of America* (MPAA), skulle alltså fungera som ett självcensursystem för den japanska filmbranschen. Detta innebar att en stor del "godtycklig censur" kunde undvikas, och uppskattades hjärtligt av den japanska filmbranschen. Men även om Eirin tog över vissa ansvarsområden, så fortsatte CIE:s och CCD:s censur av filmernas efterproduktionsstadier ända fram till ockupationens slut.

Utöver de - av CIE stipulerade - tio direktiven för önskvärd tematik, så uppmuntrade man även aktivt en rad andra ämnesval, som av SCAP ansågs högst ändamålsenliga för den amerikanska ockupationens framgång. Man ansåg det naturligtvis av yttersta vikt att film nu skulle fokusera på och behandla demokratiseringen av det japanska samhället. Den nya konstitution som kommit till skott, dess innebörd och dess förtjänster, skulle framhävas. CIE ansåg det även vara av stor betydelse att filmen skulle behandla den japanska kvinnans frigörelse från feodalt förtryck och traditionellt arrangerade äktenskap.

Filmkyssar skulle också komma att bli något som ockupationsmakten ville se mer utav i japansk film. Traditionellt kysstes man inte offentligt i det japanska samhället, och därför ej heller på film. Hirano beskriver att "[t]he American censors felt that the Japanese had a tendency to keep thoughts and actions hidden, and that this was wrong. Ever since the surprise attack on Pearl Harbor, Americans had condemned the Japanese more for their 'sneakiness' than for any other quality."¹⁶ SCAP och CIE ansåg därmed att om den japanska befolkningen slutade göra saker "i det dolda", så skulle samhället bli ett mer öppet och demokratiskt sådant. Filmkyssar trodde man alltså var ett viktigt steg på vägen mot ett mer öppet samhälle. Man bör dock påpeka att de amerikanska censorerna även kunde reagera högst negativt på alltför vågat kyssande, vilket de menade kunde uppfattas som kritik av det amerikanska samhället och därmed av

¹⁵ Hirano, s.6

¹⁶ Ibid. s.161

ockupationen. De amerikanska censorerna var som sagt ytterst skeptiska till – vad de uppfattade som – feodala inslag inom den japanska kulturen. Man ansåg därför att t.ex. kyssar och handskakningar till viss del borde ersätta den ”feodala” japanska bugningen, vilket Richie också pekar på:

Bowing posed another problem for the authorities [SCAP, min anm.]. It obviously displayed feudal tendencies yet, at the same time, it was an ingrained and omnipresent custom of salutation in Japan. It could scarcely be banned but it could be countered. Kissing for example, was also a salutation and, further, one which implied a sort of equality.¹⁷

Baseball, som av regeringen hade förbjudits i Japan under kriget, fick nu också ett rejält uppsving som sport genom amerikanernas stora uppmuntran. Detta skulle givetvis också komma att märkas i den japanska filmen, och hos Hirano kan man läsa att ockupationens demokratiseringspolicy till stor del var ”based on the three Ss: screen, sports, and sex.”¹⁸

3.3 Icke önskvärda ämnesval

Tillsammans med de ämnesval som rekommenderades, stipulerade SCAP också en lista över icke önskvärda ämnen. Dessa skulle i sin tur verkställas av den japanska filmbranschen. Detta med hjälp av, och genom, CIE:s överblickande censorer. Richie summerar här merparten av de ämnen som förbjöds:

SCAP announced a list of prohibited subjects: anything infused with militarism, revenge, nationalism, or antiforeign sentiment; distortion of history; approval of religious or racial discrimination; partiality toward or approval of feudal loyalty; excessively light treatment of human life; direct or indirect approval of suicide; approval of the oppression or degradation of wives; admiration of cruelty or unjust violence; antidemocratic opinion; exploitation of children; and opposition to the Potsdam declaration or any SCAP order.¹⁹

Det var även strängt förbjudet att inkludera scener som, på något som helst sätt, kritiserade eller lät ockupation ses i dålig dager. Hirano understryker att ”[r]egarding the occupation, the American censors tried not only to suppress criticism of it, but also to hide the very fact that Japan was being occupied at all and that foreign officials were closely supervising the Japanese media.” Hon tillägger att “[n]o visual or verbal description of the devastation resulting from Allied attacks during the pacific war was allowed.”²⁰ Det var därför inte tillåtet att skildra relationer mellan t.ex. SCAP:s manliga personal och japanska kvinnor, eller barn sprungna ur ett

¹⁷ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, s. 109

¹⁸ Hirano, s.176

¹⁹ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, s. 107

²⁰ Hirano, s.54

sådant förhållande. Nämnas fick inte heller brott som hade begåtts av amerikanska styrkor, då detta kunde försämra den japanska befolkningens syn på de amerikanska trupperna.

Atombomben, och de påföljder som bruket av detta massförstörelsevapen innebar, var ett annat motiv som till en början helt förbjöds och tabubelades av de amerikanska censorerna. Japanska filmskapare kände enligt Hirano, att det var “urgent to create a permanent record of the destruction wreaked by the atomic bombs”²¹; och Richie påpekar att “[t]he Americans, who had originally banned any mention of it, were still trying to find reasons for their atrocious actions (‘shortened the war ... really saved a number of lives’)...”²². Men när japanska filmskapare ville göra film av detta känsliga ämne, stötte de allt som oftast på patrull, i form av CIE och CCD.

Andra - mer kulturellt betingade - ämnen som skulle undvikas var berget *Fuji*, och klassiskt japanskt svärdsbruk. Ockupationsmakten var rädd att bilder och filmer med *Fuji* som motiv, skulle kunna uppvigla den japanska befolkningen till en nationalistisk enhet. Hirano skriver att den japanska regeringen under kriget ”had tried to promulgate a sacred, mystical image of the mountain.”; men hon tillägger också att “the occupation’s linking of Mt. Fuji with nationalism might seem somewhat paranoid.”²³

Svärdsslagsmål, som är en viktig del av den japanska film- och teaterkulturen, hade innan och under kriget varit ett mycket vanligt förekommande element i den japanska filmen. Den amerikanska ockupationsmakten tyckte emellertid att det japanska svärdsbruket var alldeles för starkt sammankopplat med landets feodala historia; Hirano förklarar detta på följande vis:

Feudal loyalty to lords was considered a most dangerous concept, since it represented the opposite of the spirit of individualism, a cherished concept fundamental to American society that was strongly promoted by the occupation. [...] When swordplay scenes were also prohibited, Japanese filmmakers protested that there was no difference between swordplay and gunfighting in American westerns. But the American censors claimed that Japanese swordsmen used their weapons as instruments of personal revenge or to defend the lords to whom they were loyal, and thus were motivated by “feudalistic” values, whereas the gunmen and sheriffs of the Wild West resorted to their weapons only to defend justice and to restore safety to their communities.²⁴

Film skulle alltså bli ett av de absolut primära instrumenten för den amerikanska ockupationsmakten, i målet att omvandla det japanska samhället.

²¹ Hirano, s.60

²² Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, s. 150

²³ Hirano, s.53

²⁴ Ibid. s.67

4. Kurosawas filmproduktion under ockupationsåren

4.1 Kort om Kurosawa – tiden före ockupationen

Kurosawa föddes den 23:e mars 1910 i Tokyo, och växte upp under Taisho-perioden – en period vilken Stuart Galbraith beskriver som ”an era of unusual openness toward the West, when Soviet literature, European modernism, and American moviemaking began to seep into the lives of Japanese citizens”.²⁵ Dessa influenser är också mycket tydliga i Kurosawas sammanlagda produktion; den ryska litteraturen, den amerikanska filmen (från exempelvis Griffith, till Ford, Capra och Wyler), den europeiska modernistiska konsten, samt det stora inflytande som Shakespeares pjäser skulle komma att ha på Kurosawas konstnärskap, går inte att ta miste på. Under efterkrigstiden skulle den italienska neo-realismen (från till exempel De Sica och Rossellini, fram till Antonioni) också komma att få ett mycket stort inflytande på både Kurosawas filmer och den japanska efterkrigstidsfilmen i allmänhet. Kurosawa var även en stor entusiast vad gällde klassisk japansk teater, som *Noh* och *Kabuki*, och dess högst stiliserade uttryck – något som skulle få sitt utlopp i flera av hans jidai-geki-filmer.

Till en början utbildade sig Kurosawa till konstnär på Doshusha School of Western Painting, och försökte under en kort tid därefter försörja sig genom måleriet. Han sökte sig till en grupp vänsterradikala konstnärer kallad The Japan Proletariat Artists Group. Där kom han i kontakt med den ryska litteraturskatten och kunde diskutera konst med likasinnade. Kurosawa hävdade dock i efterhand att han ”simply felt the vague dissatisfaction and dislikes that Japanese society encouraged, and in order to contend with these feelings, I had joined the most radical movement I could find.” Han tillägger att “[l]ooking back at it now, my behavior seems terribly frivolous and reckless.”²⁶

En annan, för Kurosawa viktig, inspirationskälla var hans storebror Heigo. Brodern jobbade nämligen som *benshi* (berättare och kommentator vid stumfilmsvisningar, se stycke 2, s. 3), och tog ofta med sin yngre bror på visningar av västerländsk film.²⁷ Kurosawas familj hade under hans uppväxt små medel (likt de flesta japanska familjer under denna tid av ökat japanskt maktanspråk över Asien), men var på intet sätt fattiga. Det bör här också påpekas att de stammade från den japanska samurajklassen (det vill säga aristokratin), vilket innebar att de åtnjöt respekt i sociala kretsar. Kurosawa gjorde allt som stod i hans makt för att slippa

²⁵ Galbraith IV, s.14-15

²⁶ Hirano, s.185-186

²⁷ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 10

militärtjänstgöring, och undvek slutligen detta helt under kriget, genom ett läkarintyg som han till stor del hade sin far att tacka för.²⁸

1936 blev Kurosawa anställd hos den japanska filmstudion P.C.L. (Photo Chemical Laboratories), där han fick jobbet som regissörsassistent till Kajiro Yamamoto. Vid denna tid var det genom att träget jobba som just regissörsassistent och visa på potential, som man kunde få chansen att själv regissera inom det japanska studiosystemet. 1941 absorberades P.C.L. utav Toho på grund av den japanska krigsmobiliseringen (se stycke 2, s.6), och det var där Kurosawa fick tillfället att regissera sin första egna film: *Sanshiro Sugata* (Sugata Sanshiro, 1943). Året därefter regisserade han *The Most Beautiful* (Ichiban utskushiku, 1944), och därpå uppföljaren till *Sanshiro Sugata*, vilken fick titeln *Sanshiro Sugata, Part Two* (Zoku Sugata Sanshiro, 1945). Hirano ger här en bakgrund till hur dessa krigstidsfilmer kan ses:

Kurosawa's earlier films [...] could more easily be interpreted as collaborating with and promoting the war effort, because of their theme of sublime spirituality. *Sanshiro Sugata* is about a young man's search for the true spirit of judo; the film was awarded the first prize in the National Film Competition that had been recently established by the Information Bureau. This first film of Kurosawa's was not only technically excellent, but also highly regarded by the military regime for its underlying ideology. *The Most Beautiful* depicts, in a semidocumentary manner, a group of young women drafted and assigned to work at a lens factory. The main theme was the girls' dedication to meet the production quota. *Sanshiro Sugata Part II*, a sequel to the very successful *Sanshiro Sugata*, included evil Westerners as the enemies of the noble hero.²⁹

4.2 *The Men Who Tread on the Tiger's Tail* (Tora no o wo fumu otokotachi), 1945

Innan krigets slut hann Kurosawa även påbörja produktionen kring filmen *The Men Who Tread on the Tiger's Tail* (Tora no o wo fumu otokotachi, 1945). En *jidai-geki* vars handling bygger på en i Japan mycket känd kabukipjäsa. Handlingen kretsar kring ett sällskap, bestående av 1300-talshärskaren Yoshitsune (Hanshiro Iwai) ledsagad av sina närmsta män. De är på flykt från Yoshitsunes, om makten rivaliserande bror, och sällskapet är därför förklädda till munkar. För att flykten skall lyckas, måste de passera en gränskontroll som bevakas av broderns trupper. Sällskapet tvingas vid denna gränskontroll utstå flera prövningar, för att bevisa att de är ”riktiga munkar”, och inte förklädda rymlingar. Efter flera spänningsmoment och skickliga manövrar, lyckas de slutligen få lov att passera gränskontrollen. Detta firar sällskapet med att dricka sig stupfulla på saké, varvid filmen sedan slutar.

De japanska censorerna såg till en början mycket gillande på detta projekt, som skulle behandla en japansk klassiker och dessutom bli en mycket kostnadseffektiv produktion.

²⁸ Galbraith IV, s. 14-18

²⁹ Hirano, s.33

Förutsättningarna var fördelaktiga med tanke på de minimala medel som vid denna tidpunkt fanns att tillgå: inga kvinnliga skådespelare behövdes (alla kvinnor hade börjat evakueras från Tokyo vid denna tidpunkt), inga hästar skulle användas (alla hästar behövdes i krigsinsatsen) och endast en större inspelningsstudio fordrades. Richie förklarar vad som fick censorerna att ändra åsikt: ”Kurosawa’s script, however, included a new character—a porter, played by the comedian Enomoto Kenichi, better known as Enoken, whose thoroughly modern concerns completely altered the meaning of the drama.”³⁰ Enokens karaktär, bäraren Kyoryoku, får nämligen ett slags “åskådarens” funktion i filmen. Hans naiva frågeställningar och reaktioner till flera av dramats olika moment, kan lätt ses som en kritik mot japans samtida krigsföring, men även som ett uttryck för den vardagliga människans oro inför stundande svårigheter.

Filmen hann inte färdigställas – och därmed inte heller censureras av den japanska regeringen – innan kriget nådde sitt slut och den amerikanska ockupationen tog sin början. I och med CIE:s inställning till den historiska genren *jidai-geki*, blev filmen ratad även av de amerikanska censorerna. Richie beskriver denna situation: ”Later reviewed by the American censors, this film which the Japanese censors had found too democratic, too American, was discovered by the Americans to be too feudal, too Japanese. This instance of double censorial blindness meant that the film was not released until after the Americans left in 1952”.³¹

Produktionen stötte på amerikansk patrull även när det kom till rekvisitan. De amerikanska censorernas stora skräck, det japanska svärdet, förekom nämligen bland skådespelarnas utrustning. I en intervju mellan manusförfattaren Keinosuke Uekusa och Hirano, erinrar Uekusa sig hur amerikanerna reagerade när de såg filmens rekvisita: ”The Americans collected from the storage rooms all swords, spears, and machine guns used as props. When they noticed that an actor in Kurosawa’s *The Men Who Tread on the Tiger’s Tail* was using a large sword, they took it away as well, despite the director’s protest”.³²

Kurosawa, och flera andra japanska regissörer, har visserligen framhållit att de trots allt föredrog de amerikanska censorerna framför krigstidens japanska censorer, eftersom de satte högre värde på deras åsikter än vad deras egen regering tidigare hade gjort.³³ Hirano påpekar också att ”[t]he majority of Japanese film directors and producers share this impression of the ‘gentility’ of the American censors”, men tillägger att “[a]t the same time, they point out bureaucratic, arbitrary, and sometimes ridiculous applications of directives, as well as the lack of basic cultural understanding—a situation that seems to have been the worst at the very beginning

³⁰ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, s. 106

³¹ Ibid., s. 106

³² Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, s.68

³³ Hirano, s.99

of the occupation, when both sides were highly suspicious and fearful of each other”.³⁴ *The Men Who Tread on the Tiger's Tail* kan ses som ett exempel på hur den amerikanska censuren ibland kunde fungera något trångsynt och godtyckligt.

4.3 *No Regrets for Our Youth* (Waga seishun ni kuinashi), 1946

Filmens handling tar sin början 1933, när den japanska regeringen beslutade sig för att rensa ut liberala strömningar och möjliga vänsterelement från de japanska universiteten. Handlingen kretsar kring Yukie (Setsuko Hara), vars far, Yagihara (Denjiro Okochi), är professor på den juridiska fakulteten vid Kyotos Universitet. Två av hans elever, Noge (Susumu Fujita) och Itokawa (Aritake Kono), är båda förälskade i Yukie. Noge är en principfast och rakryggad vänsterintellektuell som anar den stundande fascismen, medan Itokawa är mer av en politisk opportunist och optimist. Professorn och flera av hans elever, med Noge i spetsen, bildar en motståndsrörelse, som inom kort blir krossad av regeringens trupper. Noge blir tvungen att gå under jord för att fortsätta kampen, och återkommer inte förrän efter sju-åtta år. Under tiden har Itokawa blivit en framgångsrik åklagare. Yukie som tidigare ansett Noge alldeles för radikal, älskar nu honom för hans starka värderingar och gifter sig med honom. Kort därefter griper säkerhetspolisen Noge till följd av hans fortsatta aktivism. Även Yukie får genomlida polisens hårda förhörsmetoder, men vägrar ståndaktigt att samarbeta. Hon släpps, men får veta att hennes man, Noge, avled i arresten. Yukie bestämmer sig då för att flytta ihop med Noges föräldrar, trots att dessa är extremt fattiga bönder som bor på landet. Där trakasseras hon av ortsbefolkning för att vara änkan till en ”landsförrädare”, och sliter i sitt anletes svett för att klara vardagens sysslor. Yukie håller fast vid sina värderingar, och vid krigets slut får både hon och hennes familj upprättelse. Filmen är till viss del baserade på verkliga händelser, då en professor blev sparkad från Kyotos Universitet 1933 på grund av liknande skäl.

Flera av de teman som genomsyrar denna film uppskattades och uppmuntrades av de amerikanska censorerna. Förespråkandet för fria universitet, och därmed en demokratisering av det japanska samhället, var ett sådant tema. Hirano beskriver filmen som ”one of the most representative of the postwar democratization films, a perfect response to requests from the occupation government to make films that would help democratize the Japanese mind”.³⁵ Hirano påpekar även att karaktärerna Yagihara och Noge, är typiska för den sorts japanska historiska karaktärer som stod för den typ av frihet och representativ demokrati, som CIE nu ville se i den

³⁴ Hirano, s.99

³⁵ Ibid. s.180-81

japanska filmerna.³⁶ Ett annat viktigt inslag var den starka kvinnliga huvudrollen och filmens hjältinna, spelad av Setsuko Hara; en individualistisk ung kvinna som går sin egen väg och följer sina ideal ända till slutet. Kurosawa etablerar här temat om individens kamp mot ett samhällssystem som åsidosätter individens friheter, en tematik som skulle komma att bli viktig för flera av hans kommande filmer, och ett drag som uppskattades av de amerikanska censorerna.

Ett annat betydande inslag vid produktionen var den vid tiden så starka fackrörelsen vid Toho (vilken senare skulle komma att motverkas av SCAP, se stycke 3.1, s. 8). Fackrörelsen blomstrade vid början av ockupationen, och hade vid det här laget fått en så stark position, att de fick möjlighet att påverka vissa filmers innehåll och utformning. Detta innebar att fackrörelsen också var tvungen att acceptera filmens manus, vilket de till en början inte gjorde. Men efter vissa omskrivningar såg även facket filmen som ett projekt vilket gick i linje med deras målsättningar.

Om man tittar närmre på filmens huvudrollsinnehavare, så kan även skådespelarna i filmen ha uppfattats göra något av en kovändning genom sin medverkan i *No Regrets for Our Youth*, vilket även Hirano poängterar:

It must have been very odd to see the same stars who had once portrayed patriotic fighters and selfless workers suddenly and on the same movie appear to be struggling *against* the wartime government after August 1945. For example, the stars of the film – Denjiro Okochi, Setsuko Hara, Susumu Fujita, and Akitake Kono – had performed impressively in the roles of generals, patriotic women, and war heroes.³⁷

Peter B. High menar att “[t]he film is wishful fantasy” och “[a]lthough there were indeed some who endured arrest and torture without committing *tenkō* [ideologisk omvändelse som utgår från “frivillig” ånger och underkastelse, min anm.], the film misrepresents the real situation faced by men (and women) of conscience in that era”.³⁸ High riktar även kritik mot filmens upphovsmän: “As for Kurosawa, most of the wartime work (films and scripts) were either variations on spiritist themes or explicit propaganda pieces. Looking at the collaborationists backgrounds of these people, the film’s title *No Regrets for Our Youth* seems cynical, if not defiant. ‘No regrets’ for whose youth?”³⁹ Hirano framhåller å andra sidan det faktum att filmen “refused to advocate any concrete political position, might be regarded as prudent rather than opportunistic”, och menar att Kurosawa “may well have understood the puerility of condemning the wartime regime in

³⁶ Hirano, s. 181

³⁷ Ibid. s. 203

³⁸ Peter B High, *The Imperial Screen*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2003, s. 322-23

³⁹ Ibid, s. 323

order to advance fashionable ideas about democracy self-righteously”.⁴⁰ Hirano för detta resonemang vidare till en, för den japanska filmen, mer allmängiltig nivå:

In a very similar way, many Japanese directors were able to make any kind of film, regardless of ideology, including war films and postwar democratic films. It is widely argued that most Japanese directors were (and are) not really artists, but rather artisans catering to the demands of their superiors without seriously questioning the political and ideological implications of their work. [...] Once assigned a task, the filmmakers simply worked hard until the film was completed, with relatively little concern for the reason for it. This kind of obsession with work is very strong in the Japanese national character, and the wartime regime had exploited and encouraged it for its own ends.⁴¹

Även om detta påstående är tämligen krasst och generaliserande, så går det i vissa situationer förmodligen att applicera i detta sammanhang. Det japanska studiosystemet, och majoriteten av dess anställda, hade gjort en total vändning och därmed anpassat sig till de nya produktionsförutsättningarna. Galbraith påpekar att ”[v]irtually overnight, Toho, the studio that complied with wartime propaganda demands more than any other, abruptly reversed its position, kowtowing to the Occupation Forces, producing ”democratization films”, of which *No Regrets* is the most representative”.⁴² Till sitt försvar, sökte Kurosawa i sina memoarer från 1982 (*Something like an Autobiography*) också förklara sitt agerande under denna tid:

Because of my own conduct, I can't very well put on self-righteous airs and criticize what happened during the war. The freedom and democracy of the post-war era were not things I had fought for and won: they were granted to me by powers beyond my own. As a result, I felt it was all the more essential for me to approach them with an earnest and humble desire to learn, and to make them my own. But most Japanese in those post-war years simply swallowed the concepts of freedom and democracy whole, waving slogans around without really knowing what they meant.⁴³

4.4 *One Wonderful Sunday* (Subarashiki nichiyobi), 1947

Liksom i efterkrigstidens Italien, så fick realismen en allt starkare roll i den japanska filmen. Tematiken kretsade i dessa neo-realistiska filmer kring den ”vanliga människan”, men även kring de som levde på samhällets botten. Richie påpekar att ”[i]n a sense, all Japanese cinema became, for a season, shomingeki [filmer vars handling kretsade kring medelklassen, min anm.]... All films were about the ’little people’, because, for the time being, everyone was ’little’, poor, just scraping by”.⁴⁴ Man bör visserligen anmärka att den amerikanska ockupationsmakten föredrog

⁴⁰ Hirano, s.202

⁴¹ Ibid. s. 203-04

⁴² Galbraith IV, s. 76

⁴³ Citat hämtat ur: Hirano, s.200

⁴⁴ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, s. 117

och förespråkade den kontemporära genren framför den historiska, vilket kan ses som en starkt bidragande effekt till dess dominans vid denna tidpunkt. Men även om realismen fick ett starkt genomslag, så var det givetvis med japanska måttstockar mätt; Richie påminner om att:

Even though realism as a style became much more realistic, postwar film was still thought of as a presented experience, one which was controlled and did not simply represent whatever occurred in front of the camera. Perhaps because realism can be felt but not interpreted, Japanese directors made few naturalistic experiments, seeking rather for the means to infuse further meaning into realism.⁴⁵

One Wonderful Sunday handlar om ett ungt förälskat par, och hur svårt det är att hålla kärleken och hoppet brinnande i efterkrigstidens Tokyo, där fattigdom och moralisk apati råder. Handlingen utspelar sig under en söndag då paret, Yuzo (Isao Numasaki) och Masako (Chieko Nakakita) försöker roa sig genom de ytterst få medel som de har att tillgå. De försöker få biljetter till en klassisk konsert (Schubert), men den billigaste biljettypen köps upp av svarta marknadens hälare, som sedan säljer biljetterna för priser som paret inte har råd att betala. Hoppet och humöret faller ofta hos den manliga huvudrollen Yuzo under filmens gång, men återfinns också vid tillfällen då de t.ex. spelar baseball med några kvartersungar, eller när de fantiserar om att öppna ett eget café med god kvalitet till rimliga priser. Den kvinnliga huvudrollen, Masako, å sin sida, visar filmen igenom en mycket större och ljusare tro på framtiden. I början av filmen klagar Yuzo på att drömmar inte mättar magen, varvid Masako svarar att utan drömmar kan man inte leva ett fullvärdigt liv. Det är också tron på framtiden, och vad den har att erbjuda, som slutligen smittar av sig även på Yuzo, varvid Masako retoriskt frågar honom vem det var som sa att drömmar inte mättar magen. Filmen slutar med en musikalisk scen, varvid paret tillsammans fantiserar ihop en konsert, och ljudet av denna, vid en övergiven och ödslig amfiteater. Paret talar till kameran och uppmanar publiken att applådera för alla unga fattiga par i världen, som orkar fortsätta och tro på en ljusnande morgondag. Paret skiljs åt i natten, men lovar att mötas även nästa söndag.

Flera av scenerna i denna film har stora likheter med både Frank Capras socialrealistiska komedier och De Sicas neorealism. Filmen målar upp förvånansvärt många bilder över ett trasigt och sönderbombat Tokyo. Den ger också en stark – och krass – bild av den brottslighet som följde i efterkrigstidens spår, genom den svarta marknadens starka närvaro i filmen. Samtidigt fungerar den som en hyllning till hoppet och framtidstron hos den japanska under- och medelklassen. Att det dessutom är kvinnan i filmen som starkast förmedlar detta måste ha uppskattats av CIE, utifrån deras ambition att stärka kvinnans roll i den japanska filmen. Den scen där paret fantiserar om sitt alldeles egna café – fyllda av energi och skaparkraft i drömmen

⁴⁵ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, s. 119

om att tillsammans skapa en ekonomiskt tryggare framtid för sig själva och andra – lägger fokus på just den sorts entreprenörsanda som den amerikanska ockupationsmakten ville se i den japanska filmen och hos de japanska medborgarna. Dessa element leder mig till slutsatsen att CIE och CCD lät filmens mer dystra efterkrigsinslag godkännas, eftersom filmens huvudbudskap trots allt kan tolkas som hoppfullt. Då filmen dessutom innehåller flera av de element som ockupationsmakten ville se i den japanska filmen, kan man tänka sig att de blev mer samarbetsvilliga och redo att kompromissa.

En annan i sammanhanget intressant aspekt är hur Kurosawa här använder filmmusik. Under flera sekvenser ljuder den diegetiska musiken i filmen av amerikanska toner, med melodier som *My Blue Heaven* och låttexter som *Twinkle, Twinkle Little Star*. Liknande amerikanska musikinfluenser skulle också visa sig återkomma i både *Drunken Angel* och *Stray Dog*.

4.5 *Drunken Angel* (Yoidore tenshi), 1948

Vid det här laget började produktionsförutsättningarna till viss del förändras för Kurosawa. Galbraith menar att:

Before *Drunken Angel* (Yoidore tenshi), widely regarded as Kurosawa's first major work, nearly all his films had been compromised in one way or another. His earliest pictures had to meet the military government's strict guidelines, while *No Regrets for Our Youth* had to be rewritten due to unionist demands; even *One Wonderful Sunday* had to meet with their approval. By late 1947, however, the unionists' power was eroding in the wake of unprofitable releases, and their input was minimal. Kurosawa still had to comply with the Occupation censors, but despite this, he came to regard *Drunken Angel* as an important step in his career.⁴⁶

Titelsekvensen i *Drunken Angel* visar upp bilden av en gyttjig, smutsig och sönderfallen japansk storstadsdel. Det är också här som merparten av filmens handling kommer att utspela sig. Här bor och verkar den alkoholiserade Dr. Sanada (Takashi Shimura) tillsammans med sjuksköterskan Miyo (Chieko Nakakita). En natt får de plötsligt besök av den ilske lokala gangsterbossen Matsunaga (Toshiro Mifune), som har dragit på sig en skottskada som akut behöver ses om. Under behandlingen upptäcker Sanada att gangstern även lider av tuberkulos, och råder honom därför att uppsöka hjälp för att röntgas. Sanada känner ett stort förakt för Matsunaga och hans ”typ”, men erbjuder sig ändå att hjälpa honom. Deras relation blir härmed filmens centrala handling. Samtidigt släpps Matsunagas tidigare boss, Okada (Reizaburo Yamamoto), ut ur fängelset, och en maktkamp uppstår som i sin tur hindrar Matsunaga ifrån att försöka bli frisk. Trots Sanadas alla försök till att hjälpa Matsunaga besegra sin sjukdom, och att därmed också få ett slut på hans osunda kriminella liv, så återfaller gangstern ständigt till sitt

⁴⁶ Galbraith IV, s. 91

gamla beteende, till Sanadas stora förtret. Slutligen hamnar Matsunaga och hans före detta boss Okada i väpnad konflikt, en uppgörelse som slutar med Matsunagas död. Filmens slutsekvenser innehåller en uppgiven Dr. Sanada som tittar ut över den förfallna stadsdelen; inget har ändrats, området är endast en gangster fattigare. I sammanband med detta dyker en av Sanadas andra patienter upp – en ung flicka, som även hon har sökt behandling för just tuberkulos, och som tack vare sin viljestyrka har lyckats tillfriskna. Sanada tillägger slutligen att: *viljestyrka kan bota alla mänskliga sjukdomstillstånd*.

För denna film och dess handling, stötte Kurosawa på en hel del patrull från ockupationsmaktens sida. Filmens antisociala karaktärer var ett mycket negativt inslag enligt CIE. För Kurosawa var brottsligheten dock ett viktigt element i manuset, då han till en början ville skriva ett manus om den organiserande brottslighetens framfart (den japanska *yakusan*).⁴⁷ Hirano sammanfattar CIE:s policy på området i följande ordalag:

Antisocial behavior, such as suicide, gambling, murder, black-marketeering, prostitution, and petty crime, was deemed unacceptable as a film subject. If it could be proved that it was integral to the story of a film, then its portrayal must show that crime does not pay and that justice always wins in the end. Criminals were not to be portrayed as heroes (or antiheroes), and audiences were not to be allowed to sympathize with them. The moral and ethical standards of the censors were modeled after the American Motion Picture Production Code.⁴⁸

CIE motsatte sig därför i mångt och mycket det ursprungliga manuset till *Drunken Angel*, och en del essentiella förändringar fick lov att göras. Helst ville censorerna se att polisen skulle dyka upp i filmens slut och därmed ställa allt i ordning. Manusets sista delar, och Matsunagas död, kom därför att skrivas om flera gånger innan man kom fram till filmens fastställda slutscen. Ursprungligen hade Kurosawa tänkt sig en sekvens som skulle sluta med att Matsunagas livlösa kropp bärs in en bil av Sanada, som sedan kör därifrån utmed gatorna och dess svarta marknader.⁴⁹ Istället serverades publiken ett slut fyllt av hopp, och återigen med uppmaningen att framtidstro och viljestyrka är lösningen för att nå en ljusare framtid – ett viktigt element i ockupationsmaktens strategi för film och medias roll i det japanska efterkrigssamhället.

När Richie citerar Kurosawas egna synpunkter på filmen: ”In this picture I was finally myself. It was *my* picture. I was doing it and no one else”⁵⁰, får man alltså sätta dessa i kontext och ta dem med en nypa salt.

⁴⁷ Galbraith IV, s. 91

⁴⁸ Hirano, s.74-75

⁴⁹ Ibid. s.77

⁵⁰ Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 47

4.6 *Stray Dog* (Nora Inu), 1949

Stray Dog förmedlade, till skillnad från *Drunken Angel*, från början en moral som föll de amerikanska censorerna helt i smaken. En nybliven polis, Murakami (Toshiro Mifune), blir i filmens början av med sitt tjänstevapen, vilket bekymrar honom oerhört. Vad kan komma att ske utifall – eller snarare när – pistolen faller i fel händer? Denna tanke plågar honom filmen igenom. Murakami bestämmer sig därför att göra allt som står i hans makt för att finna pistolen, och den brottsling som fått tag på den genom svarta marknaden. Efter flera fruktlösa försök, får Murakami hjälp av den äldre och mer erfarna polisen Sato (Takashi Shimura). Sato rör sig bekvämt och erfaret i den undre världen och ledtrådarna börjar sakta men säkert att samlas. Under tiden begår den eftersökta gangstern Yusa (Isao Kimura) upprepade brott, med hjälp av Murakamis tjänstepistol. Ett moment som driver på desperationen hos den unge polisen, då han och kollegan lyckas matcha de kulor som avfyrats av brottslingen med den borttappade pistolen. Till slut får Murakami och Sato upp spåret efter Yusa, och i en våldsam jakt till fots arresterar Murakami äntligen brottslingen, och återfår därmed sitt tjänstevapen.

En av nyckelscenerna i *Stray Dog*, utspelar sig halvägs in i filmen. Murakami är hembjuden till sin äldre kollega, och en för filmen avgörande moralisk diskussion uppstår mellan de bägge poliserna. Kollegorna har precis gjort en husrannsakan hos brottslingen, i sökandet efter ledtrådar. Sato utbrister att: *Mitt hem är inte märkvärdigt, men Yusas är förskräckligt, det är inte människovärdigt*. Varvid Murakami replikerar: *Det finns inga onda människor, bara onda miljöer*. Den yngre polisen identifierar sig med brottslingen, eftersom han ser en likhet i deras situation. Den äldre polisen, Sato, påpekar då att de inte har råd att tänka så, att man lätt får för sig saker när man jagar brottslingar; *man får inte glömma de många lamm som rivits av en varg, låt istället författarna analysera brottslingarnas inre*, säger han (kanske syftar han här förslagsvis på författare som Dostojevskij). Sato deklamerar att: *Ondska är alltid ondska*. Murakami motsätter sig denna tanke och förklarar att han inte kan tänka så ännu, att han under kriget såg hur lätt det var för människor att bli skurkar. Han avrundar diskussionen med att begrunda om det är ålderskillnaden som skiljer deras synsätt åt, eller om det helt enkelt är tidsandan som håller på att förändras.

Den yngre polisen delar till viss del bakgrund med brottslingen. De båda återvände från krigets hårda verklighet som besegrade och utblottade militärer, som bägge fick sina tillhörigheter stulna under hemresan. Där möttes de av ett Japan med få möjligheter till ett människovärdigt liv. Murakami gjorde dock, till skillnad från Yusa, valet att försörja sig genom hederligt arbete, även om detta var den mer ansträngande vägen att gå. Hirano skriver att: ”Repatriated POWs and veterans experienced many difficulties, financial and psychological alike,

in adjusting to the postwar life of their homeland. However, these difficulties could not serve as an excuse for repatriates turning to crime, according to the censors”.⁵¹ Hon påpekar också den därmed markanta skillnaden mellan *Stray Dog*, och *Drunken Angel*, Kurosawas föregående produktion: ”The portrayal of the triumph of moral values in this film contrasts markedly with the director’s previous *Drunken Angel*, which was criticized by the American censors for its glorification of the self-destructive gangster”.⁵²

Värt att nämnas är också den actionfyllda sekvens i filmen som utspelar sig under en baseballmatch. Baseball var visserligen ett av de mer perifera ämnen som ockupationsmakten aktivt främjade, men ändå ett viktigt instrument i målet att göra japanerna mer receptiva gentemot amerikansk kultur. Murakamis hektiska sökande efter sin tjänstepistol, leder nämligen honom och Sato till en explosiv baseballmatch. Matchen framställs som full av fart, samtidigt som publikens passion för sporten framhävs och gestaltas med intensitet. En spännande katt- och råttjakt uppstår i denna miljö, mellan de stressade poliserna och den hylare de söker fånga. Och även om det är mycket dramaturgiskt effektivt att iscensätta sekvensen på just en baseballarena, så känns det ändå inte helt som en slump.

Stray Dog förmedlar därmed en – i enlighet med CIE:s målsättningar – ideal bild av den moral man önskade se hos de återvändande japanska soldaterna, och av hur dessa kunde återinföras i det japanska samhället. Liksom i *Drunken Angel* målar Kurosawa upp en för sin tid realistisk bild av efterkrigstiden, även om de bakomliggande moraliska frågeställningarna här inte uttrycks lika krasst. Man kan också tänka sig att det var just genom filmens slutgiltiga sensmoral som filmen, likt *Drunken Angel*, trots allt godkändes av de amerikanska censorerna. För denna film fick ju just den sortens slut som CIE hade hoppats att få se i *Drunken Angel*; helt enkelt rättskaffens poliser som löser fallet och räddar dagen. Samtidigt ger Kurosawa här plats för mer vidgade moraliska frågeställningar, inte helt olika de som förekommer hos Dostojevskij, vars verk *Idioten* han också skulle komma att filmatisera två år senare (*The Idiot*/Hakuchi, 1951).

⁵¹ Hirano, s.78

⁵² Ibid., s.78

5. Sammanfattning

Den 8:e september 1951 skrev Japan och USA på det fredsfödrag som skulle sätta punkt för den amerikanska ockupationen, och den 28:e april 1952 avslutades ockupationen officiellt. De starka diplomatiska band som knutits mellan USA och Japan under ockupationstiden skulle dock komma att fungera som en garant för ett fortsatt stort amerikanskt inflytande över landets politiska, ekonomiska och kulturella utveckling. Hirano uttrycker på ett ypperligt vis det komplexa i att förmedla den situation som ockupationen innebär (och jag rekommenderar varmt hennes bok för den som söker vidare läsning i ämnet):

The story of Japanese cinema under the American occupation is as complex as that of the most famous film made during the period, Kurosawa's *Rashomon*. Just as in the film, an objective account of events during the era we have examined is almost impossible to establish. Looking at a single incident through the eyes of the filmmakers, the American policymakers, the film censors, and the film critics in turn reveals the great differences (not to mention conflicts) in their perspectives, and hints intriguingly at how their widely divergent motivations may have determined what and how much they remember today.⁵³

Genom *Rashomon* (1950) fick också Kurosawa – och japansk film överlag för den delen – sitt verkliga internationella genombrott. Med sin moderna stil och berättarteknik, och en handling som kretsar kring det högst subjektiva draget hos ”sanningen” och dess olika former, etablerade *Rashomon* Kurosawa som en av 1900-talets viktigaste regissörer. Filmen ger eko även inom dagens populärkultur, vilket Galbraith tar fasta på i detta *The Simpsons*-citat:

Marge Simpson (Trying to get her husband to see a subtitled film): C'mon, Homer, you liked *Rashomon*...
Homer Simpson: That's not the way I remember it! ⁵⁴

Kurosawas popularitet bland kritikerna i hemlandet har heller aldrig kunnat mätas med den respons han fått i västvärlden. Richie (som visserligen vanligtvis beskriver Kurosawas verk och hans karaktär i högst smickrande ordalag) försöker att förklara detta fenomen på följande sätt:

Kurosawa's lack of accommodation to received ideas has allowed some Japanese critics to call him their 'least Japanese' director. The description is understandable in that he is 'Western' enough to be openly individual. Completely uninterested in the standard program film, and failing whenever he was forced to make one, he has gone beyond the accepted confines of cinematic language as the Japanese understood them and, in so doing, has broadened them. Consequently, perhaps, his films have been widely accepted in the West itself.⁵⁵

⁵³ Hirano, s.259

⁵⁴ Galbraith IV, s. 127

⁵⁵ Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, s. 176

Den främsta slutsats som jag dragit i denna uppsats är att Kurosawa strävade efter att nå största möjliga kontroll över de produktioner som han var inblandad i – även om han i de flesta fall också varit beredd att kompromissa för att få sina filmer gjorda. I flera lägen verkar denna förmåga att anpassa sig till rådande situationer ha varit primär; för Kurosawas tidiga karriär, men också för den japanska filmbranschen överlag, under krigstidens hårda censur så väl som under den amerikanska ockupationen. Jag har här försökt visa på de förutsättningar som den amerikanska ockupationen innebar för Kurosawas produktioner under denna period i japans filmhistoria, och hur de rent reellt påverkade hans filmer. Via en närmre titt på flera av Kurosawas produktioner under ockupationstiden, har jag visat på hur de yttre produktionsförutsättningarna kan tänkas ha påverkat den färdiga produkten. Jag har också visat att ockupationen till stor del påverkade de manusval som gjordes i flera av Kurosawas filmer under denna period. Kurosawa har i efterhand hävdats att han alltid själv beslutat över de ämnen hans filmers handlingar skulle kretsa kring.⁵⁶ Jag vill påstå att jag i denna uppsats visat på att detta inte alltid verkar ha varit fallet. Samtidigt så vill jag mena att det här också har framgått att regissören i de flesta fall sökt nå en så stor kontroll som möjligt över manusvalen och produktionsförutsättningarna för sina filmer. Donald Richie, som tveklöst är en stor beundrare av Kurosawa, och hans verk, brukar beskriva honom som en regissör med nästintill total kontroll över sina verk.⁵⁷

Det hävdas ofta att den japanska filmen – och Kurosawa för den delen – äntrade en ny japansk guldålder vad gällde film under 50-talet, varvid flera av de i dag mest kända japanska filmerna producerades. Jag tycker mig – trots andra, och ibland snäva förutsättningar – se 40-talet och dess ockuperade film som förstadiet till denna gyllene filmepok.

[Omfång: ca 64 000 tecken exkl. fotnoter, ca 66 500 tecken inkl. fotnoter]

⁵⁶Hirano, s.184

⁵⁷Richie, *A Hundred Years of Japanese Film*, s. 128

~ Källförteckning ~

Tryckta källor

- Bordwell, David & Kristin Thompson: *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 2002
Galbraith IV, Stuart, *The Emperor and the Wolf*, Faber and Faber Inc, New York, 2001
High, Peter B., *The Imperial Screen*, The University of Wisconsin Press, Madison, 2003
Hirano, Kyoko: *Mr. Smith Goes to Tokyo*, Smithsonian Institution Press, Washington, 1992
Richie, Donald: *A Hundred Years of Japanese Film*, Kodansho International, Tokyo, 2005
Richie, Donald, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley, 1998

Otryckta källor

Drunken Angel (Yoidore tenshi)

Toho Co. Ltd., Japan, 1948
Producent: Sojiro Motoki
Regissör: Akira Kurosawa
Manusförfattare: Akira Kurosawa, Keinosuke Uekusa
Fotograf: Takeo Ito
Klippning: Akira Kurosawa
Originalmusik: Fumio Hayasaka
Skådespelare: Takashi Shimura (Doktor Sanada), Toshiro Mifune (Matsunaga), Reisaburo Yamamoto (Okada), Michiyo Kogure (Nanae), Chieko Nakakita (Nurse Miyo)

Men Who Tread on the Tiger's Tail, The (Tora no o wo fumu otokotachi)

Toho Co. Ltd., Japan, 1945
Producent: Motohiko Ito
Regissör: Akira Kurosawa
Manusförfattare: Akira Kurosawa
Fotograf: Takeo Ito
Klippning: Toshio Goto
Originalmusik: Tadashi Hattori
Skådespelare: Denjiro Okochi (Benkei), Susumu Fujita (Togashi), Kenichi Enomoto (bäraren), Masayuki Mori (Kamei), Takashi Shimura (Kataoka), Akitake Kono (Ise), Yoshio Kosugi (Suruga), Hanshiro Iwai (Yoshitsune), Dekao Yoko (Hidachibo)

No Regrets for Our Youth (Waga seishun ni kuinashi)

Toho Co. Ltd., Japan, 1946

Producent: Keiji Matsuzaki

Regissör: Akira Kurosawa

Manusförfattare: Eiji Hisaita

Fotograf: Asakazu Nakai

Klippning: Toshio Goto

Originalmusik: Tadashi Hattori

Skådespelare: Setsuko Hara (Yukie), Susumu Fujita (Noge), Denjiro Okochi (Professor Yagihara), Haruko Sugimura (Noges mor), Eiko Miyoshi (Yukies mor), Akitake Kono (Itokawa)

One Wonderful Sunday (Subarashiki nichiyobi)

Toho Co. Ltd., Japan, 1947

Producent: Sojiro Motoki

Regissör: Akira Kurosawa

Manusförfattare: Keinosuke Uekusa

Fotograf: Asakazu Nakai

Klippning: Kenju Imaizumi

Originalmusik: Tadashi Hattori

Skådespelare: Isao Numazaki (Yuzo), Chieko Nakakita (Masako), Atsushi Watanabe (Yamamoto), Zeko Nakamura (ägaren till konditoriet), Ichiro Sugai (Yamiya), Masao Shimizu (restaurangmanagern)

Stray Dog (Nora Inu)

Toho Co. Ltd., Japan, 1949

Producent: Sojiro Motoki

Regissör: Akira Kurosawa

Manusförfattare: Ryuzo Kikushima, Akira Kurosawa

Fotograf: Asakazu Nakai

Klippning: Toshio Goto, Yoshi Sugihara

Originalmusik: Fumio Hayasaka

Skådespelare: Toshirô Mifune (Murakami), Takashi Shimura (Sato), Keiko Awaji (Namaki), Eiko Miyoshi (Namakis mor), Noriko Sengoku (Flicka), Isao Kimura (Yusa), Minoru Chiaki (direktör för flickshow), Ichiro Sugai (hotellägare), Gen Shimizu (polisinspektör)