

Any 2008. Programa especial. Suplement del núm. 9  
28 abril – 17 maig 2008



Kihachi Okamoto

## Kihachi Okamoto

### ► A terra de ningú

Al llarg dels sis anys d'existència, el Festival FILMeX de Tòquio s'ha fet un lloc en la seva condició d'arqueòleg intrèpid del cinema japonès. Malgrat la seva dimensió relativament modesta, aquesta cita anual que s'origina des de l'oficina de Takeshi Kitano ha estat portant a la llum, amb constància, parcel·les de l'herència cinematogràfica del país nipó que abans romanien fosques, tot oferint als espectadors l'oportunitat de revisar el treball de cineastes sovint no considerats pels historiadors occidentals amb accés insuficient a llurs volums de feina.

El darrer realitzador llorejat per FILMeX —un altre cop tard, malauradament, ja que fins el 2005— ha estat Kihachi Okamoto, conegut per *L'ESPASA DE LA MORT* (1966), un projecte amb desenllaç incomplet, i per generar l'ira de Joan Mellen, una especialista de cinema japonès, a causa de la imatge que va oferir de les maquinacions que rauen darrera la rendició del seu país, el 1945, a la cinta *L'EMPERADOR I EL GENERAL* (1967).

La qüestió del final inacabat troba fàcil explicació: *L'ESPASA DE LA MORT* és una adaptació d'una història amb tres parts que no va passar de la primera. La descripció de Mellen quant a la visió d'Okamoto pel que fa a la política bèl·lica del Japó entesa com a «desvergonyida» en no adir-se amb la versió oficial nord-americana dels fets, al seu llibre de 1976, *The Waves at Genji's Door*, és un bon exemple del problema esmentat abans. Els historiadors occidentals pioners quant al cinema japonès patien una limitació per accedir a les pel·lícules molt més gran que el comprador comú de DVDs dels nostres dies. I en no haver ningú amb capacitat per contradir-los, el veredict que donaven tendia a esdevenir càtedra.

Okamoto abasta la circumstància inaudita de ser considerat a l'ensem un mestre i un mercenari mediocre, si hom basa el criteri estrictament a partir del lloc que ocupa el producte. «Art» i «de culte» romanen encara com les dues categories principals per les quals occident opta a l'hora de proveir de sentit el cinema japonès i l'asiàtic en general, però el buit que hi ha entre aquests dos extrems desesperadament distants és d'una magnitud suficient com per empassar-se la major part de la millor producció japonesa.

*L'ESPASA DE LA MORT* resulta un clàssic reconegut i respectat, l'únic film d'Okamoto captat pel radar dels historiadors ara fa 30 anys, mentre que *MATA!* és una història de samurais trepidant, còmica i plenament distreta que no hauria desentonat a qualsevol dels catàlegs de distribució de DVDs més populistes. D'altra banda, *L'EMPERADOR I EL GENERAL* esdevé un dels films clau a l'obra d'Okamoto, essencial per tal d'entendre què va posar en funcionament aquest realitzador. Emmarcat en els tres dies previs a l'anunci radiofònic de la rendició incondicional del Japó als Aliats que va fer efectiu l'Emperador el 15 d'agost de 1945, el film se centra en els intents del Primer ministre Kantaro Suzuki per tal de convèncer el general de l'exèrcit Anami que accepti les condicions de la rendició dictades pels EUA, malgrat que tant ell com els seus homes vulguin lluitar fins a l'extrem d'arribar a la total destrucció del Japó. Es tracta d'una pel·lícula dominada completament pel suspens, que



L'últim tiroteig de Kihachi Okamoto

contraposa les perllongades deliberacions dels membres del gabinet de l'Emperador Hirohito —entorn de les paraules emprades i els termes precisos de la rendició del Japó— a l'ordiment i execució d'un cop d'estat per part d'un grup d'oficials fanàtics disposats a lluitar fins a les darreres conseqüències. Okamoto manté la tensió magistralment al llarg de gairebé tot el metratge d'un film la durada del qual és de dues hores i mitja. Així mateix, *L'EMPERADOR I EL GENERAL* arriba a comptar amb les estrelles Toshio Mifune i Takashi Shimura, de fama assolida amb Kurosawa, i l'habitual actor d'Ozu, Chishu Ryu, la qual cosa hauria de ser tota la informació necessària per tal que qualsevol amant del cinema fes per maneres de veure-la. Alhora, és aquí on les limitacions de la dicotomia art/de culte esdevenen més evidents. *L'EMPERADOR I EL GENERAL* només és una de les dues pel·lícules essencials que juntes configuren tota una declaració del director pel que fa a la guerra i a la natura humana, les quals no són sinó els principals temes del seu treball. El propi Okamoto deia el següent a una entrevista de 1997:

«El visionat conjunt dels dos films ens proporciona una imatge completa.» Aquest altre film s'intitula *LA BALA HUMANA* (1968), una sàtira surrealista entorn d'un soldat d'infanteria al qual se li ha assignat en solitari la defensa de tot el litoral japonès davant una imminent invasió aliada. *LA BALA HUMANA* és una d'aquestes pel·lícules que contradueixen aquell buit entre «art» i «de culte». Produïda amb pressupost minso per l'Art Theatre Guild, el cau de curta existència dedicat a la realització de cinema independent *post-New Wave* i recalçant, aquesta cinta esdevé massa absurda, massa simbòlica, massa carregada de significats perquè passi per un film «de culte» i, d'altra banda, massa animada, massa improvisada, i massa divertida perquè si-

gui «art».

El que distingeix aquests dos llargmetratges d'altres films bèl·lics és el que també diferencia Okamoto d'altres tipus de director cinematogràfic en gran part: aquests resulten imparcials, apolítics, i amb intencions amagades, per més que expressin inequívocament l'absurditat de la guerra a cada fotograma. El que va irritar Mellen en el film *L'EMPERADOR I EL GENERAL* és justament allò que fa la pel·lícula un esdeveniment tan impressionant: mira d'entendre sense prejudicis adreçats a ningú les motivacions de totes i cadascuna de les parts i individus implicats. Tot i que som perfectament conscients d'allò que està en joc amb la intransigència del General Anami, i que sabem quins horrors s'han comès a les ordres dels homes d'edat avançada que seuen entorn de la taula de la conferència, sortim del film havent comprès què fou el que els empenà a actuar com ho van fer. Per bé que pugui sonar a gastat, Okamoto fa que els veiem com a éssers humans en conflicte, i no com a criminals de guerra de manera rotunda i sense més matisos. Els seus personatges tampoc necessiten un reguitzell de visites a l'«il·luminat» occident per saber què és la civilitat, una estratagema sovint emprada per tal d'oferir al públic nord-americà un mitjà per identificar-se amb un integrant de les forces enemigues, com ara *LETTERS FROM IWO JIMA*, de Clint Eastwood.

Les pel·lícules bèl·liques d'Okamoto (en va fer diverses més, entre d'elles, *LA BATALLA D'OKINAWA*, el 1971) no són, en sentit estricte, una acusació de la guerra perquè mai no adopta el paper d'acusador. El director va experimentar la vida militar en el decurs de la Segona Guerra Mundial, però només com a reservista durant pràcticament tota la contesa. Això el diferenciava de contemporanis d'ell com ara Masaki Kobayashi, Yasuzo Masumura, i Kenji Mi-

sumi, tots els quals van viure la conflagració de prop, en primera línia del front, el que pot explicar que els seus films arrosseguin una actitud molt més amarga cap a la guerra i la violència.

Aquesta capacitat de posicionar-se a certa distància i observar totes dues bandes de la història, sabedor que les accions parlaran per elles mateixes, és la marca d'Okamoto. Les seves pel·lícules ens mostren que existeixen més punts de vista pel que fa a la guerra que els dels vencedors i els vençuts. Cadascun dels seus films ofereix una perspectiva japonesa, i no pas la perspectiva japonesa. LA BALA HUMANA és una crònica entorn de les conseqüències *in situ* de les decisions preses a la sala de reunions de L'EMPERADOR I EL GENERAL; hi ha dues perspectives força diferents però també molt autèntiques entorn del mateix esdeveniment. En molts dels altres films d'Okamoto, trobem la mateixa actitud observadora. CRIMINAL A LA LÍNIA DE FOC (1959), la seva cinquena cinta però la primera que es basa en un guió propi, expressa això mitjançant el personatge d'un periodista que visita el front de la Xina. L'ÚLTIM TIROTEIG (1960) situa un policia amb roba de civil enmig d'una guerra de bandes rivals. L'espadaixí rodamón de Tatsuya Nakadai a MATA! juga a les dues bandes, plenament intercanviables, en un conflicte territorial en el context de l'era feudal, tot i que no estem parlant d'un *remake* de YOJIMBO: el protagonista fa el que cap samurai, i particularment cap dels de Kurosawa, ni tan sols somiaria, la qual cosa consisteix a fer-se passar per un humil plebeu quan això s'adiu amb els seus interessos.

L'actitud d'Okamoto és la del seny que s'obre pas enmig de la follia; esdevé lliure, decidit i gens sentimental, segur de si mateix, beneït per un sentit de l'humor innat. No ha de sorprendre, doncs, que sigui un dels pocs cineastes que hagi aconseguit d'evolucionar enmig de les dues trinxeres que els proveïdors occidentals de cinema japonès han decidit de cavar per a si mateixos.

Tom Mes (Film Comment, Volum 43 / número 5, Setembre/Octubre de 2007) ▶



L'alcalvot de l'infern de Kihachi Okamoto

### ▶ Kihachi Okamoto (1924-2005)

Segons les fotografies antigues de finals dels anys cinquanta, Kihachō Okamoto projectava la perfecta imatge del director cinematogràfic inconformista: eixut, amb una gorra de l'exèrcit de la Unió de la Guerra civil nord-americana posada al cap descuidadament, i una permanent cigarrera penjada dels llavis; la seva expressió sempre intensa i concentrada, uns ulls ardents que brillaven a un rostre macilent, i tota la seva imatge emetent energia. Contràriament, quan Kihachi Okamoto va aparèixer a la American Cinematheque de Los Angeles a l'estiu de 1997, tot i que encara mantenien uns ulls intensos, i conservava l'aire enèrgic, es feia perceptible una major relaxació. Era a la ciutat amb motiu de la projecció de tres dels seus millors films de la dècada dels seixanta: AGE OF ASSASSINS, L'ESPASA DE LA MORT, i MATA!, malgrat haver patit una embòlia alguns anys abans que el tingué un cert temps afeblit. Okamoto no és dels que abandonen, per la qual cosa no sols va acceptar la invitació d'assistir a les projeccions, sinó que des d'aleshores ha dirigit diversos projectes, com ara VENGEANCE FOR SALE, el 2001.

Els primers films d'Okamoto com a director esdevenen una barreja en què per bé que s'hi troba un vigor irresistible, els guions resulten suats (aquells que no va escriure ell) i les actuacions histriòniques estan passades de moda. Sorprenentment, la majoria dels seus primers films de gàngsters són aquells que s'instal·len a una categoria corrent. Malgrat que UNDERWORLD BULLETS i BIG SHOTS DIE AT DAWN resulten atractius, amb moments que recorden la manera en què Seijun Suzuki presenta l'acció en els seus films de la mateixa època a la Nikkatsu, l'humor irònic és

més ample i menys fosc i mordaç que el de Suzuki. Les cintes de gàngsters de més renom d'Okamoto, THE BIG BOSS i L'ÚLTIM TIROTEIG, ambdues protagonitzades per les estrelles més rutilants del moment dels estudis Toho—Koji Tsuruta i Toshiro Mifune—, resulten les més oblidables. Molts dels films japonesos de *yakuza* de finals dels cinquanta, com ara aquests, estaven molt influïts pels seus homòlegs nord-americans, la qual cosa, generalment, no jugava a favor d'ells. Okamoto tenia poc amb què contribuir, si és que tenia alguna cosa, en els guions d'aquestes pel·lícules, i THE BIG BOSS, malgrat un parell de seqüències inspirades, és el pitjor film de criminals, amb un guió massa complicat i ple de situacions forçades.

Això no obstant, hi ha una excepció entre els films de gàngsters que Okamoto va dirigir: l'aspre i pessimista L'ALCALVOT DE L'INFERN, rodada en blanc i negre. Amb el mateix aroma contundent i tensió *noir* que el film de samurais més obac d'Okamoto, protagonitza la cinta Tatsuya Mihashi el qui encarna un fotògraf oportunista que fa xantatge a un antic company d'armes que ha esdevingut un industrial molt poderós. La perillosa maniobra de Mihashi el du per un sender tortuós que no sols el precipita cap a la seva pròpia caiguda sinó que també ocasionarà la de tots els implicats. La que es considera la primera obra mestra d'Okamoto només era el seu cinquè film, i s'estrenà el mateix any que THE BIG BOSS, el 1959. A CRIMINAL A LA LÍNIA DE FOC, un film d'acció, antibèl·lic i satíric, molt irreverent, Makoto Sato protagonitza un soldat que abandona el seu lloc de destí a una Manxúria a les portes de la Segona Guerra Mundial per tal d'investigar la mort del seu germà a un solitari lloc avançat de l'exèrcit prop del front. El que troba és un grup d'oficials japonesos cruels i avariciosos (Tadao Nakamaru i d'altres) que s'aprofiten de la seva posició per al guany propi tot recollint gratificacions financeres derivades de l'exploració a què està sotmesa la població local, i de la pràctica del contraban de béns il·legals. Toshiro Mifune resulta alhora aterridor i divertit com a coronel que ha embogit. Mitjançant la breu i ridícula aparició de Mifune, Okamoto il·lustra perfectament la bogeria de l'imperialisme japonès. Part dels motius pels quals CRIMINAL A LA LÍNIA DE FOC ha esdevingut un títol tan considerat es vinculen al fet que hom va permetre a Okamoto de fer el film a partir d'un guió propi, i va poder comptar amb ajut per a l'escriptura de les seqüeles que també va dirigir: WESTWARD DESPERADO i OPERATION: SEWER RATS, cintes que gairebé resulten tan bones com l'original.

El director també va realitzar alguns films bèl·lics més de to seriós: L'EMPERADOR I EL GENERAL, FORT GRAVEYARD i LA BATALLA D'OKINAWA; cintes amb la gravetat dels seus films de gènere *chambara* més negres i depriments. Particularment, L'EMPERADOR I EL GENERAL fa crònica dels fets que van dur a la rendició del Japó a la Segona Guerra Mundial, i esdevé un fresc i larg però mai avorrit entorn dels militars i els polítics que mesuren les seves diferències pel que fa a l'honor, el deure, i l'autèntica natura d'allò que constitueix la identitat nacional del Japó. S'hi troben interpretacions extraordinàries tant de Chishu Ryu, tot donant vida al temperat primer ministre, com de Toshiro Mifune, qui fa de general avergonyit que arriba a la conclusió que l'única sortida és l'*hara-kiri*. L'altra cara de L'EMPERADOR I EL GENERAL, com ara el mateix Okamoto suggereix en la següent entrevista, és la seva devastadora sàtira antibèl·lica, LA BALA HUMANA, la història d'un humil soldat (Minoru Tezuka) que s'adona que no és més que carn de canyó per als poders que hi hagi. Les seves aventures ridícules mentre rep ensinistrament per tal d'esdevenir un pilot suïcida dins un submarí d'un únic home, un virtual torpede humà adreçat contra els venidors vaixells nord-americans, abasta enrarits alts nivells de surrealisme buïuel·lià i, amb ben poc, arriba al tipus d'absurditat que trobem a *Tot esperant Godot* de Samuel Beckett.

AGE OF ASSASSINS és un altre libel esmolat que alhora funciona com a film d'acció, i resisteix favorablement la comparació amb d'altres obres mestres brillants, modernes i iròniques dels anys seixanta com ara LA DECIMA VÍTIMA, d'Elio Petri, i BRANDED TO KILL, de Seijun Suzuki. Tatsuya Nakadai està magnífic en el seu paper de persona insignificant, necessitada d'ulleres, que màgicament es transforma en un agent secret d'actitud cortès. Amb recursos limitats, com ara un munt de ferralla a manera de vehicle que escup fum, ha de lluitar contra el director d'un manicomí (Eisei Amamoto) dedicat a enviar assassins absolutament guillats com a part d'un complot per tal de sotmetre el Japó.

Les preferències personals d'Okamoto s'instal·len a la co-

mèdia, habitualment en la seva vessant més negra, i de fet les trobem ben palesament tant a un bon grapat dels seus films *chambara* com a les seves pel·lícules de gàngsters i antibèl·liques. WARRING CLANS, MATA!, ZATOICHI MEETS YOJIMBO i EL LLEÓ ROIG mantenen totes un equilibri magistral entre un humor negre i llurs elements dramàtics més greus. Tots quatre títols generen una síntesi de la demència i la sobrietat digna dels millors *spaghetti westerns*. Hom recorda immediatament l'excel·lent COMPANEROS, de Sergio Corbucci, a manera de referència. MATA! reflecteix molt especialment això, amb el tema estil Morricone de Masaru Sato, la seva seqüència inicial a una ciutat fantasma que el vent fa polsegosa, i els seus rivals amistosos: un ex-samurai esdevingut *matatabi* (Tatsuya Nakadai), i un aspirant a espadatxí (Etsushi Takahashi). Tanmateix, Okamoto, comparativament, no estava familiaritzat amb el gènere italià. A MATA! més aviat hom podria veure semblances amb els *chambara* previs, com ara YOJIMBO, de Kurosawa, i THREE OUTLAW SAMURAI, de Hideo Gosha. Això no obstant, hi ha una sorprenent sincronització simbiòtica que opera a nivell inconscient en el cinema de gènere de l'època tant al Japó com a Itàlia. Hom pot veure-ho de manera més òbvia a YOJIMBO, una cinta influïda tant per Dashiell Hammett com per John Ford, i que el mateix Sergio Leone va considerar com a inspiració directa per a la seva pel·lícula A FISTFUL OF DOLLARS. Okamoto fa ús d'una aplicació semblant del doble joc a ZATOICHI MEETS YOJIMBO per a la guerra de bandes rurals que s'hi esdevé, i fins i tot en el seu clímax ret homenatge a TREASURE OF SIERRA MADRE, pel que fa a l'avarícia fútil que hi té lloc.

Tot això ens du cap als altres films de samurais d'Okamoto, cintes a les quals m'he referit abans com les més fosques i pessimistes de la seva producció.

SAMURAI ASSASSIN ens presenta un Toshiro Mifune que encarna un expert espadatxí que intenta unir-se als conspiradors contraris al shogunat en la tasca d'assassinar un senyor local. Però Mifune està turmentat a causa dels seus orígens bastards i pel seu alcoholisme crònic. El líder rebel (Yunosuke Ito) opina que és un subjecte massa inestable, per la qual cosa decideix que també cal eliminar-lo. Mifune no només sobreviu sinó que a més s'uneix a l'atac en la massacre final en la neu, tan explícita com intensa. Aleshores, Okamoto i el guionista, Shinobu Hashimoto, subministren un dels girs finals més perversos dels films de samurais, un desenllaç que no desvetllarà; n'hi haurà prou en dir que es vincula a la veritable natura de la seva condició bastarda.

El film d'època d'Okamoto que esdevé una indiscutible obra mestra és L'ESPASA DE LA MORT, una història que ha estat objecte de *remakes* en diverses ocasions des de la primera vegada que es dugué a la pantalla amb el títol original de THE GREAT BODDHISATVA PASS. Tot essent l'adaptació d'una novel·la de Kaizan Nakazato, la primera pel·lícula la va dirigir el mestre Hiroshi Inagaki el 1937. Els *remakes* no començaren a esdevenir-se fins a inicis de la dècada dels cinquanta, i resulten una amalgama iniciada amb una trilogia en blanc i negre que dirigí Kunio Watanabe. La Toei la va refer un altre cop el 1957 amb el títol SOULS IN THE MOONLIGHT. Malgrat la implicació de l'excel·lent director Tomu Uchida, fins i tot aquesta versió en tres parts només presenta uns pocs moments remarcables. El 1959, amb l'estudi Daiei decidit a prendre les regnes ara amb el títol en anglès de SATAN'S SWORD, la tendència va canviar a millor. Rodada en color i en pantalla ampla, amb la direcció del sublim Kenji Misumi per a les dues primeres parts de la saga, i la de Kazuo Mori per a la tercera, Raizo Ichikawa va ser una elecció de repartiment excel·lent per donar vida a Ryunosuke Tsukue, un espadatxí sociòpata que s'esforça per sortir-se'n d'una psicosi abassegador. Malgrat estar mancat de la intensa i cruent emotivitat sagnant de L'ESPASA DE LA MORT, SATAN'S SWORD és l'adaptació més completa de la novel·la. El Tsukue d'Ichikawa esdevé gairebé una figura tràgica, una ànima perduda que es queda cec cap a la meitat de la segona part, però que va palpat el camí enmig d'una foscor espiritual a la cerca d'un mínim bri de llum.

Això no obstant, la versió d'Okamoto, en un blanc i negre cendrós i pantalla ampla, capta millor l'infern nihilista d'un paranoic sociòpata. Es tracta d'un film absorbent, pertorbadorament desolador, sostingut pel retrat hipnotitzant que Tatsuya Nakadai dona al seu personatge, Tsukue. La música de Sato s'instal·la per damunt de moltes grans bandes sonores de films japonesos des de la dècada dels 60. El repartiment secundari, on hi són Michiyo Aratama i Yuzo Kayama, és d'allò més excel·lent. L'experta destil·lació de la no-

vel·la que va fer el guionista Shinobu Hashimoto esdevé magistral. Tot plegat no fa sinó retre inexplicable el fet que aquesta versió en particular tingui al seu país d'origen només una reputació mediocre, i més si es té en compte que va esdevenir tota una reeixida revelació a les sales d'art i assaig d'occident, particularment als EUA, quan es va estrenar.

Des d'inicis de la dècada dels 70, les pel·lícules d'Okamoto no havien tomat a tenir aquest tipus d'apassionada intensitat. Continuava realitzant pel·lícules entretingudes, particularment NOISY DYNAMITE, massa llarga però divertida, amb Bunta Sugawara i Frankie Sakai, una comèdia *slapstick* ben negra, que data de 1978, entorn de dues bandes *yakuza* de la postguerra que decideixen dirimir les seves diferències amb un seguit de partits de beisbol que resulten sempre absurdament més violents. Però Okamoto va haver de suportar un parell d'errades maldestres en el decurs dels següents anys, particularment EAST MEETS WEST, el 1995. Aquesta narració de samurais traslladats al Far West es presenta plena d'especialistes cinematogràfics desproveïts d'ensinistrament que es fan passar per actors, on a més hi apareix una odiosa actriu rossa a la qual un albergava l'esperança que l'actor principal, Hiroyuki Sanada, li propinés un xut pradera enllà. Però el 2001, Okamoto retornà en plena forma amb VENGEANCE FOR SALE, un humorístic *chambara* agrícol. Protagonitzat per Hiroyuki Sanada i Tatsuya Nakadai, es tracta d'un *remake* del seu film de 1975, BATTLE CRY, i resulta agradablement rememoratiu de pel·lícules anteriors com ara MATA! i EL LLEU ROIG.

## Kihachi Okamoto – Entrevista

La següent entrevista s'esdevingué a l'Hotel Hollywood Roosevelt, a Hollywood, l'estiu de 1997. Kurando Mitsutake anava traduïnt in situ.

Chris Desjardins: Quin era el seu pla inicial en termes professionals? Ja era el cinema o...?

Kihachi Okamoto: Al llarg dels meus primers anys de vida, i fins a després d'haver fet el batxillerat, mai no vaig veure una pel·lícula. Molta gent creia que el cinema no era adient per als vailets i adolescents. I, de fet, fins que no vaig començar a treballar en el cinema, no vaig començar a tenir cap interès particular en les pel·lícules.

C.D.: Quina va ser la seva experiència en el decurs de la Segona Guerra Mundial? El van allistar, o va tenir prou sort per a evitar l'exèrcit?

K.O.: Quan tenia 17 anys, em vaig traslladar a Tòquio per tal d'anar a la universitat. Aleshores fou quan vaig començar a anar al cinema on vaig veure moltes pel·lícules. M'encantaven els films d'acció nord-americans i les comèdies franceses. A aquelles alçades, la guerra ja havia començat i pensava que qualsevol dia em cridarien al servei i que aleshores moriria. Creia que la meua vida s'acabaria probablement entorn dels 21 anys. De manera que vaig decidir que veuria el màxim nombre de films possible mentre fos viu. Quan tenia 19 anys, em vaig graduar a la universitat, i encara no m'havien cridat a l'exèrcit. Em va semblar que si les pel·lícules eren tan divertides de veure, encara serien més divertides de fer. En conseqüència, me'n vaig anar a la Toho i vaig aconseguir una ocupació com a ajudant de direcció. Abans que acabés allistat, vaig ser ajudant de direcció de Mikio Naruse. A causa que tot just m'havia incorporat a la companyia, hom no em considerava un dels ajudants de més categoria. Quan la Toho va decidir que no necessitava tants ajudants de direcció a causa de l'alentiment en la producció des de l'inici de la guerra, se'm va ordenar de treballar a una fàbrica que construïa avions de combat. No em van allistar a l'exèrcit fins al 1945, però aleshores la guerra es va acabar a l'agost. En suma, només vaig ser a l'exèrcit entorn de vuit mesos. Llavors, vaig tornar a la Toho.

C.D.: A banda de Mikio Naruse, a les ordres de quins altres directors va treballar?

K.O.: Bé, vaig treballar a la Toho durant dos anys abans d'incorporar-me a l'exèrcit, i llavors hi vaig tornar després de la guerra. Hi vaig ser ajudant de direcció durant 15 anys, de manera que dec haver treballat amb gairebé cada director llavors en actiu a l'estudi. Vaig treballar amb Akira Kurosawa i després novament amb Naruse. I també amb Masahiro Makino.

C.D.: Hi va treballar a cadascuna de les pel·lícules de l'època *yakuza matatabi*, com ara la sèrie JIROCHO que Masahiro Makino va dirigir a mitjan anys cinquanta a la Toho?

K.O.: (Riu) Sí. Vam fer nou pel·lícules en dos anys.

C.D.: A l'autobiografia de Kurosawa, aquest parla entorn de la perllongada vaga que s'esdevingué a la Toho a la post-



Criminal a la línia de foc de Kihachi Okamoto

guerra, i com finalment alguns dels productors, directors i estrelles se'n anaren per fundar els estudis Shintoho.

K.O.: Immediatament després de la guerra, que ja havia causat una reculada important de la producció, hi van haver tres anys i mig de vagues. No s'hi estaven fent tantes pel·lícules com abans. Recordo que en aquell moment vaig treballar a un parell de films de producció independent, un d'ells dirigit per Kajiro Yamamoto.

C.D.: No he vist les seves dues primeres pel·lícules com a director, TOT SOBRE EL MATRIMONI i YOUNG DAUGHTERS. Això no obstant, pels títols diria que es tracta de comèdies.

K.O.: No eren ben bé comèdies. TOT SOBRE EL MATRIMONI era més aviat la vida quotidiana de la gent corrent, de la gent casada. L'altre era un film iniciàtic d'adolescents.

C.D.: El seu primer film d'acció fou THE BIG BOSS. Era això el que volia fer en aquella època?

K.O.: Cadascuna d'aquestes primeres pel·lícules, TOT SOBRE EL MATRIMONI, YOUNG DAUGHTERS, THE BIG BOSS, SOMEDAY I AM... L'ÚLTIM TIROGEIG, van ser encàrrecs. Però quan llambregava les diverses escenes al guió de THE BIG BOSS, sentia una gran emoció perquè sempre havia estat desitjant dirigir pel·lícules d'acció. Amb aquells films inicials que estava realitzant, sentia que només feia la meua feina, i no els gaudia gaire. CRIMINAL A LA LÍNIA DE FOC significà la primera vegada que dirigia un projecte meu, quelcom que estava desitjant intensament. N'havia escrit el guió un xic abans com a part de l'examen de la Toho per tal de comprovar si estava preparat per esdevenir un director madur. De fet, havia escrit un parell de guions: CRIMINAL A LA LÍNIA DE FOC, i BOMBA VA!, que no dirigiria fins molt més tard.

C.D.: A la revista cinematogràfica japonesa Kinejun, vaig adonar-me que tant CRIMINAL A LA LÍNIA DE FOC com la seva seqüela, WESTWARD DESPERADO, estan molt ben considerades actualment. Va ser així també quan es van estrenar? Es van fer cèlebres entre el públic, però van ser també objecte del reconeixement per part de la crítica com ara sembla que és el cas?

K.O.: Si hem de ser sincers, inicialment no van rebre crítiques molt favorables. S'hi tractava la guerra de Manxúria d'una manera satírica i irreverent, gairebé com si fos un esdeveniment de caire esportiu, la qual cosa es va interpretar amb cert menysteniment per part de molts crítics. Els va fer la impressió que allò era degradant. La majoria de la crítica negativa entorn del film presentava el mateix to. Els comentaris positius deien que la guerra era d'aquesta manera freqüentment. En aquell moment, la majoria de les pel·lícules de guerra resultaven molt tristes, tenien aquest tipus de tractament, però CRIMINAL A LA LÍNIA DE FOC se'n reia del caos, de la bogeria que era la guerra. Això és quelcom del que em sento molt orgullós. Abans del meu darrer film bèl·lic, LA BALA HUMANA, se'm considerava reiteradament com un director que feia broma de la guerra. Però després que LA BALA HUMANA s'estrenés, els mateixos crítics es van adonar per fi cap a on anava, i de fet alguns d'ells em van presentar excuses.

C.D.: Tanmateix, LA BALA HUMANA té un sentit d'humor semblant. En certa manera, és més seriosa però té un to

semblant al de CRIMINAL A LA LÍNIA DE FOC.

K.O.: Però a causa d'aquesta impressió antibèl·lica més seriosa, finalment van entendre què estava dient, quina era la meua opinió quant a la guerra. De fet, si atenem L'EMPERADOR I EL GENERAL, veurem que la cinta se centra més en aquells que podien romandre per damunt del combat, aquells que manaven, que fins i tot no estaven d'acord entre si, mentre que LA BALA HUMANA mostra aquells que eren a sota, que s'hi van veure arrossegats i esdevingueren carn de canyó. Amb el visionat conjunt d'ambdues pel·lícules, s'obté una visió completa.

C.D.: AGE OF ASSASSINS va ser el film que vostè va fer immediatament abans de L'EMPERADOR I EL GENERAL, i fou una cinta que Toho no va entendre o que inicialment no va considerar distribuïble. La va tenir als prestatges durant un temps. Això no obstant, en lloc d'encarregar-li qualsevol projecte petit per a després, li va confiar la direcció d'una de les pel·lícules més grans de la seva carrera primerenca: L'EMPERADOR I EL GENERAL.

K.O.: Efectivament, AGE OF ASSASSINS no es va estrenar fins vuit mesos després d'haver-la acabat. A l'interim, un productor de la Toho que coneixia em va cridar. Es va adonar que passava per moments difícils, que em limitava a vagarejar mentre bevia i jugava al golf; així que em va dir: «Per què no et passes per la meua oficina i parlem de les teves impressions?» Em vaig presentar a l'oficina del Sr. Fujimoto, vam beure un parell de copes i aleshores em va demanar què en pensava, de la Toho. Li vaig respondre que havia sentit a dir que Masaki Kobayashi anava a dirigir L'EMPERADOR I EL GENERAL, però que no havia volgut fer-la tot butjant l'encàrrec, i que en conseqüència la pel·lícula s'havia quedat penjant en una mena de limbe. Li vaig afegir que creia que es tractava d'un projecte que la Toho havia de fer, definitivament. Aleshores em va dir: «Per què no la fa vostè?» Així és com va anar la cosa.

C.D.: Sap vostè el motiu pel qual Kobayashi no va voler fer la pel·lícula?

K.O.: Mai no ho vaig saber.

C.D.: AGE OF ASSASSINS resulta un film òbviament divertit i també té molta acció. Això no obstant, sembla que no agradava a la Toho. Sap vostè quines van poder ser les raons?

K.O.: Una de les úniques observacions que vaig sentir simplement feia referència a que estava per sota del valor mig. Ningú no va dir res del film més enllà de les seves qualitats com a film. Del poc que vaig poder copsar, vaig sentir dir que es tractava de política interior de l'estudi. Els dos productors principals de la Toho, Fujimoto i Tanaka, mantenien una actitud competitiva, i crec que AGE OF ASSASSINS fou víctima d'aquesta rivalitat.

C.D.: Infereixo, doncs, que vostè pertanyia més aviat a l'òrbita de Fujimoto en lloc de la de Tanaka?

K.O.: Fujimoto tenia més poder que Tanaka. Aquest era més jove que Fujimoto. En certs aspectes, hom podria dir que em trobava més proper a Tanaka. Però manteníem una relació molt semblant a la de Tom i Jerry, els personatges de dibuixos animats. Sempre m'estava encajant, i jo sempre fugia d'ell. En aquella època, les tres companyies cinematogràfiques japoneses més importants tenien aquesta persona que resultava la més important i poderosa de tot el personal. Senzillament, el que s'esdevenia a la Toho era que els que competien per atènyer aquesta posició eren els productors. A la Shochiku eren els directors, i a la Toei, es tractava dels actors. M'estic referint a la dècada dels seixanta. Això era molt local, un dels motius pels quals aquella època estava resultant tan interessant i vital.

C.D.: Tornem a CRIMINAL A LA LÍNIA DE FOC, que esdevingué una sèrie; només n'he vist els primers dos lliuraments. Tenen el mateix to que aquestes primeres pel·lícules les altres dirigides per Senkichi Taniguchi i Jun Fukuda, i l'última, FORT GRAVEYARD, també dirigida per vostè?

K.O.: OPERATION: SEWER RATS, amb direcció meua, té una essència molt semblant a l'original: CRIMINAL A LA LÍNIA DE FOC. Però FORT GRAVEYARD més aviat resulta un drama seriós. És la història de la banda de música de l'exèrcit japonès constituïda per nois ben joves. A la pel·lícula, Toshiro Mifune és el soldat adult que els dirigeix. Al final del film, els nois van tocant mentre van morint un a un sota el foc de les armes. Finalment, no en queda cap i la música deixa de sentir-se.

C.D.: A algunes de les seves pel·lícules de gàngsters de l'època, com ara L'ÚLTIM TIROTEIG, s'hi troba una ironia i un humor que més tard esdevingueren típics de les cintes de James Bond.

K.O.: Certament. Totes les pel·lícules que vaig fer per a la

sèrie UNDERWORLD tenen aquest to si fa no fa. Després d'haver realitzat les primeres, l'estudi va voler que continués perquè estaven tenint molt d'èxit. Però no m'interessava estar repetint contínuament la mateixa cosa un cop i un altre. Això també és vàlid per a la sèrie de CRIMINAL A LA LÍNIA DE FOC. Moltes d'elles tenen aquest to. Però després de les dues primeres pel·lícules...

C.D.: ... Es considerava realment FORT GRAVEYARD com a part d'aquesta sèrie? L'he vista en la llista d'aquests films a alguns llibres de referència del cinema japonès. O més aviat es tractava d'una estratègia de màrqueting de l'estudi?

K.O.: Això més aviat es va deure a la percepció d'alguns crítics, i potser també a alguns anuncis promocionals de l'estudi. Tanmateix, és un títol que es diferencia clarament de la sèrie.

C.D.: Les pel·lícules de vostè que recorde més intensament són les de samurais. WARRING CLANS, MATA!, EL LLEÓ ROIG i ZATOICHI MEETS YOJIMBO a voltes barregen el drama violent amb l'humor. L'ESPASA DE LA MORT i SAMURAI ASSASSIN resulten força serioses de principi a final. Quins d'aquests títols considera que funcionen millor?

K.O.: M'agraden totes les pel·lícules *chambara* que vaig fer. Les de caire més seriós, com ara SAMURAI ASSASSIN, són films que ja tenien el guió fet. O d'altres com L'ESPASA DE LA MORT, es basen en un llibre que ja s'havia dut a la pantalla en diverses ocasions prèvies. Aquests samurais són molt forts, gairebé inhumans. A WARRING CLANS, MATA! i EL LLEÓ ROIG, volia mostrar samurais més humans i terrenals, més filosòfics o capriciosos, i llur manera d'encarar tota la violència i assassinats. A les cintes més còmiques, aquests samurais eren conseqüència del samurai sobrehumà que veïem habitualment a les pantalles.

C.D.: Tant a CRIMINAL A LA LÍNIA DE FOC, amb Izumi Yuki-mura, com a WARRING CLANS, amb Yuriko Hoshi i Kumi Mizuno, hi ha personatges femenins molt forts que fins i tot combaten al costat dels homes. Als darrers anys seixanta van aparèixer en el cinema japonès més heroïnes lluitadores que no eren pas habituals als inicis de la mateixa dècada. Com va ser això?

K.O.: Quan em van passar el primer esborrany del guió de WARRING CLANS, em va semblar que les passions no eren autèntiques. Hi vaig afegir algunes seqüències i personatges. No va ser una decisió «política», més aviat em va semblar més natural que hi apareguessin aquests personatges femenins tan forts. Els films de samurais *chambara* esdevenen per la seva natura històries entorn de gent que lluita per alguna cosa o causa. Senzillament, em semblava lògic que les dones lluitessin al costat dels homes. Els executius que em van passar el primer esborrany em van expressar una opinió semblant; opinaven que els personatges no eren creïbles, i van voler que els fes més autèntics. Així que també va ser una decisió dels productors per tal de mirar de fer que la història tingués més vida.

C.D.: Totes les altres versions de L'ESPASA DE LA MORT, o GREAT BODDHISATVA PASS, com de fet es coneix l'obra al Japó, s'han realitzat gairebé sempre com a trilogies. Hi ha les versions de la dècada dels cinquanta de Kunio Watanabe i de Tomu Uchida, i la de molt a inicis dels seixanta dirigida per Kenji Misumi i Kazuo Mori. Inicialment, també pensava la Toho de fer dues cintes més després de L'ESPASA DE LA MORT? O només s'havia decidit de realitzar la primera part de la història de bell antuvi?

K.O.: En un primer moment, la Toho havia pensat de fer dues parts; la segona havia de venir a continuació. Això no obstant, no gaire després de l'estrena, els executius van pensar que probablement no acabaria de funcionar tan bé com s'esperava, per la qual cosa van decidir d'aturar la segona



El lleó roig de Kihachi Okamoto

part just abans que es comencés a produir.

C.D.: I com va anar un cop es va estrenar?

K.O.: La recaptació de guixeta va ser mediocre. La versió dels estudis Daiei, amb Raizo Ichikawa, i les dues versions de la Toei havien estat grans èxits. La Toho esperava de fer el mateix tipus de negoci que les versions de les altres companyies. En l'últim instant, van tenir la premonició que no funcionaria com s'esperava. Llavors va venir l'estrena i efectivament els resultats no van ser satisfactoris. De manera que en cert sentit tenien raó. Tanmateix, va ser un èxit eixordador a l'estranger, particularment als EUA. Quan es va projectar per primer cop a Nova York, les cues envoltaven l'edifici.

C.D.: És una llàstima. Em va agradar de debò la versió de Raizo Ichikawa, però la seva és certament la meua favorita. Tot anant cap a MATA!, EL LLEÓ ROIG i ZATOICHI MEETS YOJIMBO, aquí s'hi troba una flaire remitent als *spaghetti westerns* italians propis de l'època de directors com ara Sergio Leone i Sergio Corbucci. Sé que estaven influïts per pel·lícules com YOJIMBO, de Kurosawa, així com per d'altres films de samurais. Va arribar a veure alguns d'aquests *spaghetti westerns*, particularment els dirigits per Corbucci? N'hi ha uns quants d'aquest director, concretament COMPAÑEROS i IL MERCENARIO, que tenen un to semblant a MATA!, EL LLEÓ ROIG, i ZATOICHI MEETS YOJIMBO.

K.O.: De fet, l'única *spaghetti western* que vaig veure va ser la versió de YOJIMBO que va fer Leone amb el títol de A FISTFUL OF DOLLARS. Mai no he vist cap film de Corbucci.

C.D.: Com va arribar a la direcció del film de ZATOICHI? Ja que va ser una producció de Katsu Productions, se li va acostar Shintaro Katsu?

K.O.: L'argument bàsic de ZATOICHI MEETS YOJIMBO prové d'una història de Dashiell Hammett. El coneix com a escriptor?

C.D.: Certament. S'està referint a *Red Harvest*?

K.O.: No. Potser Kurosawa va extraure la idea original de YOJIMBO de la novel·la *Red Harvest*, però la idea de ZATOICHI MEETS YOJIMBO prové d'una altra història de Dashiell Hammett, un relat curt. Malauradament, ara no me'n recordo del títol. Tothom es pensa que estava molt implicat en la realització del film de ZATOICHI, però això no es correspon amb la realitat. I n'hi ha molts que creuen que Katsu em va incorporar al projecte, però de fet va ser un amic meu, Shinobu Hashimoto, el qui em va dir que un dels seus alumnes estava escrivint ZATOICHI MEETS YOJIMBO, i em va preguntar si m'interessaria de dirigir-la.

C.D.: Com va ser això de treballar alhora amb Katsu i Mifune?

K.O.: (Riu) Katsu deia que Zatoichi havia de ser el més fort, i Mifune opinava que el més fort havia de ser Yojimbo. De manera que això ja era un problema fins i tot abans que s'acabés d'escriure el guió! A mi em semblava que ja que la producció s'inscriu en la sèrie de ZATOICHI, aquest havia de guanyar en el desenllaç. Però Mifune tenia un altre criteri. L'única manera de resoldre la picabaralla era amb un empat final, amb ferides compartides.

C.D.: A EL LLEÓ ROIG, la pel·lícula manté el nivell de comè-

dia fins que arriben els 20 minuts finals aproximadament, en què el to es fa greu i fins i tot tràgic. Després que el personatge de Mifune sigui assassinat, la seva muller, encarnada per Shima Iwashita, agafa l'espasa i també es mata. Resulta d'allò més desolador. Seria massa extreuire d'EL LLEÓ ROIG que la gent corrent, amb els seus somnis quotidians hauria d'ésser els seus propis amos sense esperar que l'ajut vingui de fora d'ells mateixos?

K.O.: Tot el que vostè diu és ben cert. Ara penso que de vegades vaig fer una mica massa còmics els dolents. Crec que això va afeblir una mica la pel·lícula en alguna mesura. No és vostè de l'opinió que els dolents haurien d'haver estat impregnats d'una major seriositat, i que això hagués fet el film més efectiu?

C.D.: Potser el senyor del districte, interpretat per Yunosuke Ito, esdevenia massa esbojarrat en determinats moments, i això minvava la intensitat de la seva amenaça. Però les forces que traeixen Mifune i els seus companys, que traeixen tots els grangers que lluiten sota el seu comandament, resulten aterridores. Vostè deixa que s'intueixi quines són les autèntiques motivacions. Les seves declaracions entorn de la reducció d'impostos i entorn de garantir que tothom tingui prou per menjar semblen massa bones per ser certes; ells treuen profit de la ingenuïtat dels samurais rurals, tot usant-los com a carn de canó.

K.O.: Hmm, De fet m'hagués agradat fer-la una mica més seriosa. Em fa l'efecte que hagués estat un film més poderós.

C.D.: Als seus films de samurais més còmics, sembla que hi ha sempre una parella protagonista que manté una rivalitat amistosa, sempre d'una banda a l'altra sense parar. A WARRING CLANS, es tracta de Yuzo Kayama i Makoto Sato. A MATA!, de Tatsuya Nakadai i Etsushi Takahashi. A EL LLEÓ ROIG, de Toshiro Mifune i Etsushi Takahashi. I a ZATOICHI MEETS YOJIMBO, per descomptat es tracta de Katsu i Mifune. Però als seus films de samurais seriosos, com ara L'ESPASA DE LA MORT i SAMURAI ASSASSIN, els principals personatges són éssers solitaris i turmentats presoners de la seva pròpia ment, com si estiguessin maldant per saber qui són en realitat. És això quelcom que vostè volia reflectir conscientment, o només és la meua interpretació?

K.O.: Les pel·lícules còmiques tenen implícita aquesta rivalitat. Gairebé que resulten *buddy movies* (pel·lícules de col·legues). Aquí es mostra els individus en grups, els individus tot lluitant contra grups encara més nombrosos. Contràriament, les cintes més serioses se centren en uns individus que es qüestionen a sí mateixos, que es pregunten què haurien d'estar fent, què els està empenyant: llurs dimonis, llurs follies; és un estudi entorn d'allò que concerneix aquest tipus d'individu en concret.

C.D.: Permeti'm que acabi tot dient-li que la nit passada em vaig trobar un meu amic a la projecció de L'ESPASA DE LA MORT, és algú que no veia de feia anys. Venia directament de Laramie, Wyoming, només perquè havia sentit que vostè hi seria present a la sessió. L'ESPASA DE LA MORT és un dels meus films favorits!

K.O.: Renoi, això és força lluny. Voldrà saludar-lo de part meua?

Chris Desjardins (Outlaw Masters of Japanese Film, I.B. Tauris. Londres-New York, 2005) ▶

Nota: Els títols del cicle Okamoto de tots els films que projectem es citen en català, mentre que, a la resta dels films citats, hem mantingut la nomenclatura internacional (en anglès i, en alguns casos, també en japonès) tal i com figuren als textos reproduïts.

## BIBLIOGRAFIA: KIHACHI OKAMOTO

### Bibliografia:

- Desjardins, Chris. *Outlaw masters of Japanese film*. London, New York: I.B. Tauris, cop. 2005.

### Articles de revista:

- Akage. "UniJapan Film Quarterly", vol. 13, nº 1 (1970), p. 10.
- Battle of Okinawa. "UniJapan Film Quarterly", vol. 14, nº 4 (1971), p. 10.
- Dursin, Andy. *Criterion corner*. "Film Score Monthly", vol. 10, nº 3 (2005), p. 61.

## SELECCIÓ DE DOCUMENTS CONSULTABLES A LA BIBLIOTECA

- Herbert, Daniel. *The Sword of doom*. "Film International", nº 16 (2005), p. 49-50.
- Kiru. "UniJapan Film Quarterly", vol. 11, nº 4 (1968), p. 16.
- Mes, Tom. *In no man's land*. "Film Comment", nº 5 (Sept./Oct. 2007), p. 64-66.
- Möller, Olaf. *Der Freigeist*. "Film-dienst", nº 6 (2007), p. 22-23.
- Niogret, Hubert. *Les Marines attaquent Okinawa*. "Positif", nº 146 (janv. 1973), p. 88.
- Oshinsky, Sy. *The Sword of Doom*. "Motion Picture Herald", nº 39 (Sept. 1967), p. 727.
- Philippon, Alain. *Une butterfly d'après-guerre*. "Cahiers du Cinéma", nº 356 (Feb. 1984), p. 59-60.
- Premiere releases. "Sight & Sound", nº 4 (Apr. 2001), p. 66.
- Weaver, William R. *Samurai Assaets*. "Motion Picture Herald", nº 8 (Apr. 1965), p. 266.
- Zatoichi meets Yojimbo. "UniJapan Film Quarterly", vol. 13, nº 2 (1970), p. 12.