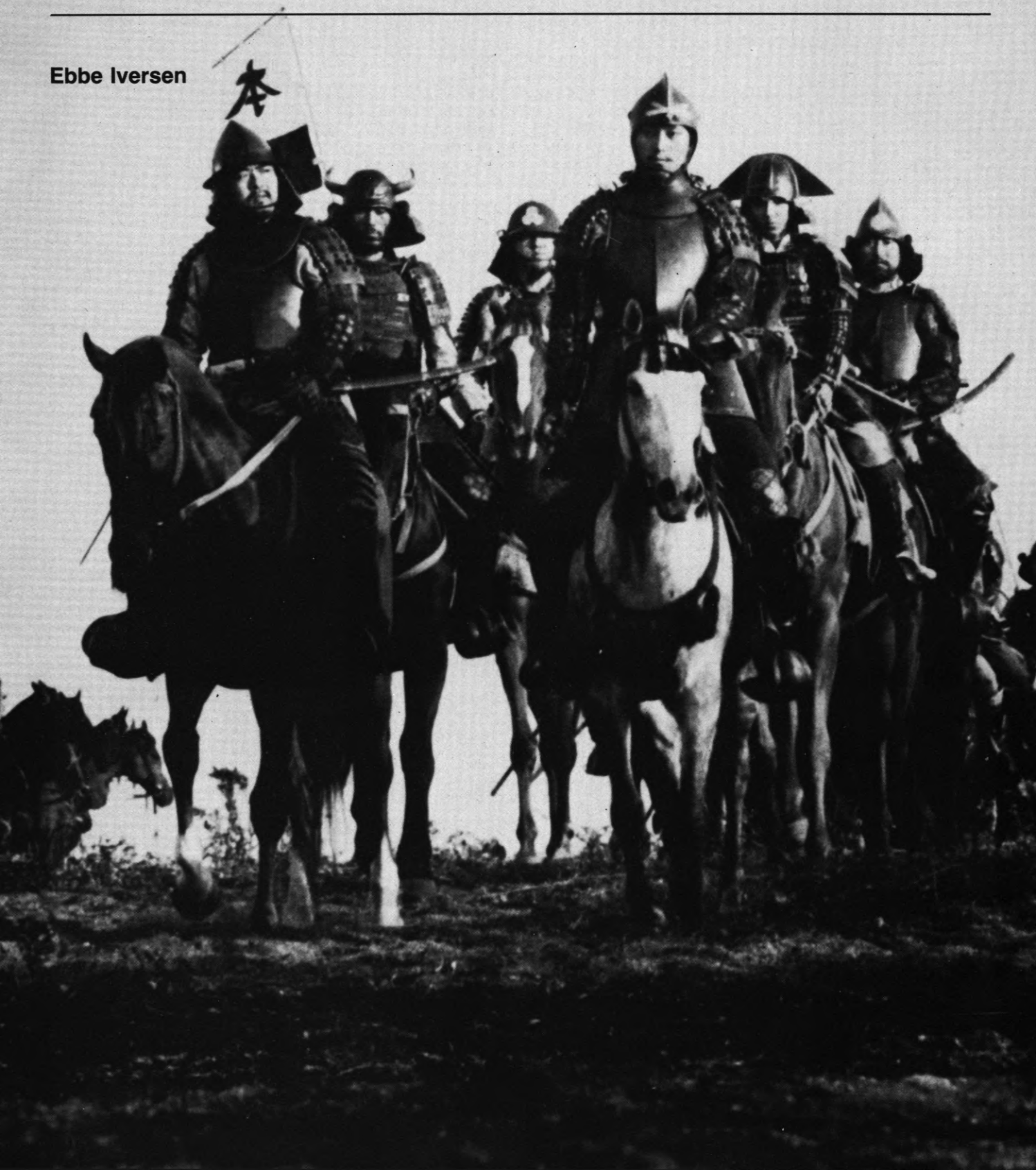


Akira Kurosawa humanist uden illusioner

Ebbe Iversen





Bag Akira Kurosawas første japanske film i ti år befinder sig stærke ambitioner. »Kagemusha – krigerens skygge« ønsker at gengive japansk film dens tabte internationale prestige og dermed skubbe den ud af commercialismens dynd og ind i et mere glørværdigt årti, den vil skildre voldsomme og skelsættende begivenheder i Japans historie, og den vil være et moralsk-psykologisk udsagn, som tematisk tager tråde op fra instruktørens tidligere hovedværker. Resultatet er blevet en film, der som al stor kunst ikke afslører hele sin dybde og styrke med det samme, men som skal opleves flere gange og vokser der-ved. Man kunne sammenligne »Kagemusha« med Beethovens vældigste symfonier, Eroica og Den Niende, for Kurosawas film rummer den samme kraft i udtrykket, de samme spændinger mellem voldsomhed og ro, mellem heroisme og tragedie, og den samme skønhed. »Kagemusha« er med andre ord et mesterværk.

Handlingen udspiller sig (ligesom i Kurosawas »Den skjulte fæstning«) under det 16. århundredes borgerkrige, hvor de store klaner kæmpede om herredømmet over den daværende hovedstad Kyoto og dermed over Japan. I filmen som i historiebøgerne møder man de tre klanledere Shingen Takeda, Ieyasu Tokugawa og Nobunaga Oda, hvoraf de to sidstnævnte er i forbund mod førstnævnte. Takeda-klanen var magtfuld og marcherede i 1572 mod Kyoto, men blev standset af Tokugawa, og i 1575 blev Takeda-klanen bogstaveligt talt udslettet under slaget ved Nagashino, hvor dens berømte kavaleri selv-morderisk gik til angreb på rækker af gevær-skytter. I 1600 erobrede Ieyasu Tokugawa Kyoto og grundlagde Tokugawa-shogunatet, et arvefølge-militærdiktatur, som kom til at regere Japan helt frem til 1857. Denne lange historiske epoke, der er baggrund for flere af Kurosawas kostumefilm, omtales nærmere senere i artiklen.

»Kagemusha« skildrer de nævnte historiske begivenheder med udgangspunkt hos Takeda-klanen, men Shingen Takeda er ikke dens hovedperson, i hvert tilfælde ikke dens kødelige hovedperson. Det er derimod en simpel tyv, som er nær ved at blive korsfæstet, da Shingens bror Nobukado redder ham, fordi han har en slående lighed med Shingen. For en klanleder var det ikke ualmindeligt at have en dobbeltgænger, som for at opildne soldaternes mod repræsenterede ham i felten og under slag, og da Shingen såres alvorligt af en snigskytte, befaler han sine generaler for klansammenholdets skyld og for at holde fjenden i skak at skjule hans død i tre år. Shingen dør, og tyven indsættes som hans dobbeltgænger, hans kagemusha.

Det centrale i filmen er nu, hvordan tyven langsomt lærer sig denne vanskelige rolle, så både fjender, konkubiner og endda Shingens lille sønnesøn lader sig narre, indtil dobbeltgængerens afsløres og sendes bort, da han kastes af Shingens hest, som ikke lader sig narre. Da Takeda-tropperne under ledelse af

Shingens søn Katsuyori trodser den formaning, som Shingen inden sin død gav om ikke at forlade eget territorium, og går ind i det fatale slag ved Nagashino, er den navnløse tyv tilskuer. Og selv om hans »ansættelse« som dobbeltgænger forlængst er forbi, griber han efter massakren en lanse fra en af de dræbte soldater og går ene frem mod de fjendtlige geværskytter og mod den sikre død.

I forbindelse med dette selvvalgte offer er det væsentligt, at tyven tidligere i filmen også selv har valgt rollen som dobbeltgænger. Efter at han har forsøgt at plyndre en formodet skatkrukke, der viser sig at indeholde Shingens lig, sender Nobukado og generalerne ham væk for første gang. Men tyven vender tilbage og påtager sig frivilligt, uden ønske om belønning, den krævende rolle som Shingens dobbeltgænger.

Man kan mene, at han gør dette, fordi han – i filmens allerførste scene – er blevet betaget af Shingens ædelhed og ærlighed. Men i mine øjne er tyvens beslutning væsentlig, fordi den tematisk repræsenterer et centralt motiv i hele Kurosawas produktion. Det drejer sig om menneskets mulighed for (og forpligtelse til) at vælge sine handlinger, inden for visse givne rammer at vælge sin egen skæbne, og det drejer sig om, at handlingerne skaber mennesket, og at mennesket med sine handlinger kan ændre tingenes tilstand.

Mens dette grundlæggende tema behandles med en slags desillusioneret optimisme i Kurosawas tidligere produktion, er det i »Kagemusha« formet som en heroisk tragedie, men udgangspunktet og substansen er den samme. Temaets betydning skal jeg vende tilbage til i en generel omtale af Kurosawas kostumefilm, som »Kagemusha« tilhører, og som for øjeblikket er den mest aktuelle del af hans produktion at beskæftige sig med også på grund af Grands, Vester Vov Vovs og Filmmuseets serier i løbet af efteråret. Men det skal allerede her bemærkes, at mellem »Kagemusha« og de tidligere film skaber dette tema en kontinuitet, som er stærkere end de stilistiske forskelle. Dobbeltgænger-motivet optræder allerede i »Den skjulte fæstning« fra 1958, hvor general Rokurotas søster lader sig henrette i stedet for den flygtede prinsesse, som generalen beskytter. Og man finder en variation af motivet i »De syv samurai« fra 1954, hvor den bondefødte Kikuchiyo (Toshiro Mifune) udgiver sig for at være samurai og ender med at dø som samurai, selv om det egentlig ikke er »hans død«.

Både Kikuchiyo og tyven i »Kagemusha« påtager sig roller, der egentlig ikke er deres – roller, som de endda har vanskeligt ved at blive accepteret i af dem, hvis sag de tjener – og vokser med dem. Det koster dem begge livet, men forinden har det givet deres tilværelse en fylde og et format, som den aldrig tidligere har haft, ligesom Sisyfos kunne give sin absurde skæbne mening ved at acceptere den og tage den på sig. Både Kikuchiyo og tyven foretager et valg, de handler uegennytigt i stedet for at flygte, og dermed er de sande Kurosawa-helte. For det er jo lettere at være heroisk for den, der er født som samurai eller klanleder, og som derfor ikke skal beslutte at påtage sig rollen.

Den ene af Takeda-klanens to fjender, Nobunaga Oda (Daisuke Ryu), i spidsen for sine tropper i »Kagemusha«.

Set ud fra denne synsvinkel er det klart, at tyven til slut i »Kagemusha« må foretage det tilsyneladende absurde énmandsangreb på den altudslettende fjende for at fuldbyrde sin selvvalgte skæbne (mens Katsuyori, der ikke har valgt sin skæbne, men fået spillet den i hænde, sender sine soldater og ikke sig selv i døden), og det er lige så klart, at filmen er en moralsk og psykologisk beretning om tyvens voksende menneskelige format i den selvfor-nægtende funktion som Shingens stedfortræder – en funktion, der har stor betydning for mange mennesker, men som først i afslutningen tillader ham at handle helt selvstændigt. Først har han valgt sin rolle, derpå udfylder han den med stigende styrke, og til slut forsvinder grænsen mellem ham og rollen, og de bliver til ét. En diskussion om, hvorvidt en krigsførende og magtsøgende klan er en sådan selvopofrelse moralsk værdig, ville ikke være ført på filmens præmisser og er derfor irrelevant.

Men samtidig med, at filmen er en sådan moralsk-psykologisk udviklingshistorie, er den altså også et historisk-autentisk epos, og denne dobbelthed definerer dens stil og skaber dens frugtbare kontraster. Ligesom Beethovens symfonier (eller Shakespeares tragedier) spænder mellem lyrisk ro og voldsomme udbrud uden at sprænge den formelle eller emotionelle enhed, veksler »Kagemusha« mellem udadtil statiske interiør-scener og høj-dramatiske eksteriør-scener (som i øvrigt også »Yojimbo« fra 1961 og »Sanjuro« fra 1962 i nogen grad gjorde), og denne konsekvent gennemførte form fremfremlægges straks i filmens start. I den første, lange scene betragter et stationært kamera i en af de halvtotaller, der dominerer den næsten nærbilledløse film, samtalen mellem Shingen, Nobukado og tyven. Så følger titlen, hvorefter der klippes til den intenst dynamiske og musikalske scene i klassisk Kurosawa-stil, hvor en soldat løber gennem Takeda-hærens skyttegrave.

Interiør-scenerne med deres omhyggeligt placerede persongrupperinger er af stor statuarisk skønhed og netop kun *udadtil* statiske, for her redegøres der for tyvens udvikling i Shingen-rollen, hans tilbagefald og fremgang, for Takeda-generalernes overvejelser og taktiske beslutninger, og for Katsuyoris stigende frustration over for den falske far. Her finder man også små strejf af humor, f.eks. i tyvens konfrontation med Shingens konkubiner og af rørende (men usentimental) følsomhed i forholdet mellem tyven og Katsuyoris lille søn Takemaru, den afdøde Shingens destinerede efterfølger, hvad der yderligere forklarer den forbigående Katsuyoris frustration, den egentlige årsag til katastrofen ved Nagashino.

Mens halvtotal-billederne i disse scener skaber klarhed og rolig overskuelighed, har de i eksteriør-scenerne den diametralt modsatte funktion. Her kaster de tilskueren midt ind i kampenes uoverskuelige tummel, en uoverskuelighed og uforståelighed, der i sekvensen med angrebet på Takatenjin-borgen samtidig repræsenterer tyvens oplevelse af krigen. Dialog-scenernes tableau-skønhed kontrasteres af den dynamiske skønhed i scenerne, hvor hærenhederne med deres for-

Tatsuya Nakadai spiller i Kurosawas »Kagemusha« en dobbeltrolle som henholdsvis overhovede for Takadai-klanen og en simpel tyv, der træder i Shingens sted.



Der er rørende, men usentimental følsomhed i scenerne i »Kagemusha« mellem tyven, den falske Shingen, og Shingens barnebarn (Takumanu Kotayui).



Shingens bror Nobukado (Tsutomu Yamazaki), midt i billedet) og Takedageneralerne konfererer i en af de statuariske interiørscener i »Kagemusha«. I baggrunden falder regnen, et ofte benyttet stiltræk i Kurosawas film.



Tyven (Tatsuya Nakadai) oplever kampene som uoverskuelige og uforståelige i angrebet på Takatenjin-borgen i »Kagemusha«.



skelligfarvede bannere drager gennem de øde landskaber, eller hvor en enkelt rytter enten som i »Blodets trone« fra 1957 kommer galoperende budbringende ind i fortets gård, eller som i »Den skjulte fæstning« galoperer tværs over lærredet, fulgt af kameraet med en svag panorering.

Kontrasten gør sig også gældende i klipningen, for disse scener hænger sammen i hurtige og vitale montager, og også selve kampscenerne er korte. Undertiden gør den stiliserende farvebrug (som Kurosawa også arbejdede med i sin første farvefilm, »Byen uden årstider« fra 1970) dem næsten surrealistiske, og de er alle rensede for enhver banal voldudpensling. Vi lades ikke i tvivl om, at dette drejer sig om blod og død – og at bebrejde Kurosawa, at han i denne film gør krigen smuk, er så absurd som at bebrejde Picassos »Guernica« det samme – men blufærdigt og usensationalistisk anbringes blodet og drabene som regel uden for billedet. Vi ses kun slutresultatet, ligene, og det gælder naturligvis især den afsluttende Nagashino-massakre, hvor Kurosawa dristigt og med fantastisk effekt kun viser os de fjendtlige soldaters geværskud, ikke Takeda-soldaterne, som mejes ned af dem. Bagefter lader han os se de sårede og døde soldater og heste i slow-motion billeder uden reallyd, kun ledsaget af en trompetsolo, og disse billeder med deres på én gang skånselsløst realistiske og mareridtsagtigt uvirkelige gru hører til de mest uforglemmelige i Kurosawas produktion og dermed i filmhistorien.

At man alligevel tankeløst har beskyldt Kurosawa for at glorificere krigen, må skyldes skønheden i krigernes kostumer og bannere (en historisk kendsgerning) samt billedernes spektakulære farvepragt, men samtidig er det naturligvis netop de dynamiske actionudbrud, som mange forventer af en kostumefilm af Kurosawa. Tilsvarende fandt en del tilskuere på forårets festival i Cannes, hvor »Kagemusha« delte guldpalmerne med Bob Fosses »Det er showtime«, at interiørscenerne var for mange og for lange. Selv om det hertil må bemærkes, at filmen som nævnt vokser overalt i rigdom ved gensyn, så det også erkendes, at den dengang tre timer lange film havde passager, der virkede for dvælende. Derfor forekommer det yderst rimeligt, at filmen nu vises i en tyve minutter kortere udgave, og en sammenligning i erindringen mellem de to versioner konkluderer, at intet af umistelig værdi er ofret i den korte – selv om nedkortningen har betydet, at Kurosawa-veteranen Takashi Shimura i en lille siderolle er forsvundet ud af filmen, og selv om man gerne havde set, at de bortredigede scener havde omfattet filmens eneste virkelige skønhedsplet, tyvens ordløse og overflødige mareridt på baggrund af en skrækindjagende nonfigurativ dekoration i COBRA-stil.

At filmen er beskåret med omtanke og nænsom hånd, må være en ny oplevelse for Kurosawa, hvis film tidligere er blevet groft mishandlet af de japanske filmselskaber. Denne gang er redigeringen imidlertid foretaget med Kurosawas fulde accept af hans to amerikanske kolleger Francis Coppola og George Lu-



Kurosawa (t.v.) sammen med Francis Coppola og George Lucas.

cas, hvis fortjeneste det også var, at selskabet Toho trådte til som producent af denne hidtil dyreste japanske film overhovedet (omkring 33 mill. kr.), idet de forlods sikrede, at 20th Century-Fox ville distribuere filmen over hele verden uden for Japan, således at det amerikanske selskab blev en slags medproducent. Dermed fik den 70-årige Kurosawa mulighed for at instruere sin film nr. 27 siden 1943, sin film nr. 3 siden 1970 og sin japanske film nr. 2 i samme periode – en så mærkelig skæbne for så stor en filmskaber, at det er umagen værd at se lidt nærmere på hans usædvanligt kreative og konfliktfyldte karriere og på den japanske filmindustri meget lidt Kurosawa-venlige struktur.

Han blev født den 23. marts 1910 i Tokyo som den yngste af syv søskende og søn af en militærmand med stor interesse for fysisk træning. Akira var imidlertid et svageligt barn uden lyst til sport eller til den militære træning, som han blev tvunget til at gennemgå i gymnasiet, hvor han til gengæld begyndte at interessere sig for kunst og besluttede at blive maler. Da han efter studentereksamen i 1927 ikke kunne leve af at male, lavede han plakater og illustrationer til dameblade, og samtidig sluttede han sig til den marxistisk orienterede Proletariatets Kunstnergruppe og fordybede sig i russisk litteratur, især Dostojevskij og Gorkij, som han begge siden filmatiserede. Kurosawa har selv senere udtalt, at han i sin ungdom var marxist, men at det nærmest var en modesag hos ungdommen i de år og næppe stak særligt dybt hos ham.

Akira lærte filminteresse af sin beundrede bohème-bror Heigo, der imidlertid begik selvmord som 20-årig og dermed gav lillebroderen en voldsomt traumatisk oplevelse. Men i 1936 blev Kurosawa sammen med fire andre, udvalgt blandt 800 ansøgere, ansat som instruktør-assistent hos P.C.L., det senere Toho, dengang kun to år gammelt. Her blev instruktøren Kajiro Yamamoto hans inspirerende lærer, og Kurosawa blev assistent på en række Yamamoto-film og skrev sideløbende en række manuskripter, hvoraf det første offentliggjorte var »Daruma-templet« fra 1941.

1943 debuterede han så som instruktør med »En judo-saga« efter en roman af Tsu-

neo Tomita. Den blev blandet modtaget af kritikken, men man noterede sig dog den unge instruktørs navn. Kurosawa skrev selv manuskriptet til debutfilmen og har altid selv skrevet sine manuskripter sammen med en fast kreds af medforfattere i skiftende kombinationer (eneste undtagelse er den politiske »De mennesker, der skaber fremtiden« fra 1946) – det gælder også »Kagemusha«, som han skrev sammen med Masato Ide – ligesom han altid har arbejdet sammen med en fast kerne af skuespillere. Takashi Shimura var med i »En judo-saga« og har medvirket i 22 Kurosawa-film, Toshiro Mifune i 16.

Kurosawas anden film, fabrikshistorien »Den smukkeste« fra 1944, adskiller sig fra hans øvrige produktion ved at have kvinder i næsten alle hovedroller. Kun i et par af hans senere film, »Jeg angår ikke min ungdom« fra 1946 og »Rashomon« fra 1950, er der kvinder i deciderede hovedroller, og heller ikke »Kagemusha« byder på andet end et par glimt af Takemarus barnepige samt de omtalte konkubiner. Kurosawa har selv engang udtalt, at han ikke er særligt god til at skildre kvinder.

I 1945 giftede han sig dog alligevel med en skuespillerinde, Yoko Yaguchi, og samme år instruerede han sin første egentlige kostumefilm, »Tora no O o fumu otoko-tachi«, på engelsk kendt som både »They Who Step on the Tiger's Tail«, »Walkers on Tiger's Tail« og »The Men Who Tread on the Tiger's Tail« (»En judo-saga« og dens næsten totalt glemte follow-up, »En judo-saga 2. del«, som Kurosawa modvilligt lavede i 1945, foregår i 1880'erne og er dermed iflg. japansk definition ikke kostumefilm, men nutidsfilm). Tigerhale-filmens let Robin Hood-agtige middelalderhandling er kendt fra både noh og kabuki, men den blev forbudt som »feudalistisk« af den amerikanske besættelsesmagt og først udsendt i 1952, hvor den blev temmeligt køligt modtaget. Kurosawa har dog altid selv været glad for den og har gerne villet genindspille den med bedre teknik til sin rådighed.

Gennem de tidlige efterkrigsår lavede Kurosawa flere pænt succesfulde nutidsfilm, men både japansk filmkritik og instruktøren selv mener, at han først »fandt sig selv« med

gangsterhistorien »Den drukne engel« fra 1948 med Mifune og Shimura.

Under en 200 dage lang filmarbejdsstræk hos Toho i 1948 forlod Kurosawa og en række andre filmfolk selskabet og dannede deres eget, Eiga Geujutsuka Kyokai (Filmkunstnernes Sammenslutning). Her instruerede Kurosawa et par film (»Den stille duel« og »Den vilde hund«, ingen af dem kostumefilm), inden han i 1950 for selskabet Daiei lavede kostumefilmen »Rashomon« – filmen, der vandt pris i Venedig og gjorde såvel Kurosawa som japansk film kendt i den vestlige verden, hvad Kurosawa utvivlsomt har haft i tankerne, da han sendte »Kagemusha« til Cannes. Men, typisk for Kurosawa, var problemer gennem hele hans karriere, Daiei-cheferne var utilfredse med filmen og kaldte den »uforståelig«, og den vakte i det hele taget ingen begejstring i Japan.

Ganske vist hører Kurosawas følgende værk, Dostojevskij-filmen »Idioten« fra 1951, til instruktørens svageste film, men »Rashomon« står alligevel som indledningen til hans mest inspirerede, kreative periode op gennem halvtredserne og første halvdel af tresserne – en periode, der med godt ti års mellemrum bød på to af filmkunstens største mesterværker, »De syv samuraier« fra 1954 og »Rødslæg« fra 1965, begge kostumefilm, idet deres handling foregår inden Tokugawa-shogunatets fald i 1867. I størstedelen af perioden, nemlig fra 1952 til 1960, arbejdede Kurosawa igen hos Toho.

Blandt hovedværkerne fra 1950'erne er foruden »De syv samuraier« nutidsfilmen »Ikiru« fra 1952 samt tre kostumefilm, Shakespeare-filmatiseringen (efter »Macbeth«) »Blodets trone« og Gorkij-filmatiseringen »Natherberget«, begge fra 1957, samt »Den skjulte fæstning« fra 1958. Optagelserne til både »De syv samuraier« og »Blodets trone« var særdeles langvarige (førstnævnte varede over et år) og teknisk problemfyldte, og forholdet mellem Kurosawa og studie-cheferne var ikke hjerte-ligt.

I 1957 var Kurosawa i London til åbningen af det nye National Film Theatre, og her mødte han John Ford, som han selv har betegnet som sin største inspirationskilde blandt andre instruktører – selv om han ved en anden lejlighed har udtalt, at Ford-påvirkningen aldrig har været ham bevidst. Som instruktører, han sætter pris på, har Kurosawa i øvrigt nævnt Abel Gance, George Stevens, Howard Hawks, Frank Capra, William Wyler, Michelangelo Antonioni, Roberto Rossellini samt landsmændene Kenji Mizoguchi og Keisuke Kinoshita (men altså ikke, hvad der næppe overrasker, den visuelt asketiske Yasujiro Ozu).

I 1959 vandt »Den skjulte fæstning«, der var Kurosawas første widescreen-film (»Kagemusha« er i Panavision), en guldbjørn på festivalen i Berlin, og samme år annoncerede instruktøren oprettelsen af Kurosawa Productions, et uafhængigt selskab – og det første i japansk films historie ledet af en instruktør – som dog blev finansieret med 1 mill. yen af Toho. På basis af en toårig kontrakt skulle det nye selskab lave tre film, og indtægter eller

tab skulle deles ligeligt mellem Toho og Kurosawa. Selskabets første film var i 1960 nutidsfilmen »De onde sover godt« med Mifune og Shimura i et besk angreb på korruption og hensynsløse forretningsmetoder, hvorefter i 1961 og 1962 fulgte de to samurai-film (og altså kostumefilm) »Yojimbo« og »Sanjuro« med samme hovedperson, spillet af Mifune. Kurosawa Productions eksisterer stadig og står som medproducent af »Kagemusha«.

I 1963 instruerede Kurosawa den fremragende kriminalfilm »Himmel og helvede« frit efter Ed McBain, hvori instruktøren for første gang i en enkelt scene brugte farver (den færvende røg, da kidnapperen brænder tasken), og i 1965 kom mesterværket »Rødslæg« med Mifune som den idealistiske, handlekraftige, barske og totalt usentimentale fattig-

Toshido Masuda instruerede den historisk omhyggelige, men stive og livløse film, og Kurosawa rejste desillusioneret, som før ham Sergej Eisenstein, hjem fra USA uden at have fået fuldført en film (mens Mifune kom til at medvirke i amerikanske film, f.eks. »Grand Prix«, »Duel i Stillehavet«, »Den røde sol« og »1941«, med omtrent samme resultat, som når Liv Ullmann instrueres af andre end Ingmar Bergman).

Dog var situationen i den ultra-kommercielle japanske filmindustri ikke spor bedre end i Hollywood, og i opposition til de eksisterende selskaber oprettede det formidable firkløver Kurosawa, Keisuke Kinoshita, Kon Ichikawa og Masaki Kobayashi selskabet Yonki no Kai. Og efter ikke at have lavet film i fem år udsendte Kurosawa i 1970 sin første



Toshiro Mifune som banditten Tajomaru aflægger sit vidneudsagn i Kurosawas analyse af sandhedens relativitet, »Rashomon«.

læge. Den udspiller sig ligesom »Natherberget« i slutningen af Tokugawa-perioden, og den blev Kurosawas (hidtil) sidste film med Mifune og foreløbigt sidste film for det nu reetablerede Kurosawa Productions. Han brugte to år på at indspille »Rødslæg« og slog dermed den rekord, han selv havde sat med »De syv samuraier«.

Året efter ville producenten Joseph E. Levine gerne have Kurosawa til Hollywood, og i juli blev der skrevet kontrakt om filmen »The Runaway Train«. Kurosawa og Mifune rejste til Californien, men Hollywood ville ikke imødekomme Kurosawas krav om betydelige location-optagelser, og projektet blev skrinlagt. Derpå skulle Kurosawa for Fox instruere de japanske sekvenser i »Tora! Tora! Tora!« om angrebet på Pearl Harbor, men igen opstod der uoverensstemmelser, og i 1968 blev Kurosawa »fritaget for sine pligter som instruktør på grund af sygdom«. Richard Fleischer og

farvefilm, »Byen uden årstider«, en nutidshistorie om drømme og illusioner blandt beboerne i et usselt slumkvarter.

Den 22. december 1971 forsøgte den da 61-årige Kurosawa at begå selvmord ved at skære pulsårerne i hals og håndled over, ifølge egne senere udtalelser bl.a. på grund af desperation over hans seneste films fiasko i Japan og den kunstneriske films vanskelige vilkår i landet i almindelighed. Det er dog også blevet nævnt, at han led af en uopdaget fysisk sygdom, som forårsagede depressioner. Men han genvandt livsviljen og brugte fire år på, efter sovjetisk invitation, at forbedre »Dersu Uzala«, som blev udsendt i 1975 efter to års optagelser i Sibirien. Den stor-slående hyldelse til naturen vandt både guldpris på festivalen i Moskva og en Oscar, men kun rasende protester fra Kurosawa hindrede i 1976 Sovexport i at klippe 20 minutter ud af filmens italienske version samt tilføje ny mu-

sik. Samme år udtalte Kurosawa sig, som ved flere tidligere lejligheder, bittert om det umulige i at arbejde inden for den japanske filmindustri, og han luftede planer om igen at filme i udlandet. Men planerne blev ikke realiseret, og det samme gjaldt i de følgende år flere Kurosawa-manuskripter, bl.a. efter Shakespeares »Kong Lear« og Edgar Allan Poes »Den røde døds maske«. Også »Kagemusha« fandt Toho i første omgang alt for dyr, og kun Francis Coppola og George Lucas' indsats gav Kurosawa mulighed for at lave filmen.

De lange pauser i filmarbejdet, de bitre udtalelser og måske også selvmordsforsøget forklares bedst gennem en kortfattet redegørelse for den japanske filmindustri meget specielle historie og opbygning. Industrien er gammel, idet årstallene for den første offentlige filmforevisning og åbningen af det første filmstudio er 1899 og 1908, og allerede i trediveerne blev det nye Toho landets største filmselskab i hård konkurrence med de ældre Shochiku og Nikkatsu. Da Kurosawas karriere tog fart omkring krigsslutningen i 1945, var halvdelen af Japans biografer krigsødelagte, men filmstudierne var stort set intakte, og produktionen opførte på intet tidspunkt under krigen totalt. Den amerikanske besættelsesmagt fra 1945 til 1952 under general Douglas MacArthur indførte og håndhævede i det nye japanske demokratis navn strikse censurbestemmelser (filmene måtte ikke berøre militarisme, nationalismen, feudal loyalitet, selvmord etc.), og det gik som nævnt bl.a. ud over »They Who Step on the Tiger's Tail«.

Toho, der i 1950 afviste at producere »Rashomon« – det blev som nævnt i stedet Daiei – bevarede sin position i efterkrigsårene, omend selskabet havde økonomiske problemer og voldsomme konflikter med de nydannede fagforeninger. Der skulle tjenes penge, og allerede omkring 1950 begyndte man at producere sexfilm med titler som »Jomfruerne kliniker« og »En gynækologs bekendelser«. Fra 1964 udgjorde sexfilm halvdelen af den årlige japanske filmproduktion, suppleret primært af kostumefilm, gangsterfilm, melodrammer og film for teenagers.

Allerede i halvtredserne var der stærke modsætningsforhold mellem instruktørerne og de store selskaber, og førende instruktører i forskellige konstellationer forsøgte flere gange at danne uafhængige produktionsselskaber, der dog som regel kun fik kortvarig levetid. Samtidig begyndte først i halvtredserne dobbeltprogrammer at blive populære i de japanske biografer, og de fem dominerende selskaber – Toho, Shochiku, Shintocho, Toei og Daiei, idet Nikkatsu midlertidigt var lukket – producerede en film om ugen, Shochiku endda to film pr. uge. Klipperne fik fire-fem dage, undertiden kun to, til at redigere en film, og man konkurrerede på billige, masseproducerede genrefilm til dobbeltprogrammerne (for biograferne medførte det block-booking af op til 104 usete film på én gang). Økonomisk var der tale om en opgangstid for den kommercielle filmbranche – mens der i 1945 var 845 biografer i landet, var tallet i 1957 vokset til flere end 6000, og mens japanske

film i 1951 spillede 98 mill. kr. ind på hjemmemarkedet, steg beløbet i 1952 til nævned 2 milliarder kr. I 1956 havde Toei ikke sjældent en fortjeneste på 250 pct. på en film, og man gik over til sågar at vise trippelprogrammer i biograferne. 83 pct. af de japanske biografer viste dobbeltprogrammer, 14 pct. trippelprogrammer og kun 3 pct. enkeltprogrammer, og det er klart, at en film som »De syv samuraier« passede skidt ind i både produktions- og forevisningsmønstret.

I slutningen af halvtredserne begyndte imidlertid konkurrencen fra TV at kunne mærkes (fjernsyn blev indført i Japan i 1953), og de store filmproducenter svarede hurtigt igen ved selv at danne TV-selskaber – Fuji Television blev f.eks. oprettet af Toei, Shintocho og det genopståede Nikkatsu. Denne skærpelse af konkurrencen betød, at de små, uafhængige selskaber gik stærkt tilbage, mens de seks største selskaber, sluttet sammen i The Motion Picture Association of Japan, i 1957 vedtog en ny brancheaftale, der bl.a. forbød enhver ansat hos et af selskaberne at søge arbejde hos et andet, også selv om vedkommendes kontrakt udløb. Dermed var filmarbejderne stavnsbundne, og free-lance arbejde var umuligt.

Samtidig anlagde de seks selskaber en særlig production-line taktik. Når en film blev en kommerciel succes, analyserede man dens enkelte bestanddele og satte dem så sammen til en ny film. B-instruktører fik ordre til at kopiere de mest populære instruktører, som selv blev sat til at repetere deres mest succesrige indsatser. Undertiden fandt et selskabs PR-afdeling på en filmtitel, der forekom effektiv og slagkraftig, og så lavede man en film, der passede til titlen. De seks selskaber havde et reelt monopol, og efter at Japan i 1955 var blevet verdens største filmproducent-

rende nation med 423 film, kulminerede produktionen i 1960 med 547 film, hvorefter konkurrencen fra TV fik den til at dale. En økonomisk tilbagegang for branchen satte ind i tresserne – hvor også pauserne i Kurosawas produktion sætter ind – således at Shintocho måtte indstille produktionen i 1961 og Nikkatsu, landets ældste filmselskab, i 1969. Fra 7457 biografer i 1960 var tallet i 1970 faldet til 2974, og det årlige antal biografbesøg pr. indbygger var faldet fra 10,9 til 2,2.

Det betød på den ene side, at de store selskabers monopol blev brudt, og at unge filmfolk (f.eks. Hani, Teshigahara, Imamura og Oshima) i stigende omfang lavede uafhængige produktioner, ligesom Kurosawa, Ichikawa, Kinoshita og Kobayashi som nævnt i 1969 dannede Yonki no Kai. Men det betød på den anden side også, at de store selskaber i tresserne rationaliserede og indadtil strammede grebet yderligere om de ansatte, således at selv de store instruktør-navne, der som Kurosawa havde haft relativt frie hænder under halvtredsernes økonomiske blomstring for branchen – selv om Toho allerede i 1954 klippede »De syv samuraier« ned fra 200 til 160 minutter – nu mistede indflydelse på produktionerne. Producenter og produktionsledere med regnemaskiner og stopure fik større magt, og en kompromisløs og perfektionistisk instruktør som Kurosawa fik midt i den generelle økonomiske afmatning og den skærpede bureaukrat-kontrol voksende vanskeligheder, kulminerende med den ufrivillige inaktivitet 1965-1970 og (i japansk film) 1970-1980.

På den her skitserede baggrund er inaktiviteten måske mindre mærkværdig end den kendsgerning, at Kurosawa dog har gennembrudt den kompakte kommercielle mur med 27 værker (eller 26, hvis man som instruktøren selv glemmer »En judo-saga 2. del«). Af dem har størsteparten været nutidsfilm, men det er ikke desto mindre kostumefilmene, som har gjort Kurosawa kendt og elsket også herhjemme, som omfatter hans mest fremra-

Kurosawa fotograferet under indspilningen af »Kagemusha« sammen med Tatsuya Nokedai.



gende værker (med »Ikiru« og »Himmel og helvede« som undtagelserne), som i det hele taget klareste formulerer hans grundlæggende eksistentielle temaer, og som også hans seneste og, hans alder taget i betragtning, måske sidste mesterværk »Kagemusha« tilhører. Ti af Kurosawas film er ægte kostumefilm, hvis man fastholder den japanske definition med Tokugawa-shogunatets sammenbrud som skillelinje mellem fortid og nutid, og disse film er baseret på og forholder sig kritisk til den traditionelle, udbredte og publikumsydede japanske filmgenre, der kaldes jidai-geki (populært og kun halvvejs korrekt betegnet som samurai-film) i modsætning til gendai-geki, dvs. nutidsfilm. Kurosawas kostumefilm – især samurai-filmene, idet film som »Natherberget« og »Rødslæg« trods alt befinder sig i genrens udkant – fornyer jidai-geki indefra uden at sprænge dens veletablerede spilleregler, og skønt denne fornyelse naturligvis er mere iøjnefaldende for japanere end for vesterlændinge, bør filmene også ses i det både historiske og filmhistoriske perspektiv, de selv har valgt at placere sig i.

Samuraiene havde oprindeligt ikke megen lighed med den omvandrende og noget lasede sværdkæmper, som Mifune spiller i »Yojimbo« og »Sanjuro«. Selve ordet betød tjener eller vasal, og samuraiene var i middelalderen lensherrenes (dvs. klanledernes) betroede mænd og forsvarere, selv en halvdelig kaste, hvis hverv gik i arv fra far til søn. Samurai-kasten opstod i Nara- og Heian-perioderne fra 650 til 1185. Efter disse perioders blodige klan-krige blev shogunatet, altså det centralistiske militærstyre, etableret i 1192, men det var ikke stærkt nok til at hindre klan-krigene i at fortsætte op gennem middelalderen, der i Japan sædvanligvis defineres som Kamakura- og Ashikaga-perioderne fra 1186 til 1573 – den epoke, hvor »Blodets trone«, »Den skjulte fæstning« og delvis »Kagemusha« udspiller sig.

Japansk litteratur og films populære billede af samuraien er imidlertid hentet fra det tidligere omtalte Tokugawa-shogunats yderst diktatoriske regime fra 1600 til 1867, en epoke, hvor Japan isolerede sig fra resten af verden og var et feudalt samfund med store og ubrydelige klasseskæl. Det hævdes, at der dengang var omkring 2 millioner samurai i Japan, dvs. 5-10 pct. af den samlede befolkning. Men indadtil skabte det centralistiske og isolationistiske Tokugawa-diktatur fred, klan-krigene som dem i »Den skjulte fæstning« og »Kagemusha« ophørte, og samuraiene blev efterhånden til arbejdsløse krigere, hvormed deres kaste begyndte at gå i opløsning. Mange samurai blev – som hovedpersonerne i både »De syv samurai«, »Yojimbo« og »Sanjuro« – til ronin, det vil sige herreløse samurai, der strejfedes omkring og levede enten som lejesoldater eller slet og ret som kriminelle. Samuraiene blev til lovløse *outcasts*.

Utilfredsheden med Tokugawa-shogunernes despotisme voksede imidlertid, og i 1867 blev shogunatet styrtet ved et oprør blandt de vestlige klaner, og det kejserlige Meiji-dynasti fik den reelle magt tilbage ved den såkaldte

Meiji-restaurering. Nye love blev indført, som kraftigt reducerede samuraiernes privilegier (et af dem havde været retten til at bære to sværd, mens andre kun måtte have ét), og da man i 1873 indførte værnepligt og en moderne hær, var samuraiernes æra forbi. »Yojimbo« og »Sanjuro« kan tidsfæstes til omkring 1860, »Natherberget« og »Rødslæg« til shogunatets sidste år med deres uro og opløsningstendenser, mens »En judo-saga« foregår under Meiji-perioden og altså er gendai-geki.

Ligesom de våbenløse orientalske kampformer som judo og kung fu havde også samuraiernes sværdkunst metafysiske overtoner som en del af vejen til afklaring og indsigt, og for den ædle samurai var det at mestre sværdkunsten vigtigere end at bringe den i anvendelse – jævnfør den befriede klanleder-hustrus ord til titelpersonen i »Sanjuro«: »De rigtig fine sværd, de bliver i deres skeder«. Bag denne holdning lå en blanding af den originale japanske shintoisme og den vestfra kommende buddhisme, og denne blandingsreligion understregede også tilhørsforholdet til familien og klanen, lydighed og loyalitet. Og ud fra alt dette opstod samuraiernes særlige ridder- eller kriger-moralkodeks, der kaldes *bushido*, og som er baseret på en slags noblesse oblige begreb – en uskrevet og ubrydelig moral, nøje afhængig af bevarelsen af det faste kastesystem. Denne bushido skaber den klassiske konflikt i samurai-filmgenren, nemlig samuraiens splittelse mellem *giri* og *ninjo*, dvs. mellem på den ene side den totale loyalitet mod klanlederen, på den anden side forpligtelsen til at handle i overensstemmelse med sin egen moralske opfattelse. Samuraien skal ifølge bushido adlyde, men må ikke handle i strid med sin egen samvittighed, og bliver disse to faktorer uforenelige, er den lige så klassiske løsning selvmordet, harakiri, også et fast islæt i samurai-filmgenren – ligesom blodhævn, for bushido påbyder også vendetta af en myrderets slægtninge og venner.

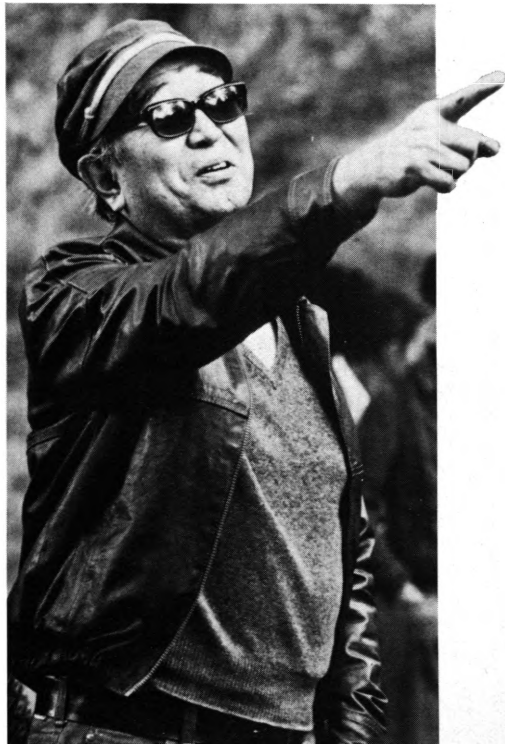
Karakteristisk for Kurosawas kritiske holdning til de traditionelle samurai-film optræder bushidoens samvittighedskonflikter ikke hos ham, for hans samurai er herreløse ronin og har altså kun samvittighedens stemme at lyde. De er ikke bundet af et fast loyalitetsforhold og har derfor mulighed for at vælge frit, når der skal tages parti. Og selvmord forekommer nok (det kan være sådan, at samuraien i »Rashomon« dør, og skurken Kikui i »Sanjuro« begår harakiri, uden at det vises på lærredet), men aldrig skildret som den moralsk rigtige løsning på en indre konflikt. Kurosawa interesserer sig ikke for bushidoens fastlagte og stive moralregler, men for den enkeltes moralske beslutning, og alene derved bryder han radikalt med den traditionelle samurai-films tematik.

Genren stammer helt tilbage fra stumfilmtiden, men mens samurai-filmene fra tiden før 2. verdenskrig (af instruktører som Mizoguchi, Yamanaka og Itami) generelt lagde større vægt på det historiske tidsbillede og dialogen end på action, er genren i efterkrigsårene – i nogen grad parallelt med den amerikanske

western – blevet voldsommere og har koncentreret sig mere om dramatiske sværdkampe. Man taler her om undergenren *chambara*, dvs. fægtefilm, der ofte præcis som i westerns rummer et afsluttende opgør mellem hovedhelt og hovedskurk, og man kan godt sige, at »Yojimbo« og »Sanjuro« er film, som meget bevidst bruger *chambara*'ens elementer til et kunstnerisk formål. Desuden opstod der blandt de mere bevidste instruktører i efterkrigsårene en tendens til i mindre grad at skildre samuraiene som legendariske arketyper og i højere grad som psykologisk motiverede individer, og især Kurosawa og Masaki Kobayashi (»Harakiri« fra 1962, samme år som »Sanjuro») fornyede på denne måde genren og inspirerede senere film af instruktører som Masahiro Shinoda, Hideo Gosha og Kihachi Okamoto til en synsvinkel, der forholder sig kritisk til bushido og til samuraiernes placering i det feudale system. Film-samuraien bliver til en fremmedgjort figur.

Men samtidig har *chambara*'en i sin oprindelige, kontante form bevaret sin popularitet i Japan, og den er bl.a. blevet produceret serielvis – f.eks. serien om den blinde sværdkæmper Zato Ichi, der alene ved hørelsens hjælp kan fælde fjender i snesevis (der findes sågar en film fra 1970 med titlen »Zato Ichi møder Yojimbo« med Mifune i sidstnævnte rolle). Selskabet Daiei lavede denne serie, og konkurrenten Shochiku svarede med en serie om en anden blind sværdkæmper, Den blodrøde Flagermus. Samtidig producerede Daiei i årene 1962-1969 en serie om samuraien Kyoshiro Nemuri på i alt 11 film (Kurosawa fik i samme periode mulighed for at lave tre film), og der findes en lang række film om den autentiske samurai Musashi Miyamoto, der døde i 1645 efter en karriere bestående af flere end 60 sejrige sværddueller. Han er blevet spillet af både Toshiro Mifune, Kinnosuke Nakamura og af Tatsuya Nakadai, der har dobbeltrollen som Shingen og tyven i »Kagemusha«, og både Nakadai og Mifune medvir-

Akira Kurosawa





Herover: Kurosawas helte, f.eks. Toshiro Mifunes titelperson i »Rødskæg«, er ikke romantiske idealister, men illusionsløse realister. Øverst: Enhver indsats mod det onde begynder hos Kurosawa med en moralsk beslutning hos den enkelte – i »De syv samuraier« hos samuraien Kambei (Takasho Shimura).

kede desuden i flere af Kihachi Okamotos meget voldsomme og blodige samurai-film i tresserne. Når det endelig nævnes, at chambara også findes som TV-serier og tegneserier, vil man forstå, at Kurosawas samurai-film har en dimension, som vi i den vestlige ver-

den vanskeligt kan vurdere – nemlig en række stilistiske og tematiske elementer, som det japanske publikum enten nikker fortroligt genkendende til eller tværtimod overrumpler af som helt anderledes end genre-traditionerne.

Der er imidlertid ingen tvivl om, at overraskelserne for japanerne primært må ligge på det tematiske plan, for Kurosawa benytter netop de velkendte stiltræk for at nå et stort publikum, og han laver ikke anti-samuraimfilm i den forstand, at han eksempelvis lader den sværd-virtuose helt kaste sit våben bort for at gå i kloster og grunde over voldens vedstyggelighed. Kurosawa bruger kostumefilmene til så underholdende som muligt at beskæftige sig med de grundtemaer, som man også finder i hans nutidsfilm, og som meget enkelt sagt handler om den evige kamp mellem godt og ondt og om det enkelte individs ansvar i denne kamp, hans pligt til at vælge og til at handle. Kurosawas film fortæller os, at vi er, hvad vi gør.

Og det kan faktisk nytte at vælge og at handle, for selv om Kurosawa er pragmatisk realist og absolut ingen blåøjet idealist, er ondska-ben for ham ingen frit i luften svævende metafysisk størrelse eller en evigt integreret del af ethvert menneskes natur. Det onde har sine årsager og kan derfor bekæmpes, om ikke overalt og for altid udryddes. Det onde hænger sammen med visse menneskers magtbegær (som Macbeth-skikkelsen Washizus i »Blodets trone«) og med magtens korrumperende effekt, og det hænger i høj

grad sammen med de sociale vilkår. Det er svært at være sulten og ædel på én gang, og grådighed og hensynsløshed udspringer ofte af fattigdommens nød som hos de to komiske og konstant forræderiske krystere i »Den skjulte fæstning« eller hos de forarmede bønder, der i »De syv samuraier« gemmer på dræbte samuraiers våben og dermed giver anledning til Kikuchi-yos vrede defensorat for dem, hvor han pludselig ikke er sprællemænd mere. Der er med andre ord altid en klar social bevidsthed bag Kurosawas film, men der er ingen politisk missioneren i dem. Han skildrer ofte den ekstreme fattigdom (foruden i de netop nævnte film også i f.eks. »Natherberget« og »Byen uden årstider«), men som en intuitiv og moralsk snarere end en politisk tænker har han ingen konkrete bud på dens afskaffelse.

Eftersom Kurosawas film på en næsten Sartre'sk måde handler om det enkelte individs moralske pligt til at vælge og at handle, ville det være irrelevant at beskyldte instruktøren for reaktionære og asociale tendenser, fordi han ikke angiver kollektive løsninger på problemerne. Kurosawa er absolut ikke blind for nødvendigheden af sammenhold og solidarisk indsats – kun på den måde kan bønder og samuraier besejre røverne i »De syv samuraier«, kun således kan hospitalet fortsat fungere i »Rødskæg«, og i »Sanjuro« understreger Mifune flere gange over for de ni unge samuraier, at nu er de ikke længere ni, men ti – men han tillader ikke den enkelte at gemme sig i kollektivets mulighed for an-



svarsforflygtigende anonymitet. Han fastholder den etiske grundholdning, at enhver handling, enhver indsats mod det onde, begynder med en beslutning hos den enkelte. Det hindrer ikke fælles handling, tværtimod, men selve den moralske vilje til handling kan ikke opstå i fællesskabet. Den skal så at sige medbringes hjemmefra.

Derfor er den kollektive indsats både i »De syv samurai« og i »Rødskeg« i sidste ende resultat af en enkelt mands uselviske og dermed for andre inspirerende beslutning (henholdsvis samurai-lederen Kambei og lægen Niide alias Rødskeg) – mens den afsluttende massakre i »Kagemusha« omvendt er resultat af én mands selviske beslutning – og især i samurai-filmene er den handlende hovedperson sædvanligvis skildret som ekstremt individualistisk, en vandrør uden kendt fortid og uden sociale eller familiære bånd. Dermed understreges det moralske valgs individualitet, men der er selvfølgelig netop her også tale om, at Kurosawa som nævnt overholder en hævdevunden genre-konvention. Samurai kæmper, de sidder ikke i familiens skød og klapper småbørn på hovedet, og det er Kurosawas fortjeneste, at han trods dette traditionsbestemte sociale vacuum gør sine samurai-skikkelser til flerdimensionale figurer med mere nuancerede træk end bare heltemodet. Tænk blot på, hvordan hver af de syv samurai i mesterværket fra 1954 har sine personlige karaktertræk, ridset op med få, præcise streger. Kurosawa holder sig nok inden for genrens konkrete spilleregler, men han fylder dem ud på sin helt personlige måde, der ikke har noget at gøre med genrens sædvanlige stereotype helte dyrkelse. Kurosawas samurai bliver ikke helte, fordi de svinger sværdet hurtigere end andre, men fordi de ikke gør det ud fra egoistiske motiver.

Men dette får heller ikke lov til at blive helte dyrkelse i anden potens, hvormed jeg mener dyrkelse af den idealistiske helt med den moralske ret usvigeligt på sin side, en slags Superman i kimono. For det første er samuraierne heller ikke ud fra en moralsk synsvinkel ufejlbarlige overmennesker, og for det andet vil de selv meget have sig frabedt at blive betragtet som helte. De er – præcis som titelpersonen i »Rødskeg« og som Shingen Takeda i »Kagemusha« – illusionsløse realister, som først og fremmest vælger at handle på trods, og en nøglescene finder man i den henseende i »Yojimbo«, hvor det genforenede unge par kaster sig i støvet for at takke deres redningsmand, Toshiro Mifunes ronin. Han bliver rasende og truer dem på det voldsomste, hvis de ikke omgående forlader sig bort, for (rent bortset fra den konkrete fare, at fjenden kan dukke op når som helst) ydmyge taksigelser giver ham kvalme – ligesom det omvendt ikke forbavser Kambei i slutningen af »De syv samurai«, at bønderne har travlt med at høste og ingen tid til at takke deres redningsmænd, eller rettere de overlevende af dem. Som hos John Ford og Howard Hawks er en uegenytig indsats noget, man

Kurosawas anvendelse af rustninger og hjelme skaber i sig selv visuel dramatik – her den japanske Macbeth (Toshiro Mifune) og hans mænd i »Blodets trone«.

gør, ikke noget, man taler om, og det har naturligtvis også noget med smuk blufærdighed at gøre. Man tør tro, at Mifunes handlingsmenneske i den nævnte scene fra »Yojimbo« simpelt hen bliver skrækkeligt genert – og det understøttes af, at han i »Sanjuro« bliver kendetegnet forlegen, da den reddede klanleder-hustru takker ham, og i slutningen skynder sig ud af byen, inden klanlederen selv kan takke ham – selv om scenen i »Yojimbo« også kan tolkes på den måde, at han er opfyldt af harme mod disse mennesker, der passivt har tilladt de onde kræfter at tage magten over deres liv uden selv at skride til handling.

(Hvad blufærdigheden angår, kan det i øvrigt nævnes, at Kurosawa selv hører til de meget blufærdige kunstnere, der ikke lader sig lokke ud i verbale fortolkninger af egne værker. Adspurgt om betydningen af en konkret scene i en af filmene svarede han en gang, at hvis han havde kunnet formulere den i ord, havde han jo ikke behøvet at gøre det i billeder).

Samuraierne kan handle effektivt, netop fordi de er illusionsløse, mens mange andre af Kurosawas personer tværtimod lever i et univers af illusioner. Det gælder især i film som »Natherberget« og »Byen uden årstider«, men overalt i Kurosawas film – og jo ikke mindst i »Kagemusha« – går konflikten mellem illusion og virkelighed igen. Mennesker er nemlig meget ofte ikke det, som de giver sig ud for at være (som Sanjuro advarer de idealistiske og temmeligt blåøjede unge samurai om i starten af »Sanjuro«), og symbolsk optræder der ofte forklædninger i Kurosawas film, lige fra »They Who Step on the Tiger's Tail«, hvor forklædninger er hele intrigenes krumtap, via »De syv samurai« – hvor Kambei forklæder sig som præst og bondepigen Shino som dreng, mens Mifunes Kikuchiyo udgiver sig for samurai uden at være det – og »Den skjulte fæstning«, hvor prinsessen spiller stum, frem til »Kagemusha«, der netop også handler om forklædning, identitetsovertagelse og illusion kontra realiteter. For Shingen Takedas søn Katsuyori sejrer illusionen over realiteterne, og resultatet er katastrofe.

Heller ikke set fra denne synsvinkel er »Kagemusha« så tematisk forskellig fra Kurosawas tidligere kostumefilm, som den umiddelbart kan virke. Som nævnt kommer Kurosawa ikke med kontante bud på løsningen af denne verdens problemer, men understreger tværtimod, at illusion og virkelighed kan være ganske vanskelige at holde adskilt, fordi sandheden er et relativt begreb, der ikke lader sig frembære grydeklart på et fad. Denne relativisme formuleres naturligvis klare og mest konsekvent i »Rashomon«, hvor den er selve filmens tema, men den er væsentlig i hele Kurosawas produktion. Har man indset sandhedens relativitet, vil man ikke som romantisk idealist stræbe mod endegyldige og alt andet udelukkende visioner, men illusionsløst gå i gang med at løse de forhåndenværende problemer og bekæmpe de forhåndenværende uretfærdigheder. Og så får man, som lægen Rødskeg, som samuraien Sanjuro, som general Rokurota eller sågar som

brændehuggeren, der tager det forladte spædbarn til sig i slutningen af »Rashomon«, udrettet noget. Der skal sved til, ikke sværmeri.

Til gengæld adskiller »Kagemusha« sig fra de tidligere kostumefilm ikke kun på grund af sine dvælende og tableau-agtige passager, men også ved sine meget sparsomme islæt af humor (selv om de findes i dobbeltgængere møde med konkubinerne og i scenen med de to mænd, der skal fejre sporene af hestehove væk). Det er et vigtigt element i Kurosawas tidligere produktion, at denne humanist, moralist og uovertrufne action-skaber aldrig glemmer humorens forløsende effekt. Den kan være direkte og dominerende som i »Den skjulte fæstning«, den kan være en forsonende side af den handlekraftige hovedpersoners karakter som i »Yojimbo« og »Sanjuro«, og den kan være hovedtrækket hos en sidefigur som Kikuchiyo i »De syv samurai« eller den høflige og hjælpsomme tilfange-tagne fjende i »Sanjuro«. Kurosawa har et meget vågent blik for de menneskelige svagheder, for grådighed og naragtighed og kujoneri, men hans illusionsløse klarsyn er ikke identisk med misantropi, og det er typisk for hans humor, at pseudo-samuraien Kikuchiyo trods alle sine komiske badutspring dog ender som en sand selvopofrende helt – ligesom man, hvad misantropi angår, igen må henvise til slutningen i »Rashomon«, hvor den unge munk gengives sin tro på menneskene efter tidligere at have udtalt, at fraværet af denne tro er værre end krig og katastrofer. Brændehuggeren i »Rashomon«, Kikuchiyo, Sanjuro, tyven i »Kagemusha« og i det hele taget alle Kurosawas helte vælger med et citat fra Ivan Malinovski at »leve, som var der en fremtid og et håb«, og deraf opstår deres usentimentale heroisme, der aldrig nyder sig selv.

Kurosawa fortæller om disse mænd i film, som forfatteren Donald Richie engang har beskrevet som ofte opbygget i cirkel- eller sonateform, og selv om man ikke behøver at være ganske enig med Richie i hans anvendelse af dette skema eller (især) hans konklusioner, er synsvinklen ganske interessant. Cirkelformen finder man f.eks. i »Rashomon«, der begynder og slutter i Dæmonernes Port i Kyoto, i »Blodets trone«, som begynder og slutter med tåge, slottet og på lydsiden korsang, eller – i en lidt anden variation – i »Yojimbo« og »Sanjuro«, der begge begynder med hovedpersonens opdukning på handlingens skueplads og slutter med hans forlæden den igen.

Sonateformen udvikler sig groft sagt fra en introduktion gennem to temaer og en rekapitulation frem til en koda. Den finder Richie f.eks. i »Blodets trone« (idet den og cirkelformen ikke udelukker hinanden), »De syv samurai« og »Den skjulte fæstning« – eksempelvis kan man i »De syv samurai« se bøndernes plagede situation som introduktion, de forskellige konflikter mellem bønder, samurai og banditter som første tema, forelskelsen mellem den yngste samurai og den for-

klædte bondepige som andet tema, banditternes afgørende angreb som rekapitulation og de risplante bølger som koda. Jeg forlader her Richies skematiseringer igen, inden de får gjort Kurosawas film til puslespil, men tilføjer, at de med rette henleder opmærksomheden på, at filmene ikke er tilfældige i deres opbygning, at de tværtimod er afrundede og konkluderende i formen, og at de ofte ikke lader sig nøje med et enkelt tema, men indfører et vigtigt sidetema undervejs, f.eks. prinsessens flugt i »Den skjulte fæstning«, hvor de to bønders grådighed, kujoneri og indbyrdes had/kærlighed-forhold allerede er etableret som hovedtema. Og samtidig bruges det, Donald Richie kalder rekapitulationen, typisk for Kurosawa til at lade os gense filmens første og væsentligste tema med øjne, som den mellemiggende handling har gjort mere klartsynende og mindre forblændede af illusioner.

På den måde bliver filmenes ydre cirkelform heller ikke, som man umiddelbart kunne tro, et udtryk for en fatalistisk opfattelse af livsvilkårene som uforanderlige eller uforberedelige. Tværtimod afløses den indledende fortvivelse hos personerne under Dæmonernes Port jo til slut af en demonstration af menneskets mulighed for trods alle odds at vælge at handle godt, i »Blodets trone« er Washizu blevet født af sit magtbegær, og i »Yojimbo« og »Sanjuro« har jo også ét og andet ændret sig – selv bønderne i »Den skjulte fæstning« har lært noget, selv om den slutning realistisk set er lidt postulerende, hvad der dog forklares af hele filmens eventyrtonefald. Cirkelbevægelsen angiver ikke status quo, men at et forløb er afsluttet, et nødvendigt stykke arbejde er blevet udført.

På den måde kan cirkelformen ansues symbolsk, og der er i det hele taget adskillige symboler i Kurosawas film, men de virker ikke påklstrede eller kunstige. Visuelt er Kurosawa først og fremmest interesseret i tingenes realistiske funktion (drømmescenen i »Kagemusha« er her en markant undtagelse og opleves derfor som et stilbrud), dernæst i deres plastiske eller skulpturelle udtryksfuldhed, og når han i denne samtidig ser en symbolsk effekt, bruger han den. Dermed kommer symbolerne ikke til at ligge uden for tingenes og billedernes realisme, men er en organisk del af den. De er et tilbud til den, der interesserer sig for mere end de konkrete begivenheder, men de maser sig ikke frem og råber på opmærksomhed.

Det hænger også sammen med, at Kurosawas visuelle stil på én gang er så utroligt gennearbejdet, så letflydende, funktionel og ubesværet og så uforveksleligt personlig. En helt personlig signatur er f.eks. hans brug af wiper (i »Yojimbo« er der 22 af dem), der ellers gik af mode allerede i stumfilmstiden, men som hos ham netop er med til at gøre fortællestilen flydende og bevægelig – samtidig med, at det vandrette wiper jo svarer til den måde, hvorpå døre åbnes og lukkes i Japan. Og når indholdet af enkeltbillederne ofte er lige så flydende og bevægeligt, skyldes det bl.a., at han ofte arbejder med simultane kameraer. Til en scene i »Rødsæg« anvendte han fem kameraer, til tog-sekvensen i »Himmel og helvede« ikke færre end ni, naturligvis med rige muligheder under klippearbejdet

som resultat, men som pragmatiker også på det teknisk-stilistiske område fastholder han lige så gerne et enkelt kameras stationære billede – f.eks. under vidneudsagnene i »Rashomon«, hvor kameraet og dermed filmens tilskuere bliver til retssagens dommer, og som omtalt i »Kagemusha«.

Med en tilsvarende pragmatisk eller fleksibel holdning arbejder Kurosawa med dybdefokus, når det tjener historien bedst (især i »Natherberget«), og andre gange med telelinse, der modsat dybdefokus så at sige trækker forgrund og baggrund nærmere mod hinanden. Denne teknik præger især »De syv samuraier« – og er også brugt i »Kagemusha« – og den skaber en meget komprimeret og dramatisk bevægelse i billederne, i 1954-mesterværket ekstremt effektivt i scenerne, hvor røverne retter deres sidste, afgørende angreb på landsbyen. Billederne bliver sprængfyldte af action, alt synes at ske på én gang, og samtidig får billederne en lidt kornet eller taget, dokumentarisk virkende kvalitet. Telelinsen skaber på én gang voldsom koncentration og en stærk fornemmelse af realisme, som om de skildrede begivenheder var totalt upåvirkede af kameraets – eller rettere kameraernes – tilfældige og heldige tilstedeværelse.

Her finder man det mest iøjnefaldende stiltræk i kostumefilmene fra Kurosawas mest frugtbare periode, altså halvtredserne og første halvdel af tresserne, og samtidig det stiltræk, som mange sikkert spontant savner mere af i »Kagemusha«: den dynamiske bevægelse. Telelinsen er med til at skabe den, og desuden opnår Kurosawa den ved en nøje gennemtænkt kombination af kamerabevægelser (især panoreringer), klip og skuespilernes bevægelse inden for det enkelte billede. Resultatet kan være af utroligt stærk koreografisk skønhed. Tænk f.eks. på scenen i begyndelsen af »De syv samuraier«, hvor de røver-hærgede bønders beklemt udseende inde i byen betragter de forbipasserende stolte samuraier, tænk på general Rokurotas forfølgelse på hesteryg af de to flygtende fjendtlige soldater i skoven i »Den skjulte fæstning«, eller tænk på det åndeløst spændende slutopgør mellem samuraien og banditterne i »Yojimbo«. Disse scener har en præcision, en musikalitet og en vitalitet, som ganske enkelt er uovertruffen i filmhistorien. Hvis perfektion findes, er de perfekte.

Men en scene i en Kurosawa-film behøver ikke, som især »Kagemusha« demonstrerer, at være fyldt med action for at være fyldt med mening og skønhed. Er den dynamiske bevægelse end i manges øjne så at sige blevet instruktørens varemærke, så har han dog altid investeret en tilsvarende omhu i udformningen af det enkelte, statiske billede, som ofte er opbygget omkring diagonale og asymmetriske kompositioner, altid klart disponeret og let at finde rundt i for øjet, og ofte også præget af æstetisk smukke og ubesværet symbolske kontraster mellem lys og skygge – de findes f.eks. i »Rashomon« og også i »Yojimbo«, der på det konkrete handlingsplan er så spændende, at der har været en tendens til at overse dens raffinerede æstetik, f.eks.

de nævnte billedkompositioner, og dens moralske aspekter (berørt tidligere i artiklen) for i stedet helt uretfærdigt at betragte den som slet og ret en kontant, veldrejet og western-inspireret action-film. Men selv om man ikke – som nogle har gjort – behøver at placere sig i den modsatte grøft og se den som en allegori om Japan mellem USA og Sovjetunionen, så må også »Yojimbo« ses flere gange, inden hele dens stilistiske og tematiske rigdom åbenbarer sig, og som alle Kurosawas bedste film, i høj grad inklusive »Kagemusha«, bliver den derfor bedre for hvert gensyn.

De, der mener, at Kurosawas kostumefilm er så fascinerende at se på, fordi de udspiller sig i en farverig fortid og i et fjært og eksotisk land, at filmene med andre ord hjælpes af en slags etnografisk kuriositetsværdi, skal gøres opmærksom på, at også hans nutidsfilm er af betagende visuel virkning, og at fortiden jo i øvrigt ikke bare stiller sig til rådighed for en film, men billedmæssigt må opbygges og sandsynliggøres af instruktøren, hvorefter han så at sige må ignorere den og i stedet koncentrere sig om handling, personer og tema, hvis ikke resultatet skal ligne filmet fri-landsmuseum. Den kunst mestrer Kurosawa bedre end nogen, men selvfølgelig er det sandt, at selve den historiske iklædning også er en af de mange faktorer, der tilsammen gør hans kostumefilm så utroligt mættende for øjet. Hans aldrig svigtende omhu omfatter også kostumerne (der sandsynligvis er historisk korrekte, hans ubønhørlige krav om realisme taget i betragtning, men som altså er skabt af ham, ikke af historien), og især i »De syv samuraier«, »Blodets trone« og »Kagemusha« er rustninger og hjelme i sig selv med til at skabe en intens atmosfære af dramatik og truende magt – man behøver blot at sammenligne Eli Wallach og hans mænd i John Sturges' amerikanske plagiat »Syv mænd sejrer« med røverne i »De syv samuraier« for at forstå, hvordan Kurosawa gennem deres klædedragt og udseende i øvrigt kan fortælle så meget om sine personer, at forklarende ord bliver overflødige.

Spillestilen er i overensstemmelse med denne kostumebrug og med samurai-filmgenreens vedtægter (samt naturligvis i det hele taget med en japansk udtrykstradition, som med rødder i noh og kabuki er væsentligt anderledes end den vestlige), og det kan betyde en ekspressionistisk voldsomhed i mimik og replikbehandling, som for den uforberedte vestlige tilskuer kan virke som overspil. At Kurosawa kun anvender denne traditionsrige udtryksform, når han finder det relevant for hele filmens tonefald, viser Toshiro Mifunes flotte og stramt kontrollerede præstationer i »Den skjulte fæstning«, »Yojimbo« og »Sanjuro« og i ikke mindre grad Tatsuya Nakadais følsomme spil som både Shingen og hans dobbeltgænger i »Kagemusha« (samt i øvrigt også Nakadais indsatser som kold, arrogant og intelligent skurk i både »Yojimbo« og »Sanjuro«, ligesom Kurosawa tidligere har brugt ham som politiinspektøren i »Himmel og helvede«). Kun, når Kurosawa ønsker den tidligere omtalte komiske effekt, lader han



Herover: Det brede lærred udnyttes effektivt af Kurosawa. I denne scene fra »Yojimbo« ser Toshiro Mifune velfornøjet til fra toppen af tårnet i baggrunden efter at have spillet de to bandit-hære ud mod hinanden.

Til venstre: Toshiro Mifunes ronin advarer i »Sanjuro« de naive unge samuraier om, at menneskene ikke altid er, hvad de giver sig ud for at være.

Mifune folde sig voldsomt ud som i »Rashomon« og »De syv samuraier«, og det siger i øvrigt noget karakteristisk om Kurosawa, at en række af hans skuespillere, deriblandt Mifune, aldrig har hentet sig synderlig hæder i andre instruktørers film. Ligesom Ingmar Bergman kan Kurosawa lokke mere ud af sine skuespillere, end de selv vidste, at de rummede.

Som spillestilen er stærk og direkte i sin emotionelle appel, er Kurosawas brug af lydsiden det også. Som generelt i japansk film

(og som det var tilfældet allerede hos Ozu) er musikken i hans film mere vestligt inspireret end traditionelt japansk – i »Rashomon« minder den f.eks. påfaldende om Ravels Bolero – men hans brug af dybe strygere, triumferende blæsere og pludselige, vistnok nok inspirerede trommeslag med træklang skaber alligevel ganske anderledes musikalske stemninger end i vestlige film. I visuelt dynamiske scener som de tre førnævnte fra »De syv samuraier«, »Den skjulte fæstning« og »Yojimbo« er musikken meget præcise syn-

kronisering med klipningen i høj grad med til at skabe det overvældende helhedsindtryk – i »Yojimbo«, der i øvrigt har hele tre karakteriserende, tilbagevendende og meget iørefaldende ledemotiver, ledsages slutopgøret af stærkt spændingsøgende trommespil af den dengang kun 14-årige janitshar Stomu Yumashita. Tilsvarende står reallydene klart og stemningsskabende, og Kurosawa lader eksempelvis ofte vejret spille en vigtig både lydlig og visuel rolle, f.eks. vinden under slutopgørene i »En judo-saga« og »Yojimbo« eller under Nobukados præsentation af dobbeltgænger for Takeda-generalerne i »Kagemusha«, regnen i port-scenerne i »Rashomon« og i »De syv samuraier«, tågen i »Blodets trone« og »Den skjulte fæstning« og det ofte berømmede spil af solstråler mellem skovens træer i »Rashomon«.

Alle disse stilelementer viser Kurosawa som en instruktør, der uden at bryde filmenes grundlæggende realisme aldrig lader sig nøje med at affotografere virkeligheden, men som forstærker såvel realismen som de emotionelle og tematiske udtryk ved så at sige at forstørre realismens enkelte bestanddele. Og det kan i den forbindelse nævnes, at længe før Sam Peckinpah med »Den vilde bande« i

1969 vakte opsigt ved at lade folk dø i slow-motion og med blodet sprøjtede, havde Kurosawa gjort det, omend med væsentligt større sans for begrænsningens kunst. I »De syv samuraier« dør tyven, der har forskanset sig med et bortført barn og derpå dræbes af Kambei, i diskret slow-motion, og i slutopgøret mellem Toshiro Mifune og Tatsuya Nakadai i »Sanjuro« dør Nakadais Muroto med en fontæne af blod springende fra brystet – et slutopgør, hvis længe fastholdte billede af de to ubevægelige modstandere over for hinanden strækker spændingen til bristepunktet, og som utvivlsomt har inspireret til et typisk stiltræk hos Sergio Leone, der jo i 1964 plagierede »Yojimbo« med »En nævefuld dollars« og dermed satte skub i Clint Eastwoods humpende filmkarriere.

Ligesom de omtalte stilelementer demonstrerer Kurosawas stadige eksperimenteren med udtryksmulighederne, viser de også instruktøren som en utrættelig perfektionist, og det er denne perfektionisme, der har gjort optagelserne af hans film så langvarige, så be- kostelige og så uglestete i en filmindustri, hvor alting helst skal gå hurtigt og være billigt. Kurosawa overlader det ikke til andre at ud- vælge skuespillere, kostumer, dekorationer og locations, og han helmer ikke, før hver detalje tilfredsstiller ham. Et enkelt konkret eks- empel: under indspilningen af »Rødskeg« blev enorme mængder af te hældt i de krus, som man drikker af i filmens hospital, så de kunne få det rette brugte og plettede ud- seende.

Med den holdning har Kurosawa blandt ja- panske skuespillere og teknikere ry for at være en yderst krævende, men samtidig meget forstående og inspirerende instruktør, og hans utrættelighed resulterer i både den over- bevisende realisme og i talrige prægnante, ja uforglemmelige visuelle formuleringer. Selv i

sine mest dynamiske film har han aldrig så travlt, at han ikke giver sig tid til at fastholde et meningsfuldt nærbillede (et nærbillede af Shimura i »Ikiru« hævdes at være det læng- ste i japansk films historie), og samtidig har han en suveræn evne til at kontrollere mas- seoptrin, så mange menneskers bevægelser smelter sammen til én stor, sugende bevæ- gelse. Det gælder f.eks. hærenhedernes tak- tiske manøvrer i »Kagemusha«, de udbrudte fangers masseflugt ad den store trappe i »Den skjulte fæstning« (eller bevægelserne blandt ringen af tilskuere til lanse-duellen i samme film) samt naturligvis ikke mindst de afsluttende kampscener i »De syv samu- raier«. Og det er værd at bemærke, at selv om scener som disse eksploderer i voldsom fysisk aktivitet, bevarer de dog overskuelighe- den og er altid integrerede i handlingen, ikke bare flotte show-numre for effektens egen skyld.

Det hænger også sammen med, at Kuro- sawas film er meget konkrete, og at den tra- ditionelle skelnen mellem form og indhold over for dem nok kan anvendes for den teo- retiske overskueligheds og klarheds skyld, men dog i sidste ende kommer til kort over for billeder, der fortæller os ting, som ikke kan siges med ord. Når Kurosawas film sagtens kan give anledning til divergerende fortolk- ninger (jævnfør den omtalte scene fra »Yo- jimbo«, hvor det genforenede par takker sa- muraien), skyldes det selve rigdommen i de- res handlingsforløb og visuelle formuleringer, ikke indflettede antydninger, hentydninger og halvkvædede viser. Billederne er ikke allego- riske udtryk for noget andet end sig selv, de er sig selv, og den symbolik, som man kan finde i dem, udspringer som nævnt af selve billedets logiske og realistiske komposition, der samtidig altid har en narrativ funktion. Ku- rosawa er ikke en teoretisk tænker, der har

valgt at ikklæde sine funderinger en visuel form, men en intuitiv fortæller og billedskaber (det er karakteristisk, at han oprindeligt ville være maler, ikke forfatter), der også har en mening om tilværelsen – en mening, der rum- mer stolthed, klarsyn, medfølelse og kærlig- hed, og en mening, som han ikke beretter om for os, men som han demonstrerer for os.

Og det forholder sig måske sådan, at jo mere Kurosawa er optaget af en tanke eller idé, som f.eks. i den tidlige »Skandale« om sensationspressen eller i »Idioten«, jo mindre tilfredsstillende bliver hans film, og jo mere han er optaget af en dramatisk fortælling og dens visuelle udtryk, jo flere tanker og ideer kommer filmen til at rumme. Det sidste gæl- der udpræget hans kostumefilm frem til og med »Kagemusha«, og derfor bliver disse film med deres enorme underholdningsværdi og med deres illusionsløse, udogmatisk opford- ring til at vælge at handle i retfærdighedens og den humanistiske medmenneskeligheds tjeneste set med mine øjne det mest tilfreds- stillende, som filmkunsten overhovedet har at byde på.

KAGEMUSHA – KRIGERENS SKYGGE

Kagemusha. Japan 1980. **P-selskab:** Toho/Kuro- sawa Productions. **Ex-P:** Akira Kurosawa, Tomoyuki Tanaka. **As-P:** Teruyo Nogami. **P-samordner:** Inis- hiro Honda. **P-leder:** Toshiaki Hashimoto. **Ex-P- international version:** Francis Coppola, George Lucas. **Instr:** Akira Kurosawa. **Instr-ass:** Fumiaka Okada, Hideyuki Inoue, Takao Ohgawara, Takashi Koizumi. **Manus:** Akira Kurosawa, Masato Ide. **Foto:** Takao Saito, Masaharu Ueda, Kazuo Miya- gawa, Asaichi Nakai, Takeshi Sano. **Ass:** Tamio Matsuo, Takehisa Takavada, Yukitake Isahata, Ta- dashi Furuyama, Ryuji Wakiya Masahiro Miyajimi. **Farve:** Eastman. **Klip:** Akira Kurosawa (?). **Ass:** Keisuke Iwatani, Akira Sakuragi, Katsumi Ko- bayashi. **Ark:** Yoshiro Muraki. **Ass:** Tsuneo Shi- mura. **Dekor/Rekvis:** Hatsumi Yamamoto, Daisa- buro Sasaki, koichi Hamamura. **Kost:** Seichiro Mo- mosawa. **Musik:** Shinichiro Jkebe. **Tone:** Fumio Ya- noguchi. **Optik-E:** Takeshi Miyamishi, Akira Kondo. **Tone:** Fumio Yanoguchi. **Medv:** Tatsuya Nakadai (Shingen Takeda/Kagemusha, Shingens dobbelt- gænger), Tsutomu Yamazaki (Shingen Takedes yngre bror), Kenichi Hagiwara (Shingen Takedas søn), Kota Yui (Shingen Takedas barnebarn), Hideji Otaki (Masakage Yamagata), Hideo Murata (Nobu- hara Baba), Takayuji Shiho (Masatoyo Naito), Osamu Sugimori (Danju Kosaka), Noboru Shimizu (Masatana Hara), Koji Shimizu (Kasusuke Atobi), Sen Yamamoto (Nobushige Oyamada), Jimpachi Nezu (Sohachiro Tsuchiya), Kai Ato (Zenjiro Hara), Yutaka Shimaka (Jingoro Hara), Eiichi Kanakubo (Okura Amari), Yugo Miyazaki (Mataichi Tomone), Mitsuko Baisho (Oyunokata), Kaori Momoi (Otsuya- nokata), Kumeko Otowa (Takemuras barnepige), Naruhito Iguchi (Takemuras tjener), Daisuke Ryu (Nobunaga Oda), Tetsuo Yamashita (Nagahide Niwa), Tasuhiro Yamanaka (Ranmaru Mori), Ma- sayuki Yui (Ieyasu Tokugawa), Yasushi Doshita (Kazumasa Ishikawa), Noboru Sone (Heihachiro Honda), Norio Matsui (Tadatsugu Sakai), Toshihiko Shimizu (Kenshin Uesugi), Kamatari Fujiwara (Shin- gen Takedas læge), Toshiaki Tanabe (Spion), Yos- himitsu Yamaguchi (Spion), Takashi Ebata (Spion), Fujio Tokita (Landmand), Akihiko Sugizaki (Snig- skytte), Naeko Nakamura, Sumire Aoki, Ai Matsubara, Kumi Nanase (Konkubinernes tjenere), Sen- kichi Omura (Staldknægt), Masatsugu Kuriyama (Tilsolet samurai); **FRAKLIPPET ER:** Takashi Shi- mura (Gyobu Taguchi), Francis S. Sercu, Alexander Kairis, Jean-Pierre Carlini (Missionærer ved Shin- gen Takedas sygeleje). **Original længde:** 179 min. **Længde:** 4370 m, 158 min. **Censur:** Grøn. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** 17.11.80 – Dagmar. **NB:** »Kagemusha« blev ved Cannes-festivalen prisbe- lønnet med Guldpalmerne (delt med Bob Fosses »All That Jazz«).

Hærenhedernes bevægelse i »Kagemusha« skildres i korte scener fyldt med vital skønhed.

