

Verden er film



Kurosawa har en særlig evne til at lave action-film, som kan tænke. Der er kommet en stadig større filosofisk kraft i hans seneste film, men den består ikke i det, vi plejer at kalde påklistede budskaber. Tankerne kredser rundt som elektronbaner omkring endog meget konkrete billeder. Fact og tanke smelter sammen, og vi kan dårligt skelne det unikke billede fra det universelle begreb.

En anden filminstruktør med sans for den uendeligt konkrete metafysik, Tarkovskij, har også bemærket dette og giver et eksempel i sin bog:

Og da en samurai falder død ned, ser vi regnen vaske mudderet væk og hans ben bliver hvidt som marmor. En mand er død; det er et billede, som er en kendsgerning. Det er rensat for symbolik, og det er et billede.¹

Kurosawa antyder i sin selvbiografi denne haiku-agtige dimension i sin tankegang. Han fortæller om læsningen af dette haiku:

On the mountaintop
water appears
and tumbles down

– at selv om det tydeligvis var lavet af en amatør, så blev han dybt ramt af dets rene, klare syn og dets enkle ligefremme udtryk.²

De handlinger, vi ser i Kurosawas film er forbundet med viden i overensstemmelse med det grundlæggende maxime hos de samuraier, han så ofte skildrer: at vide og at handle er et og det samme.

Et maxime, der jo blev overbevisende demonstreret af den tavse samurai i *De syv samuraier* (1954). Hans modstander erklærede, at hvis deres duel havde været udført med rigtige sværd, så ville han selv have vundet. De fleste husker nok, hvordan samuraien afgjorde denne hypotese. Eftersom der tydeligvis var tale om en mand, der ikke havde nogen speciel lyst til at dræbe, gav denne sekvens en akut fornemmelse af noget lige-gyldigt mellem virkelighed og illusion.

– et essay om Kurosawas filmsprog og dets baggrund i japansk tradition, specielt *nō* og *zen*.
af Niels-Aage Nielsen

Hm . . .

De allerførste sekunder af starten på *Kagemusha – krigerens skygge* (1980) forsøger at trække os ind i dette Kurosawa-univers: En scene med tre identiske skikkelser fra feudaltidens Japan åbner sig for os. Vi er på en vis afstand af skikkelserne, men lydligt er det meget nært, da der straks lyder et dybt og langt hm . . . Den midterste skikkelse viser ved en bevægelse, at det er ham, der ånder ud i denne lyd, hvorefter han i retning af skikkelsen til højre for sig siger: ja, han ligner mig faktisk meget.

Ved første gennemsyn af filmen går det for hurtigt til, at man når at tænke over denne begyndelse. Vi kommer vel blot ind i filmen midt i en eftertanke hos en af personerne. Og det på en sådan måde, at vi umærkeligt drages ind via en stemning af stille og rolig lytning. En samtalestemning, hvor et lys står og brænder midt i scenen. Senere kommer man til at tænke på kontrasten mellem det auditive hm . . ., der er så nært, og det fjernere visuelle, i forhold til hvilket vi egentlig sidder med en urolig vilje til at skelne: hvem er hvem, hvem taler osv. Dernæst opstår den tanke, at Kurosawa visuelt vil udtrykke, at de har masker på, fordi vi ikke rigtig kan se mundbevægelserne og dermed, hvem der taler blandt de tre ens skikkelser. Dette bekræftes nemlig af, at den midterste skikkelse samtidig med sit hm . . . bevæger kroppen, som om at nu gik tæppet. Altså for at bringe os ind i en teatralisk stil.

Gennem yderligere meditation over denne begyndelse, og naturligvis efter at kende resten af filmen godt, ender man i den fjolledede konstatering, at den midterste skikkelse blot siger hm . . . til en lighed. Men hvad mener han med hm . . .? Eftersom filmen videre handler om dobbeltgænger, og som vi skal se, om virkelighed og illusion, så siger han måske *mu* i stedet for hm . . . Ja, han ligner mig og han ligner mig ikke, det er lige gyldigt.

Det er denne fjolledede hypotese, artiklen videre vil beskæftige sig med. Ligesom i datidens Japan er der i den moderne medieverden mange dobbeltgængere, der giver sig ud for originalen, og vi må være nøjsomme i vores krav til de ægte betydninger.

Orientaliske tanker

I Donald Richie's hovedværk om Kurosawas film er der i den reviderede udgave tilføjet et kapitel om *Kagemusha*³. Richie foretager dels en analyse af *Kagemusha*, dels trækker han nogle perspektiver mellem de tidligere og denne film. Det resulterer i et underligt paradoks. Richie, der gang på gang konkluderer, at det er virkelighed versus illusion,

Til venstre tegnet for "mu"-tomhed, intethed, indholdsløshed.

der er hovedtemaet i hans tidligere film – ikke mindst i *Rashomon*, som gjorde Kurosawa berømt i vesten – konstaterer, at i *Kagemusha* kommer dette hovedtema for alvor frem, ja, den er ikke om det, men den er dette tema. Men samtidig skriver Richie, at Kurosawas humanisme nu helt er forsvundet. Denne positive følsomhed for mennesket og dets levvilkår, som Richie har fundet i så mange af Kurosawas tidligere film er fuldstændig borte i *Kagemusha*. Der er absolut intet håb i den. Den er i bund og grund pessimistisk, ja, følelsesmæssigt er det en "deepfreeze."

Man kan jo ikke andet end undre sig over, at denne så kære vestlige japaner med alle sine humane budskaber iflg. Richie bliver helt væk i samme øjeblik han i *Kagemusha* for alvor udfolder sit hovedtema.

For det første burde Richie, som skriver, at *Kagemusha* har en meget lukket struktur – nærmest "teorem"-agtig – have sluttet ud fra det faktum, at der simpelthen ikke findes noget *selv* i filmen, at der derfor heller ikke er noget at hænge de humanistiske budskaber op på.

For det andet er "pessimistisk" på en eller anden måde et upassende udtryk at bruge om denne film. Den er ikke meget forskellig fra den klassiske japanske *nō* – tragedie, der typisk udspiller sig i "rammer af sørgmodighed". Tragisk dramakunst er ikke pessimistisk.

For det tredje konkluderer Richie iøvrigt sit Kurosawa-værk i retning af, at Kurosawa dybest set tilhører japansk kultur og tradition: søn af en samurai.

Med tanke på at det allersidste filmbillede, vi til dato har fra Kurosawa (i *Ran*, 1985), er af Buddha (ja, endog et close-up af billedet af Buddha), får man lyst til at kigge efter de orientalske motiver i en film som *Kagemusha*.

På en måde skal vi være ligeglade med orienten og Japan som sådan. Så kan vi bedre undgå det kuriøse og "kinesierne" og dermed bedre ane, hvor andre tanker end vore egne begynder. Det skal forsøges.

Hvem er dobbeltgænger?

Kagemusha foregår i sidste halvdel af det 16. århundrede i et Japan hærget af krige mellem lokale fyrster. Kurosawas billeder er som hentet ud af traditionel japansk historie. Som der f.eks. står i et værk fra Kurosawas barndom:

"The latter half of the Ashikaga period was the age of arms and bloodshed. Every day the sun shone on the glittering armour of marching soldiers. Every wind sighed over the lifeless remains of the brave. Everywhere the din of battle resounded. Out of these fighting feudal lords stood two champions. Each of them distinguished himself as a veteran soldier and tactician. Each of them was known as an experienced practiser of Zen. One was Haru-nobu (Take-da, died in

1573), better known by his Buddhist name, Shin-gen"⁴.

Ret meget mere er der ikke at sige om det historiske, for man ved ikke så meget om Shingen, og Kurosawa omgås formentligt dette stof med stor frihed.

Filmens handling begynder i 1570, hvor Shingen er kommet i krig med Oda Nobunaga og Tokugawa Ieyasu. Mens han lytter til en fjendtlig kommandant, der spiller fløjte fra en belejret fæstning, bliver han pludselig ramt af en snigskytte. Shingens bror, Nobukado (der før har spillet Shingens dobbeltgænger) indsætter nu efter drøftelse med de øvrige ledere og generaler i klanen en simpel forbryder som dobbeltgænger for at narre fjenden og de udsendte spioner. Shingens egen søn, Katsuyori Takeda, kommer derimod ikke til magten, hvilket viser sig fatalt.

Efter en dobbeltgængerperiode på 3 år ender spillet. Nobunaga og Ieyasu indser, de er blevet narret af et fantom. Katsuyori kaster nu Shingens tropper imod fjendens geværmundinger, og alle dræbes de.

Tyven, der i nogle år levede sig ind i rollen som dobbeltgænger, betragter chokeret disse sidste begivenheder. Han griber en lanse, og bliver selv dræbt.

På denne måde dræbes den lille tyv, da han i et sidste øjeblik identificerer sig med Shingen, som han så længe personificerede. Katsuyori og hele klanen dør vel egentlig også, fordi han mener at besidde den slagkraft, som Shingen var kendt for. At det ikke skete 3 år tidligere var vel egentlig, fordi fjenden troede, at Shingen stadig levede.

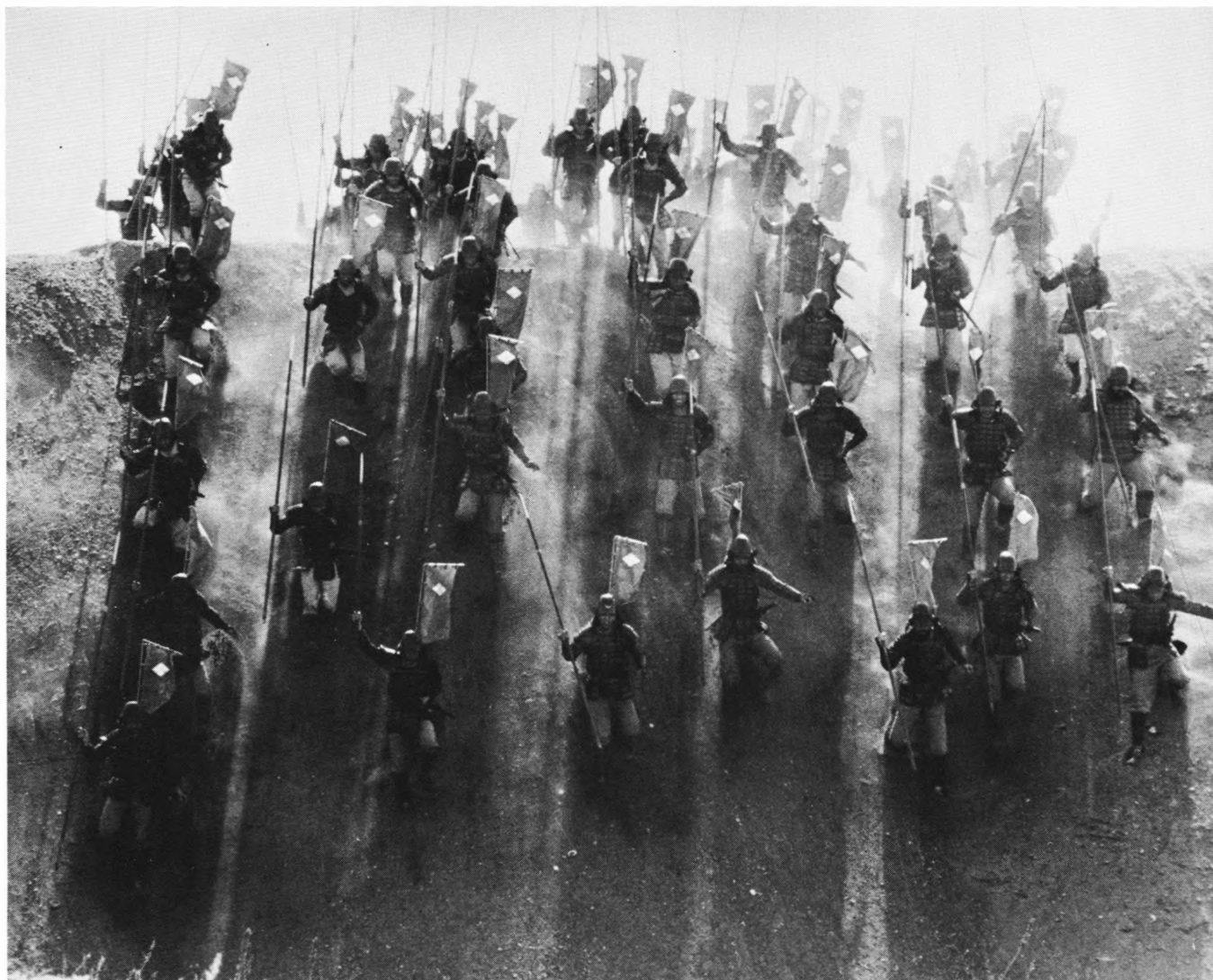
Spørgsmålet er derfor, hvem der er skyggen i hele den affære? Det er forestillingen om Shingen og hans magt, der er årsagen til begivenhedernes forløb. Men det er i kraft af dobbeltgænger, at denne forestilling og tro overhovedet findes hos de andre. Vi kan derfor ikke afgøre, hvem af dem, der er vigtigst og mest virkelig. Der er noget lige-gyldigt over spørgsmålet.

Begravelse og tomhed

Lad os gå nærmere ind i filmen og diskutere virkelighed og illusion ud fra det måske vanskeligste sted overhovedet, nemlig dér hvor tyven indvilliger i at være Shingens dobbeltgænger.

Indledningssekvensen til filmen er allerede nævnt. Her gav Shingen sin bror, Nobukado, ret i, at tyven måske kunne blive til nytte som dobbeltgænger på et senere tidspunkt. Da Shingen er død, har Nobukado derfor allerede dobbeltgænger parat. Han introduceres for venner og fjender i Shingens kampudrustning, og narrer dem alle.

En nat alene i fæstningen kommer det gamle jeg op i dobbeltgænger og han bryder ind i en gravkrukke, som viser sig at indeholde den døde Shingen. Han får sig en ordentlig forskrækkelse ved at se sin døde herre sidde og stirre tomt tilbage, for han



vidste ikke, at han var trådt i en død mands sted. Han nægter at fortsætte i rollen, hvilket klanens ledere må acceptere, da det ikke kan gå uden en vis frivillighed. De beslutter at standse spillet og gravsætte Shingen på Suwa-søen. En båd med gravkrukken roet af et par samuraier sejler ind i søens tåger og et fjernt plask viser, at de har dumpet krukken. Denne maritime begravelse overværes af mange øjne. For det første klanens ledere som sidder ubevægelige ved søbredden som på et ret fjent første parket. For det andet et par øjne i en sprække i den nærliggende fiskerhytte. Det er den nysgerrige eks-dobbelgtænger. Og for det tredje dukker også alle fjendens spioner op. Kameraet som blikket på sceneriet følger disse øjne, således at der tilsidst er en intens fjernhed over den spejlblanke søoverflade med tågemuren. – Pludselig farer tyven frem til klanens ledere og fortæller stakåndet om de fjendtlige spioner. Han beder hysterisk om at blive dobbeltgænger igen, og ender på knæ ude i søen, hvor Shingen er gravsat.

Til sidst ændres der igen plan. Det bliver proklameret, at der blot var tale om en ofring i anledning af en helligdag, og om afte-

nen bliver et nō-spil opført. Således genoptages dobbeltgænger-spillet ved en natlig nō-forestilling i blafrende fakkelskær.

Hvorfor nu alt dette med at tyven bliver dobbeltgænger, og så vil han alligevel ikke, fordi herren er død, og så vil han pludselig igen trods alt. Hvad har han indset?

Nobukado, Shingens bror, der selv kender til det at være dobbeltgænger, forklarer et sted i filmen, at den døde herre havde gjort indtryk på tyven og talt til hans hjerte. Noget ægte i tyvens natur fik ham derfor til at genoptage rollen.

Donald Richie skriver i sin analyse, at Nobukado ikke gennemskuer tyvens motiver. Nej, mildest talt. Det er jo den rene åbenbare retorik. Richie konstaterer, at tyven efterhånden indlever sig i en sådan grad i Shingens rolle, at han "bliver ham". Derfor er det også, at tyven til sidst – trods sin fyreseddel – dør i Shingens sag. Richie må altså mene, at tyven pludselig ser sin chance for at tiltræde sig en vældig magtposition. For egentlig er han tyv af natur – altså modsat hvad Nobukado kan se – og der er da også antydninger i indledningssekvensen af, at Shingen og tyven etablerer et vist fællesskab i kraft af, at

de begge er nogle værre skurke. Alligevel er det svært i den usle skikkelse, der ved søbredden tigger om at blive dobbeltgænger, at se en kommende tronraner.

Richie tolker i virkeligheden ud fra en bestemt opfattelse af temaet illusion og virkelighed hos Kurosawa. I princippet mener Richie, at illusion (fremtrædelse) i filmens forløb viger for virkelighed – altså således, at illusion først danner virkelighed, og dernæst danner virkeligheden tvangstanker og antager en skæbnekarakter. Altså et spil, hvor en fantasi til sidst fanger personen i et net som i *Blodets trone* (1957).

Ifølge min version ser vi umiddelbart efter søbegravelsen en stakkel tigge generalerne om at bevare en illusion, i hvilken han selv gerne vil spille rollen. Det er jo netop som reaktion på spionernes mulige afsløring af Shingens død, at tyven reagerer. I hans blik ud over den blanke søoverflade er der måske ikke så meget et savn efter den levende som en skræk for den tomhed, hans bortgang har efterladt. Her på denne blanke overflade må der være noget – om så blot en illusion, et spil.

Det er ikke første gang, vi møder et sådant

blankt menneske hos Kurosawa. Det er den allerede nævnte tavse samurai (Kyuzo), som slutter sig til de andre uden noget som helst motiv. Der er noget helt vemodigt over hans selvopofrelse i kampen mod røverne, for han gør det jo uden motivering. Eller helten i *Yojimbo* (1961), som tager navn efter et blik på landskabet. Eller i *Sanjuro* (1962), hvor det er en kameliablomst. Eller hvad med den døende helt i *Ikiru* (1952), som endog i bogstaveligste forstand er gennemlyst fra starten. Der er nok af eksempler på mennesker hos Kurosawa, som møder verden lig blanke spejl.

Forskellen mellem Richie's og min version er åbenbar. Ifølge Richie vælger tyven en illusion med et formål – i en vis forstand med virkeligheden som kommende horisont. Ironien er så, at der i stedet opstår en reel og frygtelig skæbne. Ifølge min version vælger tyven illusionen uden en sådan virkelig horisont. Handlingen sker i et miljø af tomhed. Kurosawa synes derfor ikke at sige, at de illusoriske magtfulde handlinger (som regel) ender i, at man selv falder for sværdet. Han "snakker" derimod om noget endnu frygteligere, nemlig at noget gør, at disse handlinger fra starten iværksættes trods det, at de er illusoriske. Det er det, der er den frygtelige sandhed om bl.a. krigens oprindelse.

I en vis forstand dræber erkendelse handlingen, og handlinger må være omslørt af illusion. Ikke på den måde at en "drømme-Hans" ikke kan beslutte sig til noget som helst på grund af for megen eftertanke og for mange muligheder; men i den betydning, at det skarpe indblik i den skrækelige sandhed overvejer ethvert handlingsmotiv. Men her er det, Kurosawas helte alligevel handler. Derfor kæmper samuraiene bøndernes kamp, og derfor spiller tyven sin dobbeltgængerrolle. Han er bevidst – på sin egen usle måde – om illusionen som illusion, da han om natten sidder urokkelig som en anden foran *nō*-scenen.

Helten i en vestlig action-film ville ikke handle, hvis han grundlæggende tvivlede på sin egen selvretfærdighed, eller ikke troede, han havde gode magter i ryggen. Skildringen af udgangssituationen – heltens orientering i sit miljø – er derfor langt mindre kompliceret end hos Kurosawa. Med hvilket motiv skal han handle, med hvad kan han alliere sig, hvad er prognosen?

Hos Kurosawa søges der ikke blot en løsning, et svar der kan sætte helten igang. Men hvorfor er det overhovedet nødvendigt, at noget sker. Hvorfor er der et spørgsmål i dette miljø? Derfor er handlingen så længe om at udvikle sig i hans film, og den endelige duel så kort og kontant.

Nō

Dobbeltgængereren starter for alvor sit nye liv ved en *nō*-forestilling ved den fjerne Suwasø, som vi hidtil kun har set i tåge. Hele den

del af filmen, hvor dobbeltgængereren introduceres i Shingens miljø og møder barnebarnet, kurtisanerne og hesten, udspiller sig trods varme og lune i skildringen i en sådan fjernhed og distance. Tyven udfolder illusionen i et tommur og tilsidst mørke (det natlige slag) indtil et punkt, hvor den knækkes af dyrets instinkt og kroppens tegn (de manglende krigsar på tyven). Det hele er netop tyvens natlige mareridt, hvor han vågner op med en kæmpemæssig tegning af en bølge over sit hovede. Ligeledes ledsages hans sortie meget passende af en voldsom plaskregn.

Der var ikke noget at efterligne; der var kun en illusion at opretholde. Altså et *nō*-spil. Forskellig fra det vestlige drama imiterer *nō* ikke noget væsen eller original eksistens. Netop derfor den stærke stilisering. Det teatraliske siger om sig selv, at hvis det fungerer som en model af noget, så er det kun, fordi det driver sin egen illusoriske karakter til et sådant punkt. Som vi skal vende tilbage til så indebærer dette en enestående opvurdering af publikums rolle. Her kan vi konstatere, at også vores dobbeltgænger eksisterer i kraft af et publikum, og at tilspidsningen af illusionen er den egentlige betydning af hans tilsyneladende indlevelse i Shingens rolle.

I det hele taget er der en stærk *nō*-inspiration i *Kagemusha*. Ikke blot direkte indlagte scener, men dybt i formen – ligefra stilisering af spillet til selve kompositionen. Og det fremgår af Kurosawas skitsebog, at netop disse *nō*-elementer var med i hans oprindelige intentioner med filmen.

Det er ikke noget nyt, at der er *nō* i hans film. Det var der allerede i hans første samurai-film fra 1945. Og i sin selvbiografi anbefaler han unge filminstruktører at lære af *nō*.

Når jeg har gjort så meget ud af den passage, hvor tyven vælger sin dobbeltgængerrolle, er det fordi, den synes at være særlig markant set ud fra *nō*-dramaturgiens principper. (Den er det fremodentlig også ud fra vestlige dramaturgiske principper, men i så fald fordi den tillægges det indhold, jeg har citeret Richie for.) Der er tre tempi i *nō*: *jo*, *ha* og *kyū*. Det er selvfølgelig vanskeligt at anvende disse begreber. De er en slags almengyldige udtryk for disharmonisk harmoni, og kan ikke uden videre som formel ramme væltes ned over filmen. Jo er begyndelsen og *ro*. Ha er udvikling og uro. *Kyū* er hastighed og kulmination. I en vis forstand er ha det afsnit, hvor der sker et brud og uorden begynder. Selv om det lange afsnit i filmen om dobbeltgængereren i Shingens miljø forekommer "normalt", så er det også det mest abnorme, for her går verden videre som illusion.

Kyū-delen begynder med Skyggens sortie og Katsuyoris overtagelse af klanens ledelse. Det er en hastig og rask kulmination, hvor alle dør. Jo, ha og *kyū* principperne findes også i de enkelte sekvenser. Feks. er indled-

ningssekvensen meget tydelig. Det er en fuldstændig urokkelig sekvensindstilling på godt seks minutter. Jo er de første par minutter, hvor Shingen og broren, Nobukado, diskuterer tyvens anvendelighed. Ha er de næste tre minutter fra der, hvor tyven provokerer, og Shingen siger til ham, hvem han egentlig er. *Kyū* er et lille minut, hvor Shingen skynder sig langsomt ud.

Verden er film

Et af højdepunkterne i tyvens dobbeltgængerkarriere er det lange natlige slag. Katsuyori har svaret igen på en provokation fra fjenden og er kommet i krig. Fjendens motiv til provokationen er at få Shingen til at vise, om han er levende eller død. Dobbeltgængerens og Shingens tropper må rykke ud som rygdækning for Katsuyoris eskapade, og fjenden bestræber sig nu på at kæmpe sig frem til dyret selv. Dobbeltgængereren må sidde urokkelig midt i slaget, som Shingen ville have gjort og med sin bjerglignende pondus holde tropperne til ilden.

I løbet af denne meget lange episode, hvor fakler, skud, ildebrand og glimtende sværd oplyser mørket, og hvor tropper med faner og bannere og insignier bevæger sig frem i uendelige kaotiske formationer, dæmrer det langsomt for tilskueren, at der i dette mørke kun er et eneste holdepunkt, nemlig de menneskeligt indstiftede tegn, hvad enten de er på et banner eller en original eller en dobbeltgænger. Episoden ender med, at et andet skrifttegn "Hon", d.v.s. Ieyasus general Honda, modigt kæmper sig frem til at bekræfte tegnet Shingen. Han er altså levende. Dermed er dette slag forbi.

Meningen er ikke blot, at det var illusionernes kamp i mørket. Der er mere på færde her.

Pointen med den urokkelige dobbeltgænger er ikke, at en illusion er blevet til virkelighed. Men snarere, at det er lige-gyldigt, om det er den rigtige eller den forkerte Shingen, som netop i dette lysglimt sidder der på camping-stolen og betragter kampen. Det er lige-gyldigt, om det er illusion eller virkelighed. Det er Honda og alle os andre, der udfører montagen. Forbinder tegn og lysglimt til udtrykskæder, i kraft af hvilke, noget overhovedet bliver genkendeligt.

For ifølge buddhistisk tankegang er der bag denne skelnen blot det uskelnelige, hvori alle forskelle har sin rod, og hvori alle årsager og virkninger endeløst fortaber sig.

For (zen) buddhisten er verden nemlig en film (hverken god eller dårlig). Synspunktet formuleres eksplicit af autoritativ kilde: "Virkelighedens væsen er bevægelse", siger Santiraksita. Virkeligheden er rigtignok kinetisk, *verden er en film*"⁵.

Verden er for buddhisten filmisk bevægelse, netop sådan som den natlige krig i *Kagemusha* er det.

Ifølge buddhistisk logik har vores viden to

kilder. Den ene er sansernes perception, og den anden forstandens forestillinger. Disse to kilder er radikalt forskellige. De hjælper ikke hinanden, kunne man sige. Følgelig foretager perceptionen ingen som helst syntese af de modtagne indtryk; det er udelukkende en forstandshandling. En visuel perception er udelukkende et glimt af energi på nethinden uden nogen som helst sammenhæng til noget før eller efter. Der hører derfor ikke noget begreb om rum eller om tid til vores perception. Der er blot glimtvis ubevægeligheder efter hinanden. Verden findes kun som øjeblik. Den franske filosof Henri Bergson har i anden sammenhæng sagt, at dette er matematikerens verden. Den dør og genfødes i hvert øjeblik. Det er kontinuerlig skabelse.

Det, der er vanskeligt at forstå, er, hvorledes verden for buddhisten på en gang kan være bevægelse og samtidig selvstændige øjebliksbilleder. Han forklarer modsigelsen med, at det er to sider af samme sag. Øjebliksbilledets stabilitet og selvstændighed ophører umiddelbart og erstattes af et andet, og bevægelsen er denne uophørlige forandring. Ifølge buddhisten er verdens bevægelse altså kinematografisk. Den er sammensat af øjebliksatomer eller snapshots, men samtidig inddraget i uophørlig forandring. Bergson har et lignende syn på verden som uophørlig forandring, men han benægter, at bevægelse egentlig er sammensat af snapshots, således som også grækeren Zenon mente, da han sagde at den afskudte pil på en måde stod stille i hvert punkt af sin bane. Bergson mener, at det er vores bevidsthed, der fungerer på denne kinematografiske måde, men at der ude i verden blot findes uophørlig bevægelse uden stilstand eller ophold.

Lad os se, om denne noget abstrakte kontrovers kan konkretiseres i retning af den film, vi beskæftiger os med. Indfaldsvinklen er nø. Her er en beskrivelse af en nø – skuespillers bevægelse:

"They move from the hip, keeping constantly the upper part of their body still, and seem to associate with every gesture or pose some definite thought. They cross the stage with a sliding movement, and one gets the impression not of undulation but of continuous straight lines"⁶.

Beskrivelsen giver det indtryk, at selv om resultatet er en glidende bevægelse, så er den skabt analytisk (eller kinematografisk).

Man kunne brede problemstillingen ud og inddrage andre klassiske områder i Zen. Princippet i fægtekunsten, hvorefter angreb og forsvar glider over i hinanden eller princippet i bueskydning, hvor det er "det", der skyder, skal således ikke forstås, som om Bergsons begreb om den uophørlige, ustandselige bevægelse lå bag disse aktiviteter. Tværtimod er hvert øjeblik i sådanne processer helt sit eget. At der alligevel fremkommer en sådan glidende bevægelse, skyldes, at



Zen-bevidstheden ved, at i næste øjeblik fødes noget andet, og det er denne skabelsesproces, den vil forcere.

Derfor er buddhistisk bevægelse en glidende staccato, således som man måske erindrer det fra utallige sværdkampe hos Kurosawa.

Hos Richie findes en serie still-billeder fra den endelige duel i *Sanjuro*. Ud af disse still-billeder kan man på en mærkelig måde erindre, hvorledes den glidende og lynhurtige duel på filmen var "mekanisk" opbygget.

Richie nævner i sin bog også, at der ofte gemmer sig overraskende mange klip i Kurosawas sekvenser.

Hermed har jeg villet antyde, hvorledes man kan begribe den særlige måde tanker opstår og går til grunde i Kurosawas bevægelsesunivers. Bag det glidende og ubesværede – bag de store åndedrag – er en sansemæssig staccato, hvor hver ting er sin egen. I et sekund er tingen blot det, den er. Den går ligesom i hast gennem en uendelighed, inden noget andet opstår.

Betydningstab

Kagemusha slutter hastigt. Katsuyori fører tropperne imod Nobunaga og Ieyasus geværmundinger. Den tidligere dobbeltgænger betragter ligbleg og helt forandret, hvad der nærmest er en henrettelse. De tre divisioner angriber i lige så mange bølger. Vi ser kun reaktionen hos generalerne, indtil de også er borte.

Døde soldater og heste ligger tykt på slagmarken. Slow-motion bevirker en ulidelig lang døds kamp hos både dyr og mennesker. Dobbeltgænger griber en lanse, går frem og bliver skudt som den sidste. Til sidst driver han afsted i havstrømmen sammen med Shingens udfoldede banner. (Japanske cre-

dits-tegn ruller op over tegnene på Shingens banner.)

Det, man mærker sig mest, er, hvorledes soldater og heste i slow-motion-sekvensen ikke blot falder døde om, men de rejser sig igen og igen for at falde om.

Det er dobbeltgænger, der vil have, at hærene og bannerne skal rejse sig igen. Han vil bevare kontinuiteten. Men som død driver også de menneskelige tegn og symboler afsted med ham. I den forstand er han uadskillelig fra sine illusioner.

Hos os står tegnet for noget. Vi forestiller os, at et stykke virkelighed dermed tages i besiddelse. Med tegnet, navnet, griber vi skelnende ind i virkeligheden. Det kan endog være et problem, at vi ved hjælp af tegn får verden til at forme sig til en bestemt uforanderlig verden. For buddhisten har tegn intet at gøre med virkeligheden, for den er som nævnt foranderlig og bundløs. Sprog er et produkt af vores bevidsthed og kultur, men artikulerer ikke virkeligheden som sådan. Den sammenhæng, sproget måtte udsige om virkeligheden, ville buddhisten samtidig kende som en illusion. Det er velkendt, hvorledes man i Zen prøver at omgå det problem, at kunne sige noget om Buddha og virkeligheden uden dermed sprogligt at fikseren verden i en bestemt betydning. Den indsigtsfulde buddhist vil svare uden at angive, hvad der er væsen, uden at give en definition, men samtidig kan han ikke benægte fakta. Han må lade en umiddelbar u-analyserbar virkelighed komme til udtryk uden videre. Og så siger han, at Buddha er en hund, eller en møgspreader, eller måske bare mu.

Men hos os er der ikke rigtig noget tilbage, når vi lader tegnene flyde afsted med havstrømmen. I japansk tradition kan man deri-

mod nærme sig virkeligheden ved at udtyn-
de og æde tegnenes betydning ud af dem, så-
ledes som det sker i haiku-digtet.

Her synes betydning at opstå, fordi der
sker en slags indre tab af betydningsgivende
energimængde. Betydningsenergi i digtet må
forgå for at anden betydning kan opstå.

"Hele Zen, hvori haiku'erne blot er den lit-
terære afdeling, forekommer således at være
en vældig aktivitet gående ud på at standse
sproget, at bryde denne slags indre radiofo-
ni, som evindeligt udsendes i os, helt ind i
søvnen . . . at tørlægge denne sjælens ube-
tvingelige pladen . . ."⁷

Mu er ikke Guds åbenbarelse. Det er blot
en vis stilhed over for kendsgerningen, en
vis koncentration uafhængig af betydnin-
gernes uophørlige hetz imod virkeligheden.
En laden-være at skelne og definere. Hm . . .

Sublim virkning

Lad os til sidst gå tilbage til det teater, som
Kurosawa viser i *Kagemusha*: nō-teatret. Teo-
retikeren bag dette var Zeami, som levede og
nedskrev sine ideer halvandet hundrede år
før affæren med Shingen og hans dobbelt-
gænger⁸.

Det, der gør Zeami så interessant idag, er
hans stærke understregning af publikums
rolle i opførelsen af et nō-spil. Det hele af-
hænger af stykkets performance, og den må-
de skuespillerne er i stand til at spejle deres
kunst i et publikum. Relationen til publi-
kum er ikke noget ydre, men simpelthen et
ligeværdigt æstetisk element, som skuespille-
ren må lære at beherske.

TV-stationer verden over såvel som den
audio-visuelle industri i det hele taget søger
ligeledes idag at beherske sit publikum – om-
end ikke med den samme subtilitet som Ze-
ami.

Groft sagt opstår subtiliteten i Zeamis
publikumskonception, fordi han ikke blot
skelner mellem *receptionstyper*. D.v.s. hvad vi
idag kalder smagstyper, men som han diffe-
rentierer ud fra deres viden og glæde ved nō.
Uafhængigt heraf definerer han også *recepti-
onsniveauer*, d.v.s. med hvilken intensitet sker
nō-oplevelsen – såvel set fra skuespillerens
som fra publikums side.

Dette har man i den audio-visuelle indu-
striprognose ikke rigtig begreb for, men sam-
tidig er det indlysende, at man ikke kan ma-
ximere sit publikum og finde en gylden gen-
snitlighed blandt forskellige smagsgrup-
per uden at kunne tænke i Zeamis parameter
for oplevelsesniveauet.

At kunne dette gælder i højeste grad Ku-
rosawa, og min egentlige hensigt med denne
artikel har da også været at bane vejen for
spørgsmålet om, hvilken publikumskoncep-
tion, der egentlig ligger gemt i en film som
Kagemusha.

For Zeami findes der i publikumsrelatio-
nen tre virkningsdimensioner: *nō for øjet*, *nō
for øret* og *nō for hjertet* (en nō-virkning af

indre art). Alene ud fra den formelle opde-
ling kan man se, at dette må være modellen
for en audio-visuel virkningsteori.

Nō for øjet er naturligvis de rent optiske
virkninger. Et hovedproblem for Zeami er, at
de ikke må blive for smukke, for akrobatiske.
Det er derfor bl.a. vigtigt at bemærke, med
hvilken stilsikkerhed Kurosawa søger at
dæmpe sig f.eks. i de afsluttende kampsce-
ner, hvor vi kun ser reaktionen.

"Det er meget svært for mig at udtrykke
mine tanker tilbunds, men der er helt sik-
kert en mærkelig charme ved krigen. Og der
ligger faren. Men jeg er ikke klart bevidst om
dette, når jeg laver en film. For eksempel fil-
mer jeg skrækkelige scener, og jeg filmer dem
som sådan, men ud af denne gru fødes på en
mærkelig måde og helt utilsigtet fra min side
en autentisk skønhed. Det er frygteligt".⁹

Nō for øret har allerede været nævnt a
propos indledningssekvensen. Det er et fast
princip for Zeami at et nō-spil begynder au-
ditivt. Først høre. Derfor spiller dette
hm . . . i filmens start så stor en betydning
i analysen. Generelt gælder det for indle-
dningssekvensen, at det er det auditive, der
kommunikerer, mens det visuelle er meget
stærkt disciplineret.

Nō for øjet og nō for øret eller det optiske
og det auditive register spiller altså op mod
hinanden på forskellig måde i filmen. Især er
det interessant, hvornår den teatralse trom-
petmusik kommer og går fra billederne.

Men i visse sekvenser sker der noget med
begge registre, og da mener Kurosawa nō for
hjertet. Det er helt oplagt i sekvensen, hvor
Nobunaga gennemskuer illusionen og trods
sin nyvundne katolicisme gennembryder al-
le naturalistiske rammer og opfører en nō-
sang med viferitual og alt, hvad der hører
sig til af bugstøtte i stemmen og andet. Det
er gribende, og på en måde er det *for os*.

Skuespillere og publikum bliver én sjæl,
som Zeami beskriver det. Sekvensen fra
Suwa-søen med sit voldsomme auditive og
optiske energitab oplever jeg som Kurosawas
forsøg på rent filmisk at lave en sublim
haiku-virkning. Det højeste i nō-dramaet er
nemlig, når handlingen i en tilstand af stor
spænding suspenderes i komplet ikkehand-
ling, således at den egentlige action i stedet
foregår inden i publikums hoveder.



Nō for hjertet vil sige, at fænomenver-
denen ophører med at virke, og det bliver i
stedet det bagvedliggende, som vi siger i ve-
sten. Men på dette sted siger Zeami nu noget
meget mærkeligt.

Han siger, at dette hjertets nō kunne vi li-
gesågodt eller endog bedre kalde ikke-hjer-
tets-nō. Hjertet er i en vis forstand ikke me-
re. Dette "ikke" er selvfølgelig tegnet for *mu*.

Men hvad menes der hermed? Noget i ret-
ning af, "at øje og øre, optisk og akustisk er
det ikke. Hjertet er det heller ikke. Sagen
forholder sig ikke længere som hjertevirk-
ning. Noget udover dette, er det, der virker
her".

Zeami slutter sit kapitel om tilskuerens rol-
le i nō med dette citat:

Glem enkelthederne og se nō'et!
Glem nō'et og se skuespilleren!
Glem skuespilleren og se hjertet
(det inderste)!

Glem hjertet og erkend nō'et!

Man kan idag ikke være en voksen og føl-
som film- og fjernsynsseer uden en bevidst-
hed om sig selv i rollen som tilskuer til me-
diernes dramatiske og voldelige verdenstea-
ter. Man griber nu og da sig selv i spørgsmå-
let om, hvordan man egentlig bærer sig ad
med at leve i denne modtagerrolle. Det kan
forekomme som om man enten må udvikle
sine kynisk-barbariske sider, eller også har
medietilskueren en Buddha-natur i sig. I
kraft af hvad kan man egentlig leve i denne
modtagerrolle ud fra devisen "at intet er mig
fremmed?" På en vis måde lever tilskueren i
et element, hvor alt er lige-gyldigt, men
hvorfra den dybeste visdom strømmer.

Der er noget passé over de humanistiske
budskaber. Det er ikke længere hjerte-virk-
ningerne, der virker her. Mediernes krigs-
scenerier ophæver sig i tilskueren, krøller
sammen til intet, og noget derudover virker
i stedet.

Nō-temaet hos Kurosawa er et perspektiv
på nutidens audio-visuelle tilskuer.

Noter

1. Andrey Tarkovsky: "Sculpting in time", London 1986.
2. Akira Kurosawa: "Something like an Autobiography", New York 1983.
3. Donald Richie: "The Films of Akira Kurosawa", University of California 1984.
4. Kaitei Nukariya: "The Religion of the Samurai", London 1913.
5. Stcherbatsky, Th.: "Buddhist Logic I", Leningrad 1932.
6. W.B. Yeats in Pound E. & Fenollosa, E.: "The Classic Noh theatre of Japan", New York 1959.
7. Roland Barthes: "L'Empire des signes", Geneve 1970.
8. Herman Bohnert: "Blumenspiegel. Kwakyo", Tokyo 1953.
9. J. Th. Rimer: "On the Art of the Nō Drama. The Major Treatises of Zeami", Princeton University 1984.
9. A. Tassone: "Entretien avec Akira Kurosawa", Positif 1981.