

Takeshi Kitano

Chokerende, sentimental og anstrengende – en japansk omni-bussemand, der ikke er sådan at verfe bort

Multi-talentet og mega-kværulanten Takeshi Kitano (f. 1948) er en institution i japansk kulturliv. Ivrig klummedebattør. Stjerne på 7-8 ugentlige talkshows. Berygtet for sin aggressive stand-up-komik. Forfatter til godt 60 bøger, herunder digtsamlinger og genrebrydende romaner. Og efterhånden sågar anerkendt som kunstmaler. I Vesten er han næsten kun kendt som filmmand, men det er faktisk den branche, han har haft sværest ved at slå igennem i. Som tv-stjerne blev 'Beat' Takeshi, som han kaldte sig, kun knebent accepteret som seriøs skuespiller i starten af 80'erne, og først med sin syvende af foreløbig ni film, *Hana-Bi* (der vandt guldpalmen i Cannes 1997), har Kitano vundet bred anerkendelse som instruktør i hjemlandet.

Rasende fredfyldt. Bortset fra to-tre interludier er alle Kitanos film præget af japanske mafiosi, *yakuza* (1), og med sin særegne plurale stil har instruktøren udviklet sig til den største nulevende fornyer af gangstergenren. Gennem beundrere som Tarantino og Scorsese har Kitano også sat sig mærkbare spor i udlandet, men hans nyskabelser fremstår klare i et nationalt perspektiv. Dels fordi yakuzaerne selv lider under defekterne ved det japanske samfund, som Kitano utrætteligt skoser på tv og i blade. Men måske især på grund af den *shinto*-agtige uanfægtethed, hvormed Kitano bygger bro mellem de to modsatrettede tendenser, der har markeret højde-

punkterne i efterkrigstidens japanske film. På den ene side den elegiske resignation – accepten af det smertefulde ved livet – som Ozu, Mizoguchi og Kurosawa ofte bittersødt formidler. Og på den anden side det forbitrede protestrøb mod samfundsudviklingen, der opstår i 60'erne hos Nagisa Oshima og Shohei Imamura. Filmkritikeren Dave Kehr's begreb "furious peace" udtrykker måske bedst, hvor fornuftstridig Kitanos balancekunst egentlig er. (2)

Kitanos første to film, genrestykkerne *Violent Cop* (*Sono otoko, kyobi ni tsuki*, 1989) og *Boiling Point* (*3-4x jugatsu*, 1990), gjorde sig bemærket ved en hidtil uset brutalitet. I dag gør blodet snarere indtryk i sin serveringsform end målt i deciliter; det egentligt chokerende er voldens abrupthed, uventetheden, som er forblevet et kitano'sk varemærke (3). Volden kommer ingen steder fra, ofte med en udpræget komisk timing. Og tilløb til spændingsopbygning eller *heroic bloodshed* i Hong Kong-stil forvandles med ét til en form for misforstået – eller rettere indforstået – sportsmanship. På den måde kan de fleste konfrontationer overstås med et enkelt lakonisk slag eller aftræk. Der findes dårligt én person i Kitanos produktion, der tigger om nåde eller værger for sig.

Kamikaze-kosmos. Kitano adskiller sig både fra den heroisk og den sociologisk orienterede gren af gangstergenren ved



Hana-Bi

ikke at lægge særlig vægt på den personlige eller for den sags skyld (sub)kulturelt definerede nødvendighed. Tilfældige omstændigheder driver personerne ind og rundt i de uglamourøse forstadsmiljøer, og der er lange passager præget af en passiv accept, der grænser til det selvdestruktive. Hævnbegær og æreskodekser synes afløst af en diffus fatalisme, der til tider virker sørgelig og dum; andre gange er den knugende smuk.

Der ligger en underdrejet spiritualitet i denne sansning af dødens nærvær, og det er frem for noget den, der gør politifolk og yakuzaer til naturligt inventar hos Kitano.

Instruktøren betragter selv denne dødsforsonende mentalitet som noget særligt japansk, og sammenligner eksplicit den sympatiske selvtægtsmand Nishi i *Hana-Bi* med såvel *bushido*-kulturens samuraier som de japanske soldater under 2. verdenskrig.⁽⁴⁾ Disse sammenligninger rummer nok lige dele realitetssans og nostalgi, hvilket er ret sigende for kværvulanten Kitano. Nishi, en frafalden politimand spillet af Kitano selv, kan måske nok siges at repræsentere en uegennyttig loyalitet, som amerikaniseringens demokrati-

begreb gradvist har udraderet siden 50'erne. Men samtidig savnes ethvert spor af heroisme eller trodsig chauvinisme, på korpsets eller andres vegne. Nishi vil blot sige farvel til sin døende hustru og forlige sig med sin egen forestående død. Han er – i lighed med hovedpersonen i *Violent Cop*, ligeledes spillet af Kitano selv – som en kamikaze-pilot uden fædreland: Hans egen død er frivillig men meningsløs, undtagen som narrativt dénouement.

'Gameboys'... Ligner fatalismen en skævbenet form for sportsmanship hos Kitano, så overtrumfes den som fortælle-mæssig dynamo af de fysiske sportsgrene, instruktøren er så fascineret af. Til tider udgør sporten ligefrem et fikspunkt for hvad man bedst kan kalde underudviklede udviklingshistorier: Baseball danner ramme om antiheltekvadet *Boiling Point*; surf-sportens individualisme er hele ideen bag den døvstumme *A Scene at the Sea* (1992, *Ano natsu, ichiban shizukana umi*); og boksning viser sig ikke at være vejen frem for de fortabte ynglinge i *Kids Return* (*Kidzu ritan*, 1996). Andetsteds udgør idrætten, bl.a. sumobrydning og cykling, mere *homage*-prægede subtekster. Kitano elsker åbenlyst spil og deres spilleregler. Næsten lige så meget som han elsker at bryde dem.

Urene stød. Bolde, der smides væk. Styrt. Benspænd. Ulovlige overhalinger. Kitano når hele registret af lovovertrædelser rundt, men når alligevel aldrig frem til den forløste succeshistorie; det er småt med homeruns og trofæer. På den anden side straffes synderne sjældent. I alt dette ligger en tvetydig sympati for tabere, som Kitano gerne står ved: "I Japan eksisterer der en nederlagets æstetik. Vi kan godt lide *losers*."⁽⁵⁾

En anden motivation af sportsscenerne

kan være, at essensen og styrken i de enkelte sekvenser netop ligger i regelbruddene, deres overraskelser og skævheder – akkurat som i Kitanos genre-leg som helhed. I det perspektiv er det nogenlunde logisk, at helte og succeshistorier er diskvalificerede på forhånd. Kan man tale om en kunstnerisk strategi hos Kitano, må den nærmest kaldes disciplineret unfair play.

... Og 'playboys'. Hinsides den regelbundne sportsudøvelse og konkurrencementaliteten ligger også legen som refugium. Som det ofte er fremhævet, opfører Kitanos talrige machoer sig som forvoksede børn. Yakuzaer og politifolk kravler ud af deres institutionaliserede hierarkier og trækker i blomstrede hawaii-skjorter. Kitano opruller et tilbagevendende komisk-surreelt scenarie (*Boiling Point*, *Sonatine*, *Hana-Bi*, *Kikujiro*), hvor stensigter bliver til grimasserende, sprælske drengebørn. At størstedelen af voksenlegene finder sted på øde strande, så fjernt fra byen man kan komme, antyder deres karakter af symbolsk regression. Selv har Kitano i et følelsesfuldt øjeblik kaldt havet for 'universets livsmode'.

Noget tilsvarende kan siges om de naive stiske tegninger, der (under mulig inspiration af Yoichi Higashis *Drømmenes By* (*E no naka no boku no mura*), der vandt sølvbjørnen i Berlin 1996) dukker op i Kitanos sene film og fungerer som personlige, poetiske signaturer. At disse kulørte engle, blomster og far-mor-og-børn-tegninger – skabt af Kitano selv som en slags lystbetonet terapi – har fundet vej fra det lille til det store lærred antyder, i hvor bemærkelsesværdig grad de er båret af oprigtig følsomhed. Man kan godt gå så vidt som til at kalde det sentimentalitet. Drømmebillederne er ligesom legene for-

trøstningfulde og fabulerende – og dermed gangsterkynismens diametrale modsætning.

Er skiftene i tonefald letgenkendelige gennem hele Kitanos produktion, lykkes det kun en enkelt gang at drive egentlig karakterpsykologi frem ved hjælp af de formalistiske og tematiske kæpheste. *Hana-Bi* er Kitanos ubestridelige hovedværk, hvis komplekse parallelklipping mellem figurerne forener og udvider den emotionelle dybde i enkeltscenernes melankoli, brutalitet, humor og ømhed. Det hjælper også, at tegningerne her er fortællemæssigt integreret. Den kontrast mellem temperamenter, der andetsteds kan virke heterogen og forceret, indfanges her i den ubesværede pendulering, der smukkeste udtrykker Kitanos særlige sensibilitet.

Tradition og fornyelse. Hver for sig rummer Kitanos to stemningsmæssige poler ikke den store perspektivrigdom; både i krig og fred er der tale om en tilstræbt dybdeløshed, forenkling. Det afspejles meget godt i den kursoriske måde, Kitano får sine optagelser i kassen på. Han lægger ikke skjul på, at økonomisering og neutralitet er kodeord under indspilningen, hvad enten der skydes med skarpt eller spejdes ud over havet. Kitano er ikke just den der maser sig forrest i køen til priser for personinstruktion eller skuespil; hans dialogfattige film er ofte blevet sammenlignet med traditionelle, stiliserede teaterformer som *nô* og *kabuki*, og for Kitanos eget vedkommende synes det mest nuancerede udtryk da også at være en ukontrolleret trækning ved øjet.

Den kantede dynamik, der giver scenerne deres charme, opstår fortrinsvis ved klippebordet, der naturligvis også bestyres af Kitano selv. Gennem de elliptiske 'før-

og-efter'-sammenstillinger og personernes totalt fraværende respons på de mest absurde tildragelser kommer Kitanos deadpan-humor filmisk til sin ret. Måske fremtræder hans montagemæssige originalitet klarest i denne charmerende lovovertrædelse: *Reaction shots* uden reaktion!

Målet med den indlejrede humor er ikke primært at ironisere over machotyper eller dekonstruere mafiamyter. Dertil er der alt for kort vej *back to business*, til de vante, chokerende forstadslikvideringer. Snarere handler det om at udvide de spillets grænser, der måske har været med til at fastlåse den traditionelle gangsterfilm. Kitanos sene yakuza-skildringer kan ihvertfald hverken siges at tilhøre den actionprægede klasse, genrepastichen eller realismen. De har en helt egen hylde, en gennemført original blanding af nostalgi, drøm, harme og resignation – opdaterede tragedier uden helte, kunne man kalde dem.

Blodets bånd. Tragiske er fortællingerne i hvert fald uagtet deres mangel på person-

lig determination og determinisme. Hvis der foreligger en hybris er det ikke hos individet, men i et samfund så anæmisk og solidaritetstappet, at hovedpersonernes undergang ofte virker som en større udfrielse end skurkenes ditto. Hitchcock blev berømt på at filme kærlighedsscener som var de mord. Hos Kitano er barmhjertighedsdrabene i *Violent Cop* og *Hana-Bi* vitterligt de største tegn på ømhed.

En mere klassisk nemesis kan måske nok siges at blive effektueret i den nye film *Brother* (2000). Måske fordi det her handler om en yakuzas hovmod på udebane: En skæbnesvanger udfordring af selveste Storebror, den amerikanske mafia. Kitano kalder den selv en allegori over Anden Verdenskrig, fra Pearl Harbor til Nagasaki (6), og spiller ikke overraskende selv yakuzaen, der rejser til L.A., viser flaget og går ned med det. Medtænker man kulturkommentatoren Kitanos idiosynkrasier overfor amerikaniseringen ("sitcom-mentaliteten"), ja, så aner man nok hvor instruktørens sympati ligger...

Rasmus Brendstrup

Noter

1. Undtagelserne er den lyriske *A Scene at the Sea* (1991), den absurd-frenetiske *Getting Any?* (1994) og til dels den sødladne roadmovie *Kikujiro* (1999).
2. *Film Comment*, marts-april 1998, s. 33.
3. Tadao Sato (1997): *Le Cinéma japonais*, bd. II, s. 201. Paris: Editions Centre Pompidou.
4. *Cahiers du Cinéma* 518, s. 42, og *Film Comment* marts-april 1998, s. 32.
5. Cit. *Positif* 434, april 1997, s. 11.
6. *Moving Pictures*, december 2000, s. 17.

Filmografi (spillefilm)

1989	Sono otoko, kyobi ni tsuki/Violent Cop
1990	3-4x jugatsu/Boiling Point
1991	Ano natsu, ichiban shizukana Umi/A Scene at the Sea
1993	Sonatine
1994	Minna Yatteruka/Getting Any?
1996	Kidzu ritan/Kids Return
1997	Hana-Bi
1999	Kikujiro no Natsu/Kikujiro
2000	Brother