Nr. 236 - vinter 2005

DFI/Museum & Cinematek

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

Asiatisk film nu

Kosmorama er et uafhængigt filmtidsskrift, der udkommer to gange årligt, udgivet af Det Danske Filminstitut/Museum & Cinematek, Gothersgade 55, 1123 København K, tlf. 33 74 35 75, i samarbejde med Institut for Medier, Erkendelse og Formidling, Afdeling for Film- og Medievidenskab, Københavns Universitet.
Abonnement kan tegnes direkte på Museum & Cinematek hos Jette Palsbo (jettep@dfi.dk), samt pr. check udstedt til Kosmorama eller ved indbetaling via Jyske Bank - reg.nr.: 8109, konto: 0001002329 att. Kosmorama. Abonnement 2005, 51. årg., koster kr. 250. For medlemmer af Cinemateket er prisen kr. 200, idet man ved tegning af abonnement opgiver medlemsnummer. Løssalg kr. 175 pr. nummer. Redaktion: Eva Jørholt (ansvarshavende), Jesper Andersen, Rasmus Brendstrup, Dan Nissen, Peter Schepelern. Layout: Thomas Ring - 2x2mas. Grafisk tilrettelæggelse: Boris Pedersen, KUA. Tryk: Eks-Skolens Trykkeri. ISSN nr. 0023 4222. Se også www.dfi.dk (søg under: Artikler).

Fra og med dette nummer redigeres Kosmorama under ledelse af Rasmus Brendstrup og Eva Jørholt.

Redaktionen takker Uffe Stegmann for gode idéer og velvilligt udlån af dvd'er, og Thure Munkholm for uvurderlig hjælp med tilvejebringelse af billedmateriale.

Forside: *Ring* (Hideo Nakata, 1998), *Det levende slot* (*Howl's Moving Castle/Hauru no ugoku shiro*, 2004), *Ong-Bak: The Muay Thai Warrior* (Prachya Pinkaew, 2003) og *2046* (Wong Kar-wai, 2004)

Kosmorama har forgæves forsøgt at finde og kontakte eventuelle rettighedshavere til de billeder, der er benyttet i dette nummer.

Skulle der mod forventning være rettighedshavere, vil DFI mod behørig legitimation udbetale royalty for benyttelse af illustrationer, som om aftale var indgået.

Asiatisk film nu

Forord

Det er i det fjerne Østen, det sner! Måske ikke så meget i meteorologisk forstand, men i alt fald hvad angår filmisk nytænkning. Europa og USA har stadig deres store, individuelle auteurs, men bortset fra den danske dogmebevægelse viser den vestlige filmkunst ikke de store tegn på opbrud og fornyelse i disse år. Ganske anderledes i Asien, hvor kreativiteten blomstrer frodigt.

Dette nummer af Kosmorama vil give et indtryk af de væsentligste filmlande, tendenser, genrer og instruktører på den asiatiske filmscene netop nu. Nummerets første del rummer ti feature-artikler, hvor danske og internationale skribenter præsenterer brede oversigter og analyser, mens anden del udgøres af 25 portrætter af de (nulevende) asiatiske instruktører, som redaktionen anser for toneangivende.

Japansk film fejrer internationale triumfer i disse år. Lars-Martin Sørensen leverer i sin åbningsartikel et nuanceret syn på såvel filmene som den tilsyneladende kriseramte nation, de afspejler. I anledning af den japanske horrorgenres aktuelle succes giver Thure Munkholm et rids af den japanske gysers historie, mens Rasmus Brendstrup tager temperaturen på den japanske animes fortsatte flirt med undergangsscenarier og grænseoverskridende teknologi.

Derpå bevæger vi os til kontinentet. Kyu Hyun Kim forklarer baggrunden for det veritable boom, som Sydkoreas filmindustri har oplevet siden midt-90'erne. Og Tan Hui gennemgår, hvordan Kinas økonomiske og politiske reformer sætter deres præg også på den kinesiske filmkultur.

Fra Kina til Hongkong, hvor NgYiu-Tsan analyserer en håndfuld nyere film, der på forskellig vis kommenterer den tidligere kronkolonis nuværende og fremtidige status efter tilbagegivelsen til Kina, og Linn Haynes sætter fokus på Hongkong-actionfilmen, som efter nogle års krise måske er på vej tilbage.

Sværdkæmperfilm produceres i dag i en række asiatiske lande og har i de senere år fået fornyet international opmærksomhed; Kyu Hyun Kim ser på tendensen i relation til den japanske sværdfilm.

Featuresektionen afrundes af Anchalee Chaiworaporns og Jesper Andersens introduktioner til hhv. den ny thailandske film og den tamilske Kollywood-film.

Om portrætsektionen kun en praktisk oplysning vedrørende rækkefølgen: af overskuelighedshensyn har vi valgt at alfabetisere instruktørerne efter deres første navn, uanset om dette er, hvad vi på disse breddegrader normalt opfatter som for- eller efternavn. Man finder derfor Chen Kaige før Fruit Chan, Wang Xiaoshuai før Wisit Sasanatieng, og så fremdeles ...

Næste nummers tema er film om, fra og i Mellemøsten. Nummeret udkommer til august 2006, samtidig med kulturfestivalen Images of the Middle East.

Indhold

Artikler

Lars-Martin Sørensen
Film fra den sociale afgrunds yderste kant.
Aktører, temaer og trends i japansk film og samfund 7

Thure Munkholm
Når gyset betragter os.
Den japanske gyserfilm mellem tradition og fornyelse 23

Rasmus Brendstrup
Overgearede undergangsscenarier.
Mennesker og maskiner fortsat på kollisionskurs i anime-filmen 33

Kyu Hyun Kim
Det sydkoreanske bar-slagsmål.
Et filmboom baseret på lige dele kunstnerisk dynamik og kommerciel tæft 43

Tan Hui
Nye tider.
Kinesisk films omstilling fra statskontrol til markedsøkonomi 57

Ng Yiu-Tsan
Fortidsspøgelser og fremtidspessimisme.
Filmiske repræsentationer af Hongkongs identitet efter overdragelsen til Kina 69

Linn Haynes
I markedskræfternes vold.
Hongkong-actionfilmens fortid, nutid og fremtid 78

Kyu Hyun Kim
Sværd uden trolddom.
Den japanske sværdkæmperfilm versus tidens *wire fu*-tendenser 89

Anchalee Chaiworaporn
Den ny thailandske film.
Rapport fra et af de nye kraftcentre i asiatisk film 104

Jesper Andersen
Made in Kollywood.
Mani Ratnam og den tamilske populærfilm 115

Portrætter

126 • **Apichatpong Weerasethakul**
af Eva Jørholt

129 • **Chen Kaige**
af Kasper Christoffer Larsen

132 • **Fruit Chan**
af Thomas Byskov

135 • **Hayao Miyazaki**
af Roar Kent

139 • **Hideo Nakata**
af Kenneth Thorsted de Lorenzi

144 • **Hirokazu Kore-eda**
af Sophie Engberg Sonne

146 • **Hong Sang-soo**
af Eva Jørholt

150 • **Hou Hsiao-hsien**
af Eva Jørholt

154 • **Hur Jin-ho**
af Henrik Uth Jensen

157 • **Jia Zhang-ke**
af Terkel K. Tolstrup

161 • **Jiang Wen**
af Peter Skovfoged Laursen

164 • **Kim Ki-duk**
af Thure Munkholm

168 • **Kiyoshi Kurosawa**
af Thure Munkholm

172 • **Lou Ye**
af Jing Nie

176 • **Park Chan-wook**
af Rasmus Brendstrup

180 • **Pen-ek Ratanaruang**
af Eva Jørholt

183 • **Satoshi Kon**
af Philip H. Kiesow og Terkel K. Tolstrup

187 • **Takashi Miike**
af Lars-Martin Sørensen

190 • **Takeshi Kitano**
af Henrik Sylow

194 • **Tsai Ming-liang**
af Niels Bjørn

197 • **Wang Xiaoshuai**
af Gong Haomin

200 • **Wisit Sasanatieng**
af Christian Monggaard

203 • **Wong Kar-wai**
af Sophie Engberg Sonne

207 • **Yoji Yamada**
af Kyu Hyun Kim

211 • **Zhang Yimou**
af Jesper Andersen

Mennesket blindt famlende ved afgrunden i Kurosawas *Ran* (1985)

Film fra den sociale afgrunds yderste kant

Aktører, temaer og trends i japansk film og samfund

Af Lars-Martin Sørensen

I gamle dage, for cirka 50 år siden, var det en let sag at danne sig et overblik over japansk film. Der var tre-fire store producenter, som havde hver sine to-tre stjerneinstruktører. Filmene blev skrevet, instrueret og produceret af japanere og for japanere. Efter japansk films internationale gennembrud med Kurosawas *Dæmonernes port* (*Rashômon*, 1950) ved Venedig-festivalen i 1951 producerede man særligt eksotiske film med de internationale filmfestivaler for øje. Og vandt en pris i Cannes i ny og næ for film, som det japanske publikum stilfærdigt affærdigede som ujapanske. De store producenter ejede hver sin kæde af biografer, hvor filmene blev vist.

Under dette altdominerende lag huserede nogle få uafhængige enmands- og ofte en-films-foretagender, som sjældent gjorde nævneværdigt væsen af sig. Gennemsnitsjapaneren gik i biografen et par gange om måneden. Tv var noget, man nok talte om, men endnu mest så på offentlige steder. Så biograffilmens status som de levende billeders fremmeste medie var ubestridt.

Sådan er det ikke mere. De gamle selskaber producerer stort set ingenting. Flere af dem overlever som supermarkedskæder, indehavere af forlystelsesparker, medsponsorer og distributører af uafhængigt producerede film. Et par af dem holder nidkært

fast i deres kæder af biografer og deres rettigheder til dvd-udgivelser og udlejning af film fra bagkataloget. Dermed bestrider de nok en tid et smuldrende monopol på biografvisning og distribution af nye og gamle film, hvilket er resulteret i en blomstrende produktion af direkte-til-video-film.

Lige under Japans mest feterede instruktørnavne som Takeshi Kitano, Hayao Miyazaki og Hideo Nakata kæmper en flok mindre kendte instruktører om publikums gunst. Nogle af deres film er originale og personlige, andre har døgnfluepræg og spekulerer i at behandle aktuelle kontroversielle fænomener. Film af relativt ukendte instruktører indsendes jævnligt til internationale festivaler med det primære formål at slå igennem på hjemmemarkedet. Her betyder international anerkendelse ikke længere, at det japanske publikum affærdiger filmene som ujapanske. Selskaberne bag filmproduktionerne er ofte joint ventures – sammensat til lejligheden – som ophører med at eksistere, når filmen er færdig og fortjenesten gjort op. Og fortjenesten høstes stadig mere ved salg af dvd'er, videoer og visningsrettigheder til tv frem for ved biografbilletsalg. Endelig arbejder mange af de nye instruktører med reklamer, musikvideoer og tv-produktioner, enkelte endda som tv-stjerner.

Så ikke meget er, som det engang var. Og overskueligheden er det så som så med. Vitaliteten og variationen kan man til gengæld ikke klage over. I de senere år har adskillige japanske film taget turen omkring Hollywood for at blive genindspillet i amerikanske versioner. Og hvordan man end vender og drejer det, så er det ihvertfald et kommercielt adelsmærke, når Hollywood kalder på enten filmforlæg, instruktør, eller, som i tilfældet Hideo Nakata og hans *Ring* (*Ringu*, 1998), på begge dele. Samtidig har Hollywood bidraget til det forstærkede fokus på Japan ved at producere film om og med japanere. Bedst kendte er vel *The Last Samurai* (Zwick, 2003) og Quentin Tarantinos *Kill Bill: Vol. I & II* (2003/2004)

Så på flere måder gør japanerne sig internationalt gældende i en grad, der ikke er set siden 1950'ernes storhedstid, hvor instruktører som Mizoguchi, Kurosawa og Ozu vandt internationale priser og auteurstatus. Og hvad variationen angår, så er der lige så langt fra Hideo Nakatas *Ring* til Hirokazu Kore-edas *Nobody Knows* (*Dare mo shiranai*, 2004) som fra Triers *Dogville* (2003) til Biers *Den eneste ene* (1999).

Så den japanske film lever og har det godt. Ser man så på, hvad den japanske film afbilder, må man i samme åndedrag konkludere, at det samme tilsyneladende ikke gælder Japan og japanerne. For det billede, de nye instruktører tegner af deres landsmænd og samfund, er opsigtsvækkende dystert. Og det er den eneste umiddelbart iøjnefaldende fællesnævner i al vitaliteten og variationen; det dystre, pessimistiske og nihilistiske billede af den stadig mere multikulturelle japanske virkelighed, som eksponeres igen og igen i den japanske film.

Skal man danne sig et overblik over den japanske nutidsfilm, er denne tendens vanskelig at komme udenom. Og det skorter heller ikke på filmkritik, som søger at forklare denne tilsyneladende udbredte nihilisme og det vedholdende fokus på samfundets randeksistenser som en afspejling af faktiske samfundsforhold i Japan. Men nu forholder det sig næppe sådan, at der er et 1:1-forhold mellem, hvad der foregår på et lands biografslærreder og i landet i øvrigt. Og jeg vil i det følgende søge at indkredse en forklaring på den produktionsmæssige baggrunds betydning for dette dystre portræt af den japanske virkelighed i fiktions-

filmen af i dag. Målet med denne artikel falder således i to dele:

For det første vil den søge at skabe et overblik over de vigtigste aktører og temaer i den noget vildtvoksende størrelse, nutidig japansk film udgør. Det er en øvelse, som uvægerligt medfører undladelsessynder – både hvad angår veteraner og nye navne – når overblikket skal tilvejebringes på den spalteplads, jeg har til rådighed her. Da anime og J-Horror tages under behandling andetsteds i denne udgave af *Kosmorama*, nedtoner jeg desuden min analyse af såvel det animerede som det hårrejsende filmunivers.

Artiklens andet mål er at nuancere billedet af Japan og japanerne som ofre for en postmoderne træthedstilstand, kendetegnet ved en følelse af isolation og mangel på autenticitet, retning og mål. I både film-, human- og samfundsvidenskabelige beskrivelser af nutidens Japan betegnes denne følelse ofte med det japanske ord *heisoku*. Det kan oversættes med det engelske 'deadlock', altså en fornemmelse af at være gået i baglås.

På det samfundsmæssige niveau har denne tilstand fået Japan-kendere til at kalde 90'ernes Japan 'Det fortabte årti'. Betegnelsen dækker over den opfattelse, at japanske magthavere lod stå til over for 90'ernes økonomiske nedtur. Og at det fik en række negative sociale konsekvenser – stigende arbejds-, hjem- og lovløshed, for blot at nævne nogle af de mest udtalte symptomer. Når Japan-kendere beskriver følelsen af *heisoku* som noget, der gennemsyrer det japanske samfund, er det ikke vanskeligt at finde belæg for trendens udbredelse i eksempelvis nutidig japansk litteratur og film. Der mangler blot ofte de – for mig at se – nødvendige mellemregninger i det opstillede regnestykke, som stort set sætter 'repræsentation af samfund i kulturelt artefakt' lig med 'faktiske samfundsforhold'. Og derfor mit fokus på den produktionsmæssige baggrund, hvorfra en del af disse mellemregninger kan udledes. Jeg siger altså ikke, at filmskabere og publikum skaber mening i og af de levende billeder uafhængigt af den samfundsmæssige kontekst, jeg siger blot, at fiktionsfilm meget ofte – af forskellige årsager – forvrænger billedet af det samfund, der afspejles.

Endelig vil jeg argumentere for, at den internationalisering, der kendetegner den nye generation af filmskabere, i et vist omfang medvirker til at fastholde billedet af Japan som fanget i et værdimæssigt tomrum. Den øgede kontakt med verden uden for Japan medfører en større lydhørhed hos filmskaberne for de forventninger, potentielle kunder i andre lande måtte nære. Og således kommer eksempelvis vestlig filmkritik til at spille ind på indholdet af japanske film.

En bølges begyndelse. Det kan synes nærliggende at tidsfæste starten på japansk films nuværende optur til 1997. Det var året, hvor Hayao Miyazakis anime *Princess Mononoke* (*Mononoke-hime*) omsider slog Spielbergs *E.T. – The Extra-Terrestrial* (1982) af pinden som alle tiders bedst sælgende biografffilm i Japan. Det var også året, hvor Shohei Imamura vandt De Gyldne Palmer i Cannes for *Ålen* (*Unagi*); hvor den kvindelige dokumentarist Naomi Kawases landbofamiliefilm *Suzaku* (*Moe no Suzaku*) samme sted vandt hovedprisen for debuterende instruktører, Det Gyldne Kamera; hvor Masayuki Suos *Shall We Dance* blev den mest sælgende japanske film i USA nogensinde; hvor Kiyoshi Kurosawa søsatte den bølge af japanske gyserfilm, der senere skulle blive internationalt kendt under betegnelsen *J-Horror,* med filmen *Cure* (*Kyua*); og endelig året, hvor Takeshi

Kitano løb med Guldløven i Venedig for *Blomster og ild* (*Hana-bi*).

Men under skyldig hensyntagen til såvel den filmhistoriske som den samfundsmæssige baggrund byder året 1989 sig til som et mere passende udgangspunkt. For i 1989 døde Kejser Hirohito, luften begyndte at sive ud af den japanske bobleøkonomi, Shinya Tsukamoto lagde med filmen *Jernmanden* (*Tetsuo*) fundamentet til sin senere status som japansk cyberpunkfilms ukronede konge, og Takeshi Kitano fik sin debut som filminstruktør.

Hirohitos død markerede et historisk skifte i Japan. Han havde ledt Japan i krig, gennem en amerikansk besættelse og ind i en efterkrigstid, som først kunne kaldes afsluttet med hans død. Hirohitos æra, *Showa*-perioden, blev afløst af *Heisei*-perioden på et tidspunkt, hvor japanerne havde oplevet et fire årtier langt økonomisk mirakel. Men kort efter den nye æras start begyndte finansimperier og banker at krakke. Den økonomiske boble bristede, og dønningerne bredte sig ud i det japanske samfund, hvor det var samfundets små og økonomisk svage, der blev først og hårdest ramt. Arbejdsløsheden steg, og hjemløsheden blev mere synlig, specielt i Ueno Park i Tokyo. Og samtidig bredte usikkerheden og forundringen sig: hvordan kunne det i grunden gå så galt så hurtigt?

Leder man efter en forklaring på dette spørgsmål i Tsukamotos og flere andre samtidige og senere instruktørers værker, lyder svaret, at maskinernes metal, videomaskinens flimmer, computeren og internettets binære kulde har invaderet og bemægtiget sig kontrollen over såvel menneskelivet som menneskekroppen. Og at medmenneskelighed og sammenhængskraft i samfundets mindste enhed, familien, derfor hører fortiden til. *Jernmanden*, en film om en mand, som rammes af en flugtbillist, hvorefter hans krop gradvist forvitrer til metal, frembyder et håndfast udtryk for maskinernes dehumaniserende invasion. Som de fleste store hits blev *Jernmanden* fulgt af en sequel, *Tetsuo II: Bodyhammer* (1992). Denne sequel tydeliggør et tema, som også lå i etteren, nemlig portrætteringen af storbyen som præget af følelseskulde og fravær af kontakt mellem mennesker. Følelseskulden i *Tetsuo II*s urbane rum understreges filmen igennem blandt andet ved hjælp af fastmotion-sekvenser af cityscapes, som er holdt i en kold blå farvetone. Og det lille nummer – fastmotion-filmede cityscapes – skulle senere vise sig at blive særdeles udbredt blandt den generation af instruktører, som brød igennem i løbet af 90'erne.

Beat Takeshi versus Takeshi Kitano. En anden måde at få Tokyo til at fremstå som en menneskefjendsk betonørken blev anvendt af Takeshi Kitano, som lod sin første hovedrollekarakter vandre og vandre i scene efter scene gennem halvindustrielt ingenmandsland i debutfilmen *Violent Cop* (*Sono otoko, kyobo ni tsuki*, 1989).

I løbet af senfirserne havde medie-altmuligmanden Kitano tilkæmpet sig ikonstatus blandt den japanske ungdom. Han havde spillet den brutalt fascinerende sergent Hara i Nagisa Oshimas *Merry X-mas, Mr. Lawrence* (*Senjou no merii kurisumasu*, 1983), haft andre mindre filmroller, og stod i 1989 med sin første hovedrolle som kynisk kriminalbetjent i Kinji Fukasakus *Violent Cop*. Tilfældet ville, at Fukasaku blev syg, og Shochiku-produceren bag filmen tilbød Kitano instruktørjobbet. Hermed var 90'ernes højest profilerede instruktørkarriere sat på skinner. Og den hensygnende yakuzafilm, som havde mistet sin attraktion for det japanske publikum, stod over for en renæssance.

Arven fra Fukasaku er mærkbar i Kitanos gangsterfilm, som skyer heroiseringen af gangsternes troskab mod deres kodeks, *jingi* – et tematisk hovedomdrejningspunkt for 1960'ernes yakuzafilm, som Fukasaku først i 70'erne drejede ind på et nihilistisk og dokumentaristisk spor med sin gangsterfilmserie *Battle Without Honor or Humanity* (*Jingi naki tatakai*). Men allerede i sin debutfilms åbningsscene viste Kitano, at han kunne selv. Her slås en tone an, som også præger hans følgende film, og som vandt genklang i mange yngre instruktørers senere værker. Derfor er det illustrativt at dvæle lidt ved Kitanos vej til international berømmelse.

Violent Cop blænder op med et nærbillede af en tandløs bums på en bænk i en park, som kunne være Ueno Park i Tokyo. Referencen til hjemløshed er altså første indtryk. Bumsen sidder fjoget smilende. Så klippes abrupt til en halvtotal fra samme vinkel, og vi ser ham begynde at spise. Fra siden flyver en fodbold ind og vælter en blikskål raslende ned foran ham. Nogle halvstore drenge omringer ham og begynder at sparke og slå løs på ham. Værgeløs forsøger bumsen at slippe væk, men drengene sparker ham bevidstløs. Så kører de grinende gennem en gangtunnel hjem på deres cykler. Vi ser en af dem gå ind i et – efter Tokyo-forhold – velhaverhus. En mand i jakkesæt følger efter og ringer på døren. Drengens mor lukker op. Kitano træder indenfor og præsenterer sig som betjent Azuma. Han skal lige tale med hendes søn, og går ovenpå og banker på døren. Indefra høres et "lad mig være". Så åbner drengen døren og får et knytnæveslag fulgt af et par syngende lussinger, et spark og en skalle, og Kitano kræver, at han skal melde sig til politiet næste dag.

Allerede her har Kitano præsenteret sin markante billedstil og flere af sine gennemkommende temaer. Han går lige på med nærbilledet af bumsen – ingen *establishing shots* her; i store dele af den nye japanske film er klassisk *continuity* ikke et ideal, man tilstræber. Så klipper han abrupt til halvtotalen og holder billedet af den spisende bums længe nok til, at en slags stilstand indtræffer, og så BANG! – uden forvarsel kommer bolden ind fra siden. Stilstand spændes til ud over bristepunktet, og så brager det løs.

Drengenes overfald filmes med håndholdt kamera – et træk, som også kendetegnede Fukasakus voldsscener, og som Kitano mener 'styrker spændingen' i slagsmålscener (Schilling 1999: 93). Bumsen er hele tiden i fokus, mens drengenes ansigter kun ses i glimt – de forbliver anonyme, og det er vanskeligt at afgøre, hvor mange de er. Sådan bibringer Kitano scenen et dokumentaristisk anstrøg og lader drengene være anonyme repræsentanter for et grimt og på daværende tidspunkt voksende samfundsproblem med voldelige ungdomsbander. At drengene ikke er tiltænkt anden rolle end denne, understreges af, at de udelukkende er med for at sætte stemningen. Efter indledningssekvensen ses de ikke mere i filmen. Vi er i nutidens storby-Japan, de unge er utilpassede, voldelige, og de voksne har ingen hånd i hanke med dem. Drengens rutinemæssige "lad mig være", da Kitano banker på døren, viser, at han er i vane med at afvise indtrængende fra de voksnes verden. Samtidig lader Kitano overfaldet gå ud over en hjemløs, som drengene håner for at være "*eta!*" – betegnelsen for de lavest rangerende blandt Japans pariaer. Her, som i flere senere film, eksponerer Kitano det japanske samfunds udskud. Også dét skulle blive udbredt i 90'erne.

Således udgør de første minutter af Kitanos debut en solid lussing til de kredse i

Japan, som gerne fremstiller nationen som præget af lovlydighed, social ensartethed, harmoni og orden. Og det er den nationale hovedfortælling, flere af de nye japanske instruktører søger at dekonstruere med deres film. Jeg har andetsteds analyseret den sociale kritik i specielt Kitanos yakuzafilm (Sørensen 2002), så hvad angår relationen mellem faktiske samfundsforhold og fiktionsfilms-indhold vil jeg her blot citere Kitano for at have sagt, at "yakuza-fællesskabet blot er en tilspidsning af, hvad det japanske samfund i almindelighed frembyder." (Philipp 1996: 31).

Kitanos samarbejde med Shochiku resulterede i yderligere to kriminalfilm: *Boiling Point* (*3-4x Juugatsu*, 1990) og *Sonatine* (1993). Sammenligner man Kitanos tre Shochiku-film, er der mange fællesnævnere. Der fokuseres som nævnt på det japanske samfunds skyggeside. Utilpassede unge indgår som vigtige dele af persongalleriet. Protagonisterne levnes ingen udveje af det morads, de geråder ud i. Og endelig har alle tre film Kitano selv som mest iøjnefaldende karakter.

I den uafhængigt producerede *A Scene at the Sea* (*Ano natsu, ichiban shizuka na umi*, 1991) såvel som i Kitanos første 'seriøse' film efter bruddet med Shochiku, *Kids Return* (*Kidzu ritan*, 1996), holdt Kitano sig bag kameraet.[1] Og man går nok ikke galt i byen ved at antage, at Shochiku investerede i – og insisterede på – at have kendissen Kitano både på lærredet og i instruktørstolen. Ingen af filmene trak køer ved billetlugerne i Japan, hvor publikum oplevede et misforhold mellem den altid uregérlige tv-person, 'Beat Takeshi', og den afmålte og seriøse auteur Takeshi Kitano. Først efter den internationale sejrsgang med *Hana-bi* i 1997 begyndte Takeshi Kitano at sælge billetter til hjemmepublikummet.

Filmforskeren Darrel William Davis (Davis 2001) har argumenteret overbevisende for, at *Hana-bi* blev designet til at besnære et vestligt publikum. Det er særligt Kitanos brug af iøjnefaldende japansk ikonografi og hans perfektionering af sin genkommende filmkarakter – det uudgrundelige stenansigt med det uforudsigelige voldspotentiale – som ifølge Davis perfekt matcher et semi-intellektuelt vestligt filmpublikums forestillinger om japanskhed. Hvis det forholder sig, som Davis skriver – at Kitano bevidst spiller på stereotype vestlige forestillinger og forventninger til det essentielt japanske – så er det et udtryk for, at Kitano ved, hvad det vestlige publikum forventer – måske endda forlanger.

At Kitano var lydhør over for vestlige kritikeres reaktioner på hans film, viste han med sin næste film, *Kikujiro* (*Kikujirô no natsu*, 1999). Efter de mange interviews i kølvandet på *Hana-bi*s succes bekendtgjorde Kitano, at han ville lave en voldsfri film (Rayns 1999: 14). Han var træt af hele tiden at skulle svare på spørgsmål om volden i sine film. *Kikujiro* indeholder ét slagsmål. Og det er filmet på så lang afstand, at man kun kan ane kombattanterne langt, langt væk, hvor de dukker frem bag en bus, hver gang der er faldet et slag. Hermed en meget kitano'sk replik til vestlige kritikeres overfokusering på hans filmvold. Og et eksempel på vestlig kritiks direkte indflydelse på indholdet af en japansk film. Endelig kan det tilføjes, at *Kikujiro* bragte yderligere to slagkraftige tematikker på banen. For det første forældre, som forlader deres børn, og for det andet en gennemgående følelse af ensom- og forladthed, som eksempelvis Kore-eda også har behandlet i sin *Nobody Knows* (2004).

Takashi Miike – Lejesvendens overbudspolitik. Er der en instruktør på den japan-

ske scene, som kan gøre Kitano rangen stridig som arbejdshest, voldsdyrker og *enfant terrible*, så er det Takashi Miike. Umiddelbart synes Miikes værk så overvældende og varieret, at det modsætter sig enhver generalisering. Siden sin debut i 1991 har han instrueret over 60 film i enhver tænkelig genre. Og blandet samtlige genrer på mest utænkelig vis.

Dog er der, som Tom Mes (2003) påpeger i sin Miike-biografi, nogle tydelige tematiske konstanter i al variationen. I lighed med Kitano retter Miike ofte sit kamera imod det japanske samfunds randeksistenser, og også han er tydeligt inspireret af Fukasakus voldsæstetik og fascination af yakuzamiljøet. I modsætning til Kitano excellerer Miike også i den cyberpunk-genre, Tsukamoto vitaliserede med sine *Tetsuo*'er. Og på samme måde som både Tsukamoto og Kitano tegner Miike et dystert portræt af det urbane Japan, idet han kontrasterer storbyens vold, ensom- og forladthed med en utopisk fremstilling af rurale områder i såvel Japan som andre asiatiske lande. Fælles for Kitano og Miike er, at de nok repræsenterer land- og særlig strandområder som steder, hvor filmkarakterer kan søge tilflugt og undslippe storbyens åndenød for en stund, men det ender stort set altid med, at karaktererne møder deres undergang ved nationens yderste kant. Der er således ikke tale om nogen romantisk skildring af naturen og det ikke-urbane rum som nogen farbar udvej – at undslippe Japan synes ikke muligt.

Men hvor Kitanos kendemærke ofte er det underspillede – hans voldsscener er tit ovre, inden det rigtigt går op for en, hvad der dog skete – så er Miikes hang til at overgå sig selv i udpenslede voldsexcesser hans vel nok bedst kendte og mest omdiskuterede signatur. Samtidig er Miike det ypperste eksempel på de nye tider i japansk filmproduktion efter de store gamle studiers nedtur. Han laver de projekter, han bliver tilbudt, hvis han fatter interesse for manuskriptet og/eller de castede skuespillere. Og denne status som lejesvend kræver helt indlysende, at der er nogen, der synes, de kan bruge Miike. At der kommer sensationalistiske film ud af den konstellation, er naturligt. For Miike gælder det om at forblive i rampelyset, så han til stadighed bliver tilbudt nye jobs. Og jo mere han skruer op for voldsæstetikken, jo grovere løjer forventes der af den næste film fra hans hånd.

En væsentlig del af Miikes film er direkte-til-video-produktioner – de første fire år af sin karriere lavede han ikke andet – som primært skal tjene sig hjem ved salg over internettet. Her er konkurrencen skarp – foruden de japanske konkurrenter lægger både sydkoreanske Kim Ki-Duk og Hongkong-kineseren Johnnie To beslag på deres del af kundekredsen til den nicheproduktion af asiatiske ultravoldsfilm, som blandt andet markedsføres under dvd-labels som 'Tartan Asia Extreme'. Og skal man råbe højt for at blive hørt i den virkelige verden, er det for intet at regne imod, hvor højt der skal råbes, før man bliver hørt i cyberspace.

Så det er intet under, at Miike til stadighed overgår sig selv i bizarre påhit. I lighed med Kitano er han også begyndt at dukke op i andres film – senest som slangeskindsklædt yakuzagangster i den thailandske instruktør Pen-Ek Ratanaruangs *Universets sidste dage* (*Ruang rak noi nid mahasan*, 2005). Og Miike er heller ikke bleg for at låne rampelyset til sine forbilleder. For eksempel spiller Tsukamoto en betydelig birolle i Miikes – måske hele verdens – til dato mest voldelige film, *Ichi the Killer* (*Koroshiya ichi*, 2001).

Indimellem går Miike i den stik modsatte grøft og laver stille, poetiske og lavmælt

humoristiske film, som ikke kan sammenlignes med hovedparten af hans bloddryppende produktion. Og på den måde arbejder han sig gradvist mere i retning af et *brand* som uforudsigeligheden selv frem for sit nuværende som ultravoldsfilmens ypperste udøver.

Shunji Iwais *cinema du look*. Hvor man – trods alle udskejelserne – aldrig er i tvivl om, at Miikes sympati er med de udskud, han skildrer, og at der er en mening med al galskaben, hvor godt den end måtte være gemt, synes dette forhold ikke nødvendigvis at gælde Shunji Iwai. Han er den ny japanske films bedste bud på en instruktør, som laver *cinema du look* (Thompson og Bordwell 1994: 742). Det er film, som ikke vil meget andet end at se godt ud. Og Iwais film ser godt ud, hvilket ikke er noget tilfælde. Sin spillefilmdebut, *Love Letter* (*Rabu Retaa*, 1995), storyboardede han fra start til slut, nøjagtigt som de musikvideo- og reklameproduktioner, han kom fra. Mange elementer i Iwais film motiveres udelukkende af, hvordan de ser ud. En af hovedpersonerne i *Love Letter* er glasblæser. Og det er vanskeligt at se anden grund til dét, end at rødglødende glas ser godt ud på film. Iwai befolker sine rollelister med rockstjerner og lader sine lydspor flyde over med pophits i tidens toneklang. Den slags betaler sig over for det helt unge publikum, som flokkes, når Iwais film løber over lærredet. Men pophits har det med at forgå.

Det samme ville nok også gælde Iwais film, hvis han ikke havde ladet sig inspirere af sine kollegers vedholdende fokus på sociale og etniske minoriteter til filmen *Swallowtail Butterfly* (*Suwarouteiru*, 1996), som har fået forlænget sin levetid i kraft af den akademiske filmkritiks fordømmelser. Japanske kritikere kaldte filmen 'forvrøvlet falskneri, trendy varm luft og en lunken fadæse' (Hitchcock 2004: 2). Det er særligt filmens noget nedladende, uautentiske og uengagerede portrættering af en bande kinesiske pushere, plattenslagere og prostituerede, som nedkalder kritikernes vrede. Iwais kinesere er kommet til Japan i drømmen om den hårde yen, og har slået sig ned i et samfund i udkanten af Tokyo kaldet Yentown. De er ikke – som eksempelvis Miikes etniske minoritetskarakterer – ufrivillige ofre, efterkommere af japanske tropper og kolonister eller uønskede børn af amerikanske soldater og japanske ludere. De er snarere en slags lykkeriddere og bekvemmelighedsflygtninge, som søger at skabe sig et udkomme ved blandt andet at franarre stereotypt skildrede japanske forretningsfolk deres penge. Det er en film, som af flere kritikere (bl.a. Lorin Hitchcock og Aaron Gerow) beskyldes for at grave grøfter mellem etniske japanere og indvandrermindretal. Iwais fokus på det japanske samfunds bundskrab viser to ting: For det første, at det ikke automatisk medfører social kritik at rette sit kamera imod samfundets etniske og sociale udskud. Og for det andet, at lige netop dét tema er salgbart både ude og hjemme – ellers havde Iwai givet filmet noget andet.

Sin flair for PR og for at fange tidens temaer understregede han atter med sin næste film, *All About Lily Chou-Chou* (*Riri Shushu no subete*, 2001). Manuskriptet blev til over internettet, hvor interesserede kunne byde ind med forslag. Filmen, der kom ud af denne form for PR-genererende interaktivitet mellem publikum og instruktør, handler om en ung piges besættelse af en fiktiv popstjerne, og pigens computeriserede flugt ind i en virtuel verden af idoldyrkelse via et chatroom for Chou-Chou-fans. Filmens og manuskriptets tilblivelse faldt tidsmæssigt sammen med, at japanske

medier flød over med historier om *hikikomori* – børn og unge, som trækker sig fuldstændig tilbage fra deres omverden og ender med internetopkoblingen som eneste forbindelse til verden uden for børneværelset.

Og hermed er vi ved nok et karakteristikum ved tidens japanske film, nemlig den hast, hvormed kontroversielle samfundsproblemer omsættes til kommerciel filmfiktion. Få måneder efter de første eksempler på, at unge, som udelukkende kendte hinanden fra chatrooms, mødtes for at begå kollektivt selvmord, var Shion Sonos film *Suicide Club* (*Jisatsu saakuru*, 2001) klar. Den åbner med, at 40-50 skolepiger – hånd i hånd – kaster sig ud foran et højhastighedstog.

Hirokazu Kore-eda – dokumentaristens fiktioner. Milevidt fra det trendy, det voldelige og det bizarre i de foregående instruktørers universer står Hirokazu Kore-eda. Når Kore-eda sætter sig for at lave en film om en kvinde, som forsøger at få sit liv på skinner igen efter hendes mands uforklarlige selvmord, så skildrer han tiden, der nærmest går i stå og ikke kan finde det leje, man kom fra før tabet. Han skildrer sorgen og handlingslammelsen stort set uden ord, som jo har det med at miste deres vægt, når katastrofen rammer. En film som *Maborosi* (*Maboroshi no hikari*, 1995), hvis tema – når det behandles kunstnerisk kompromisløst – modsætter sig handlingsacceleration og pludselige plotpunkter, må dvæle ved form og ritualer, nøjagtigt som sørgende mennesker ofte må. Og *Maborosi* er et dvælende, stilistisk mesterligt stykke sorgarbejde i spillefilmslængde. Kompromisløsheden i Kore-edas skildring af tid, ritualer og afstand angår ikke bare den sørgende kvinde, som filmen igennem ikke evner at knytte an til sin nye mand og sit nye liv. Den implicerer også publikum, som Kore-edas stil hindrer i at få adgang til kvindens sindsbevægelser ved at filme de centrale scener på så lang afstand, at enhver psykologisering undgås.

Kore-eda insisterer på, at den afstand, som pludselig død kan skabe mellem mennesker – og mellem det, vi vanemæssigt opfatter som hverdagsvirkelighed, og den skildrede krisesituation – også skal gælde mellem publikum og filmkarakterer. Selv i udfrielsens øjeblik, filmens slutscene, hvor kvinden har nået sit vendepunkt, ser vi hende og hendes nye mand på afstand. Karakteristisk for 90'er-filmen foregår slutscenen på en strand, så selv om Kore-eda på mange måder er en ener, er der afsmitning fra kollegerne at spore. Men her er det ikke det moderne byrum og teknologien, der skiller mennesker ad. Filmen igennem viser Kore-eda, at mennesker ikke formår at have kontakt, at mennesker ikke forstår hinanden, at mennesker ikke kan hjælpe hinanden, men blot se til på afstand, når det virkelig gælder.

Hermed står Kore-edas film i grel kontrast til den gennemgående humanisme, der prægede eksempelvis Ozus film. Hvor Ozus karakterer også film efter film løb panden imod den mur, livets omskifteligheden og forgængelighed nu udgør, så var reaktionen altid et mildt resignerende skuldertræk – meget ofte ledsaget af replikker som '*shiyô ga nai*' – 'hvad kan man stille op?', eller bare en konstatering af, at 'det ser ud til fint vejr i dag' (*iyô na tenki desu ne*). Underforstået: ja, det er i grunden trist at være menneske, men det gælder alle – nøjagtigt som det fine vejr – og så er det vel til at leve med, at man skal dø. Den form for fælles humanistisk gods har ingen vægt for Kore-edas sørgende kvinde. Hun er alene, selv sammen med andre, og helingen af hendes sår kan intet menneske fremme.

Detached style: uforbundne elskende ved nationens yderste kant (*Maborosi*, 1995)

Det er på sin vis anti-humanistisk.

Den amerikanske filmprofessor Aaron Gerow fremhæver både *Maborosi* og Kitanos *Sonatine* som eksempler på film, som gør brug af *detached style*. "Det er en stil, der underspiller det dramatiske, afstår fra forklaringer, nægter at psykologisere og generelt gør det til hårdt arbejde for publikum at forstå, hvad der foregår" (Gerow 2002: 6). Gerow mener, at anvendelsen af denne 'uforbundne stil' er et generelt træk ved japansk films nye generation af instruktører. Og implikationen hos Gerow er, at brug af stilen kan forstås som et modtræk til den insisteren på 'det fælles menneskelige', man finder hos eksempelvis Ozu. Afvisningen af det fælles menneskelige, som i den japanske optik oftest er blevet forstået som 'det fælles japanske', har altså politiske undertoner.

Shinji Aoyama, som på vore fjernvestlige kyster er bedst kendt for filmen *Eureka* (2000), har proklameret, at hans film er "materialistiske film, som modsætter sig det, der generelt forstås ved at afbilde humanitet og sympati" (ibid: 5). Udgangspunktet for Aoyama – og ifølge Gerow flere andre af de nye instruktører – er således den grundantagelse, at mennesker ikke har noget til fælles, at vi ingen adgang har til hinandens indre, og at opgaven derfor er at afsøge, hvorledes vi skal behandle hinanden på basis af denne erkendelse. Det betyder, at selv om nutidsfilmens karakterer ofte er uden mål og mening, så har folkene bag filmen både retning og politisk vilje med deres skildring af *heisoku*.

I tilfældet *Maborosi* gives der måske en lidt mere jordnær forklaring på Kore-edas valg af 'detached style'. Kore-eda har produceret og producerer stadig tv-dokumentarfilm, og ideen til *Maborosi* udsprang af arbejdet med en tv-dokumentar om en tjenestemand, der havde begået selvmord i forbindelse med en forureningsskandale. Kore-eda interviewede enken, som blev forfulgt af pressen og derfor ikke bare stod med sorgen over sit tab, men også midt i at få sit liv endevendt af hensynsløse journalister. På den måde fik Kore-eda konkret indsigt i en personhistorie, som sagtens kunne være beskrevet med ord som 'uvirkelighed' og 'ensomhed'. I hvert fald er der ingen blokerende anti-humanisme at spore i Kore-edas næste store hit, *Mellem liv og død* (*Wandarufu raifu*, 1998), som er ge-

nerøst adgangsgivende til persongalleriets indre motivationer. At Gerows 'detached style' kendetegner flere andre instruktørers film, kan ikke afvises, men noget generelt træk for Kore-edas værker kan den altså ikke siges at udgøre.

Mellem liv og død foregår i limbo, hvor de just afdøde får til opgave at udvælge deres livs bedste erindring, som de – som det eneste – vil kunne huske i det hinsides. Et hold af sagsbehandlere hjælper de døde med at udvælge det rette minde, som så bliver iscenesat og videofilmet. I det øjeblik de døde får forevist filmatiseringen af deres livs bedste erindring, overføres de til evigheden – reduceret til ét eneste minde. Også denne film er baseret på Kore-edas arbejde som tv-dokumentarist (Mes og Sharp 2005: 209-210). Forarbejdet til *Mellem liv og død* bestod blandt andet i at interviewe i hundredevis af mennesker om, hvilket minde de ville vælge, hvis de stod i samme situation som filmens karakterer. Flere af de interviewede ikke-skuespillere indgår i filmen side om side med professionelle skuespillere. Og det er sin sag at afgøre, hvem der er hvem i den perlerække af just afdøde, hvis valgsituationer filmes i frontale torso-shots – nøjagtigt som interviewpersoner præsenteres på tv.

Det er altså erindring, Kore-eda kredser om. Og hans casting af en slags repræsentativt udsnit af den japanske befolkning trækker i retning af en forståelse af filmen som en meditation over såvel subjektiv som kollektiv erindring. Den kollektive side af sagen er politisk sprængfarlig i Japan, hvor der fra officielt hold siden 1950'erne er gjort mange krumspring for at fortrænge de mere ubekvemme sider af den nationale erindring, som den udmøntes i officielt censurerede historiebøger til undervisningsbrug. Og man kan sige, at Kore-edas film i lige så høj grad kredser om at udviske ubehagelige minder som om at huske de behagelige. Denne pointe understreges af en ung halvpunket nydød, som nægter at udvælge sig et minde, fordi det efter hans opfattelse er mere ansvarligt at vedkende sig alle sine minder. Netop dét er et krav, Japans nabolande jævnligt har rejst, eksempelvis når nye historiebøger negligerer Nanking-massakren og beskriver japanske felttog i Korea og Kina som den japanske hærs 'fremtrængen' frem for dens 'invasion'. Flere af de interviewede berører erindringer om Anden Verdenskrig, så der er markører nok, som kan bære i retning af en allegorisering over kontroversiel national erindring.

Men Kore-eda kredser i mindst lige så høj grad om den subjektive erindrings flygtige karakter – og hermed trækker han veksler på Akira Kurosawas *Rashômon*. Kore-eda understreger den subjektive erindrings konstruerede karakter ved kun at visualisere den i de videoklip, sagsbehandlerne og deres filmfolk producerer. Og her lader iscenesættelsen, de bevidst kunstige kulisser og effekter, ingen tvivl tilbage om, at vi ingen uhildet adgang har til vores fortid – minder er altid rekonstruktioner, som tømres sammen under indflydelse af de aktuelt forhåndenværende søm. Det tilføjer filmen et meta-lag, som reflekterer over både erindringer og de levende billeders troværdighed i repræsentationen, nøjagtigt som Kurosawas indbyrdes modsætningsfyldte vidneudsagn, der genfortælles og visualiseres som upålidelige flashbacks i *Rashômon*. Så i lighed med *Rashômon* er *Mellem liv og død* et mangefacetteret værk, der har noget nyt at byde på, hver gang man ser filmen. Og som kredser om noget universelt menneskeligt vedkommende – nemlig at et menneske for en stor del udgøres af summen af sine – til tider utroværdige – erindringer.

Kore-edas tredje store hit, *Nobody Knows* (2004), følger en søskendeflok på fire, der bliver overladt til sig selv af deres enlige mor, og er baseret på en virkelig hændelse: I 1988 forlod en 40-årig kvinde i Tokyo sine børn for at leve med sin elsker. Børnene var ikke registreret af det offentlige, gemt væk i en lille lejlighed og gik ikke i skole. Historien blev først kendt et halvt år efter, da et opløst babylig blev fundet i deres lejlighed. Babyen var kvindens femte barn, og det blev senere fastslået, at barnet var dødt, inden kvinden forlod sine børn. Da sagen blev oprullet af politi og medier, var den 14-årige storebror under mistanke for at have forvoldt en anden af sine søskendes død og have skaffet liget af vejen.

Kore-edas behandling af dette gruopvækkende materiale fokuserer primært på storebroderen Akiras dagligdag som 12-årig familieforsørger og placerer ingen skyld på hans skuldre for vold imod sine søskende. Børn elsker og savner deres forældre uanset hvad, skriger filmen stilfærdigt, mens den diskret registrerer de elskelige ungers déroute. Gradvist svinder de sparsomme penge, moderen sender. Affald og ubetalte regninger hober sig op i lejligheden, hvor de fire børn fordriver deres alt for rigelige fritid. Elektricitet og vand afbrydes. Samtidig svinder håbet om, at moderen vender hjem, og børnenes tiltro til deres selvkomponerede bortforklaringer af hendes afgrundsdybe svigt. Til slut dør lillesøsteren, og Akira og en veninde slæber hendes lig i en kuffert ud til Tokyos lufthavn, hvor de begraver hende.

Slutsekvensen, som præges af flere store panoramaer af Tokyos skyline, og begravelsen af lillesøsteren er træk, som kan siges at alludere til storbyens kulde og isolation, og ønsket om bare at kunne undslippe den by og nation, hvor forældre forlader deres børn, og ingen tager nogen notits. Og således er Kore-eda her tematisk i tråd med sine samtidige kollegers fokus på samfundets randeksistenser og repræsentationen af storbyen som et sted, hvor mennesker og menneskelighed vantrives. Ydermere kollapser den skrøbelige balance, de efterladte børn får skabt i deres hverdag, da Akira, som det barn han også er, udnytter de voksnes fravær til at købe sig nogle halvskidte kammeraters 'venskab' ved at lade lejligheden bruge som tv-spillebule. Så også maskinernes invasion og skadevirkninger på det i forvejen skadelidte familieliv er til stede i filmen. Men valget af lufthavnen som begravelsesplads motiveres i filmens univers med, at Akira har lovet sin døde søster en udflugt til Narita for at se på fly. Endvidere henviser lufthavnen til Akiras savn af sin far, som ifølge moderen arbejdede der. Så brugen af den location kan altså motiveres uden alt for højtflyvende allusioner til ønsket om at undslippe Japan – et ønske, børn, som kæmper for at overleve og savner deres japanske forældre, næppe heller nærer.

Refleksioner. I 1991 afviste Akira Kurosawa, at japansk film atter skulle opleve en guldalder som i 1950'erne:

> En grund til, at vi havde så mange gode instruktører, var, at japanske studier gav talentfulde folk frihed til at lave de film, de ønskede. Men i dag er det marketingsfolkene, der bestemmer. Og de bekymrer sig kun om billetsalget. Hvis en film om en kat har succes, laver de en om en hund. (Schilling 1999: 59).

Denne vrisne bemærkning var rettet mod de store studier – velsagtens Shochikus kassesucces om den trofaste hund i *A Story of the Dog Hachi* (*Hachiko monogatari*, 1987), som står ventende uden for jernbanestationen i årevis efter dens herres død. Og måske også Toho-studiernes endeløse serie af Godzilla-film med et stadig

Kejserens nye klæder; Ran i Kitanos heisoku-version (*Dolls*, 2002)

lavere intellektuelt og visuelt lix-tal. Men selv om Kurosawa levede længe nok til at opleve japansk films internationale genrejsning som *independent cinema*, har det næppe stemt den gamle mester mildere. For tendensen til at lade en succes om en hund følge op af en film om en kat er stadig tydelig.

Eksempelvis lod Kurosawa sit nihilistiske mesterværk om menneskers grådighed, hævntørst og dårskab, *Ran* (1985), slutte med billedet af mennesket, som taber sit gudebillede og står blindt famlende ved afgrundens yderste kant. I Kitanos svar på *Ran*, *Dolls* (2002), falder de søgende i afgrunden og ender med at hænge døde i et træ. Når Nakata har succes med en filmforbandelse, som spredes via et videobånd i *Ring*, hvorfor så ikke lave en film, hvor det onde melder sin ankomst via internettet som i Kiyoshi Kurosawas *Pulse* (*Kairo*, 2001)? Eller via mobiltelefon som i Miikes *One Missed Call* (*Chakushin ari*, 2003)?

Presset for at gentage og overgå både sig selv og hinanden er tydeligt i den japanske film, og producere og marketingsfolk har givetvis endnu større indflydelse end i Kurosawas levetid. At film produceres på små budgetter af uafhængige selskaber, forstærker tendensen. For når man hverken har et fast job hos et studie eller et solidt markedsføringsbudget, så må filmen enten genbruge gamle hits eller have en kant for at sælge. Og således ligger der i produktionsvilkårene et konstant krav om synlighed over for både publikum og sponsorer. Så selv om der er større udfoldelsesmuligheder inden for afstukne rammer for ukendte instruktører i den uafhængige produktionsform, så indebærer den også et pres for at ramme tidens tone og/eller præsentere noget, der har bevist sin duelighed, eller noget spektakulært og/eller sensationalistisk. Det tidsaktuelle og sensationelle materiale serverer den japanske presse i rigt mål.

Og da det mest er unge mennesker, der køber biografbilletter, er film, som omhandler unges problemer, særligt salgbare. Så når den japanske presse markedsfører et nyt *buzzword* til at betegne nok et angiveligt voksende problem hos tidens ungdom,

står både producere og instruktører på spring.

Fænomenet er så tydeligt, at der ligefrem kan laves karikaturer over det. Takashi Miikes *Visitor Q* (*Bizita Q*, 2001) om en familie, hvor datteren er luder, sønnen forfølges af sine klassekammerater og tæver sin mor, som er narkoman og luder, og faderen er arbejdsløs tv-journalist, er svær ikke at opfatte som en karikatur på den sensationalistiske fremstilling af den japanske families kvababbelser i årtiet efter, at bobleøkonomien bristede. Datterens prostitution alluderer til det meget omtalte fænomen *enjo kosai,* som betegner et angiveligt voksende problem med skolepigeprostitution. Sønnens rolle som boksepude for sine skolekammerater henviser til et problem med voldelig mobning i japanske skoler, som også har fyldt mange spaltemillimeter i japanske aviser. Og faderens lysende indfald: at lave en film – den film, vi ser – om sin dysfunktionelle familie, reflekterer over såvel hans som Miikes status som lejesvende i medieverdenen. Dermed er scenen sat for en afsindig grovkornet karikatur på tidens japanske familie, som den portrætteres af film-og mediefolk i selvsving.

Det er indlysende, at det spejlbillede, der kan stykkes sammen af det japanske samfund under indflydelse af fiktionsfilmen, bliver groft fortegnet. Japan bliver nationen, hvor man det ene øjeblik skærer sit maveindhold ud, det næste udfører rituel te-ceremoni. Og dét giver god grund til at praktisere kras kildekritik, når man læser refleksionistisk filmlitteratur. Det gælder naturligvis ikke kun Japan og japanske film, men det gælder Japan på en anden historisk baggrund end andre nationer og deres filmiske spejlinger.

Eksempelvis fordi den anti-humanisme, der ligger i skildringen af mennesker som tomme isolerede skaller i den moderne storby, som nævnt har et målrettet politisk indhold i Japan. Det gør den til andet og mere end postmodernistisk overflade- og tomhedsdyrkelse.

Temaet er ikke nyt i japansk film, men de politiske implikationer er ændrede. Den moderne storbys negative indflydelse på sine indbyggere og opløsningen af den traditionelle storfamilie begrædes ikke længere som i eksempelvis Ozus *Tokyo Story* (*Tokyo monogatari*, 1953). I nutidsfilmen er det den gammelnationalistiske fortælling om japanerne som en harmonisk og homogen familie, der negeres. Nyt er til gengæld det omtalte fokus på etniske minoriteter i film, der kan forstås som en afspejling af, at Japan bliver stadig mere multikulturelt, og som et dementi af diskursen om 'det homogene Japan', hvis minoriteterne skildres på en mindre karikeret facon end Shunji Iwais 'yentowners'. Dét fokus forstærkes af den kommercielle lemming-effekt hvad emnevalg angår, som jeg har skitseret ovenfor. Og af, at japanske film, som foregår i andre asiatiske lande eller har indvandrere fra disse lande på rollelisten, kan antages at være lettere at afsætte til de respektive landes dvd-kunder. Således afspejles den japanske virkelighed som noget mere etnisk broget, end den i virkeligheden er.

Hvad den subjektive tomhed angår, er der kulturspecifik grund til at spænde hanen på sin pistol. For den del af den akademiske litteratur, der analyserer japansk film og samfund på basis af postmoderne teser om subjektets tomhed, lyder i den japanske sammenhæng som et fælt ekko af de ofte både racistiske og nationalistiske teorier om japansk egenart, som kendes under betegnelsen *nihonjinron* – 'teorier om japanerne'. Fælles for flere af de *bestsell*ende hel- og halvakademiske teorier om japansk egenart er den tese, at japanere besidder en

unik omskiftelsesevne, der bringer mindelser om sociologen Zygmunt Baumanns kategorisering af den postmoderne identitet som en 'palimpsest-identitet' (Baumann 1997: 24-25). Flere af gudfædrene til de verserende teorier om det japanske subjekts tomhed og den zen-inspirerede dyrkelse af tomhed i japansk kunst og filosofi var medforfattere til, eller ideologisk-filosofiske bagmænd for, det ultranationalistiske manifest *Cardinal Principles of the National Entity of Japan* (*Kokutai no hongi*), som blev udgivet af det militaristiske styre i 1937. Derfor kan man uforvarende ende med at reproducere en tankegang, der tjente et fascistisk diktaturs propagandaapparat, hvis man trækker ukritisk på postmoderne teorier om kunstens og subjektets tomhed i en japansk sammenhæng.

Samtidig kan man naturligvis ikke udelukke, at filmskaberne modellerer deres karakterer og filmuniverser under indflydelse af nutidige postmoderne kunst-, samfunds- og subjektivitetsteorier. For hvor japanske filmfolk før i tiden var håndværkere rundet af studiernes mesterlære, har nutidens filmskabere ofte både en universitets- og en filmskolebaggrund.

En måde at undgå alt for vidtløftige refleksionistiske fortolkninger af forholdet mellem fiktionsfilm og virkelighedens samfund er at medtænke den generelle produktionshistoriske baggrund, som jeg har forsøgt ovenfor. En anden måde er at indkalkulere individuelle filmskaberes særlige arbejdsmetoder og personlige baggrund. Miikes og Kitanos fokus på sociale og etniske afvigere har måske mere at gøre med, at de begge er af 'anden etnisk herkomst', end med at Japan er blevet multikulturelt. Og Iwais med, at han har sans for, hvad der sælger. Kitanos godard'ske jumpcuts er måske snarere resultatet af, at han i sine tidlige film sjældent optog mere end ét *take* pr. scene, og så klarede *continuity*'en ved klippebordet, end en intertekstuel reference, som kunne bidrage til kategoriseringen af ham som en postmodernistisk instruktør.

Det lyder måske ikke helt så sexet som at fremanalysere et postmodernistisk 'fravær af kropslig integritet' og en 'antydning af opløsningen af kropslige afgrænsninger' (Ko 2004: 32), når Miike lader en stripteaser overhælde med svovlsyre, og så puste den antagelse op til en generel samfundsrefleksion. Til gengæld skaber det ingen eksotiserende forestillinger om Japan og japanerne som afgørende anderledes end alle andre film- og meningsproducerende folk. Og det gør i grunden heller ikke spor.

Note

1. Mellem *Sonatine* og *Kids Return* producerede og instruerede Kitano *Getting Any?* (*Minna-yatteruka?*, 1995) – en fækal komedie om kunsten at score damer med biler, som i lighed med *Kikujiro* gjorde brug af hele komikeren Kitanos private hær af rygklappere og komikerspirer kendt som *Takeshi gundan* – 'Takeshi-hæren'. Det er nærliggende at betragte Kitanos særdeles useriøse *Getting Any?* som et knæfald for det publikum, der foretrak komikeren 'Beat Takeshi' frem for *auteuren* Kitano.

Litteratur

Baumann, Zygmunt (1997). *Postmodernity and its Discontents*. Cambridge, Polity.

Davis, Darrel William (2001). "Reigniting Japanese Tradition with Hana-bi". In: *Cinema Journal* 40, nr. 4, sommer 2001, pp. 55-79. Austin, University of Texas Press.

Gerow, Aaron (2000). "Consuming Asia, Consuming Japan. The New Neonationalistic Revisionism of Japan". In: Hein, Laura og Selden, Mark: *Censoring History. Citizenship and Memory in Japan, Germany and the United States*, pp. 74-96. New York, Armonk

Gerow, Aaron (2002). "Recognizing 'Others' in a New Japanese Cinema". In: *The Japan Foundation Newsletter*, vol. XXIX, nr. 2, januar 2002. Tokyo, Japan Foundation.

Philipp, Claus (1996). "Warnung: Dieser Mann

ist Wild". In *epd Film* nr. 11, 1996, pp. 28-32.
Rayns, Tony (1999). "Papa Yakuza". In *Sight & Sound*, juni 1999, pp. 14-17.
Hitchcock, Lori (2004). "Third Culture Kids: A Bakhtinian Analysis of Language and Multiculturalism in Swallowtail Butterfly". In: *Scope: An Online Journal of Film Studies*: http://www.nottingham.ac.uk/film/journal/articles/third-culture-kids.htm.
Ko, Mika (2004). "The break-up of the national body: Cosmetic multiculturalism and films of Miike Takashi". In: *New Cinemas 2:1*, pp. 29-39, doi:10.1386/ncin.2.1.29/0.
Mes, Tom og Jasper Sharp (2005). *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*. Berkeley, Stone Bridge Press.
Mes, Tom (2003). *Agitator. The Cinema of Takashi Miike*. Godalming, FAB Press.
Schilling, Mark (1999). *Contemporary Japanese Cinema*. New York, Weatherhill.
Sørensen, Lars-M. (2002). *Denne tankemåde findes også – En analyse af den nationale fortælling i forhold til den vestlige kritik af Ozu, Kurosawa og Kitanos film*. Speciale i filmvidenskab, Københavns Universitet.
Thompson, Kristin og David Bordwell (1994). *Film History: An Introduction*. New York, McGraw-Hill.

Lars-Martin Sørensen har en grunduddannelse i Japansk og er nu ph.d.-stipendiat i Filmvidenskab. Han arbejder på en afhandling om japansk film under den amerikanske besættelse 1945-52.

Pulse/Kairo (Kiyoshi Kurosawa, 2001)

Når gyset betragter os

Den japanske gyserfilm mellem tradition og fornyelse

Af Thure Munkholm

Når gyserfilmens internationale historie fremover skal skrives, vil det være umuligt at ignorere Hideo Nakatas effektive spøgelsesgyser *Ring* (*Ringu,* 1998). I et simpelt og atmosfærisk billedsprog fortæller den historien om en dødelig forbandelse, der spredes via en mystisk videooptagelse. Takket være en vellykket blanding af traditionsbevidsthed og fornyelse blev *Ring* ikke blot en international succes, men også det officielle startskud på en ny bølge af japanske gyserfilm – populært ofte kaldet *J-horror* – hvis primære fællestræk er, at de prioriterer atmosfære og uhygge højere end billige chokeffekter.

Hævngerrige spøgelser kom med andre ord på mode, og *Ring* fik hurtigt selskab af en lang række film, der forsøgte at overgå hinanden i gruopvækkende opfindsomhed og fortættet atmosfære. Blandt de mest vellykkede var Takashi Shimizus *Ju-on* (2000) og Kiyoshi Kurosawas *Pulse* (*Kairo,* 2001). Derudover er der en stærk understrøm af fatalisme i de nye japanske spøgelsesfilm, for når spøgelserne én gang er vendt tilbage til jorden, stiller de sig ikke som deres vestlige kolleger tilfredse med blot at skræmme deres ofre. Det skal have dødelige konsekvenser. Her er der ingen snarrådige helte, der kan løse gåden og hæve forbandelsen.

Som den japanske gyserforfatter Koji Suzuki, der har leveret de litterære forlæg til Nakatas succeser *Ring* og *Dark Water*

(*Honogurai mizu no soko kara*, 2002), har forklaret, er grunden til, at japanske gyserfilm ofte slutter med en antydning af, at det overnaturlige hænger ved, at "japanerne ikke udelukkende betragter ånder som fjender, men som væsener der sameksisterer med denne verden" (cit. Kermode 2005: 30).

Spøgelser i bølger. Kigger man nærmere på spøgelsets rolle i den japanske filmhistorie, kan man skelne mellem tre forskellige bølger: Før den aktuelle bølge var der en, der strakte sig fra 1950'erne til midt-60'erne, og før da en tidlig, kabuki-inspireret bølge, der startede i slut-20'erne og fortsatte op i 30'erne.

De tre bølger falder i hver sin fase af den fantastiske films historie i Japan. Carlos og Daniel Aguilar og Toshiyuki Shigeta skelner i deres bog *Cine fantástico y de terror japonés* mellem en forhistorie, der strækker sig fra 1899 til 1945, en guldalder i perioden 1946-77 og en ny bølge, der strækker sig fra 1978 til bogens udgivelse 2001, men som endnu ikke har set sin afslutning. Disse faser dækker den fantastiske film i bred forstand (ved siden af gyserfilm og spøgelseshistorier gælder det science fiction- og monsterfilm såvel som mere perifere filmtyper i den fantastiske genre). Alligevel kan man som sagt inden for hver periode tale om en regulær opblomstring af gyser- og spøgelsesfilm, som vil blive diskuteret mere indgående i det følgende.

Gysets historie går naturligvis længere tilbage end til filmmediets fødsel. Allerede i de tidlige japanske folkeeventyr og religiøse myter vrimler det med spøgelser, ånder og andre overnaturlige væsener. Fra folkeeventyrene fandt de vej til teatret, og via teatret kom de flere hundrede år senere frem til filmen.

Kigger man på den japanske spøgelsesfilms historie mere specifikt, er der især én slags spøgelser, der går igen, nemlig de såkaldte *onryou*. Typisk er en *onryou* drevet af et simpelt hævnmotiv, og meget ofte er der tale om spøgelset af en kvinde, der i sin levetid blev så uretfærdigt behandlet, at hun vender tilbage fra de døde for at hævne sig.

Som teaterhistorikeren Richard J. Hand har påpeget, kan denne tematik spores tilbage til to forskellige typer af drama inden for *no*-teatret, nemlig hævnstykker (de såkaldte *shunen-mono*) og spøgelsesstykker (*shura-mono*). Men som Hand videre påpeger, er selve no-dramaets iscenesættelse (der består af minimale bevægelser udført af maskebærende karakterer) temmelig fjern fra den måde, vi i dag tænker dramatisk handling på, og den japanske spøgelsesfilm-tradition må på dette punkt siges at arve mere fra kabuki-teatrets *kaidan*-stykker (fortællinger om det overnaturlige), der tilstræber at få det overnaturlige til at se naturligt ud.[1]

I den første bølge af japanske gyserfilm er inspirationen fra teatret åbenlys; oftest er der ligefrem tale om filmatiseringer af eksisterende kabuki-stykker. Kabuki-spøgelsesfortællingen *Yutsuya kaidan* hører til de hyppigst filmatiserede og fortæller om en kvinde, der forrådes og dræbes af sin utro ægtemand. I sidste akt stiger hun op af graven i skikkelse af et spøgelse og tager hævn.

Men der findes variationer. I film som *Saga kaibyoden* (1937) og Shigeru Kitos *Arima neko* (1937) vender den forsmåede kvinde efter sin død tilbage som en sort kat (et motiv, der ligeledes kendes fra kabuki-stykker). Nogle gange tager katten hævn ved – som en anden vampyr – at drikke af sit offers blod, som det eksempelvis er tilfældet i *Kyobyoden* (1938). Op

gennem 30'erne og igen i 50'erne florerede spøgelseskat-filmene i så stort tal, at de kom til at udgøre en decideret sub-genre (Aguilar og Shigeta 2001: 45).

Den anden bølge. Den anden bølge af japanske gyserfilm, der strækker sig fra midten af 50'erne til midten af 60'erne, består i vid udstrækning af raffinerede udgaver af de tidlige kabuki-gysere, men heldigvis er der også plads til fornyelse.

Et af de væsentligste omdrejningspunkter for denne fornyelse er instruktøren Nobuo Nakagawa, der i samtiden var et forholdsvis ukendt navn uden for Japan. I Japan er hans status som en af de vigtigste gyserinstruktører til gengæld uanfægtelig. Op gennem 50'erne viste Nakagawa sig som en stor æstetiker med et fantastisk øje for kompositioner og ikke mindst farver. Hans film ligner drømme, der er på nippet til at briste og blive til mareridt, og på den måde er han med til at etablere det look, der kom til at stå som fællesnævner for den anden gyserbølge. Desuden er det hos Nakagawa, vi ser kvindelige spøgelser, der med et enkelt åbent øje synligt gennem lange lokker af sort hår betragter deres ofre – en ikonografi, som især *Ring* og *Juon* står i åbenlys gæld til.

Var Nakagawas spøgelseshistorier stilistisk banebrydende og smukt fortalte, var det dog ikke dem alle, der tematisk set rummede den store fornyelse. Helt i tråd med traditionen lavede han både spøgelseskat-film som *Ghost Cat Mansion* (*Borei kaibyo yashiki*, 1958) og en *Yutsuya kaidan*-filmatisering, der til gengæld er en af de bedste af slagsen nogensinde: *The Ghosts of Yotsuya* (*Tokaido Yotsuya kaidan*, 1959).

Parallelt med Nakagawas film bliver der i 50'erne og 60'erne produceret en hel perlerække af klassiske spøgelsesfilm. En af de mest berømte er Masaki Kobayashis farveladegyser *Kwaidan* (*Kaidan*, 1964), der ligesom Nakagawas sene film lægger hovedvægten på at etablere en atmosfære ved hjælp af et nærmest surreelt, farvemættet univers. Filmen minder på det punkt om mange af de gyserfilm, der i samme periode blev skabt af Roger Corman i USA, af Hammer-studierne i England og af instruktører som Riccardo Freda og Mario Bava i Italien.

Spøgelserne hos Kobayashi er dog stadig af den gamle skole: De søger hævn over de mænd, der har begæret rigdom eller andre kvinder, mens de var i live. Dette element føjer et stærkt fatalistisk element til filmene, der i en vestlig optik kan minde om en tam version af den klassiske græske tragedie. Mændene straffes nemlig af overnaturlige kræfter, når de har handlet i modstrid med gældende familieidealer. I *The Ghosts of Yotsua* straffes den mandlige hovedperson eksempelvis for at have dræbt sin kone, da hans begær har fundet andet afløb.

At hævnen er nådesløs, fremgår ligeledes af den første episode af *Kwaidan*, den såkaldte 'Black Hair'-sekvens, hvor en ung samurai forlader sin fattige kone til fordel for en rig kvinde. Senere må han sande, at han har handlet i modstrid med sit hjerte, og da han endelig rejser tilbage til sin første kone, finder han hende i deres gamle hus, hvor hun sidder ved sin væv, præcis som da han forlod hende. Men henrykkelsen over at have genfundet sit livs kærlighed visner næste morgen, da han vågner og opdager, at det eneste, der er tilbage af hende, er hendes lange sorte hår. Herefter lider han som straf en smertefuld død.

Mord og moral. Kvindernes hævn er naturligvis forbundet til et grundlæggende moralkodeks. Kvindens afhængighed af

gemalen er ensbetydende med, at han har et enormt ansvar at leve op til, og gør han ikke det, bliver han straffet; der kan ikke rådes bod på anden vis. Det er også et centralt element, at ægtemanden inden afstraffelsen bliver konfronteret med konsekvensen af sine gerninger – således i *Kwaidan*, hvor den løsslupne ægtemand først må erkende, at han har været skyld i eks-konens død i fattigdom.

Det moralkodeks, mændene straffes ud fra, hører svundne patriarkalske tider til, og derfor var det også naturligt, at der ved siden af de traditionsbundne gyserfilm i 50'erne og 60'erne dukkede film op, der greb genren an på en ny måde.

Dette ses ikke mindst hos Kenji Mizoguchi, der i *En bleg og mystisk månes fortælling efter regnen* (*Ugetsu monogatari*, 1953) beskriver, hvordan et sammenfald mellem indre og ydre omstændigheder – mellem krig og begær – fører til opsplittelsen af to forskellige familier. En af ægtemændene indleder et erotisk forhold til en dæmon i skikkelse af en smuk kvinde, der som en anden sirene tryllebinder ham, så han glemmer alt om tage hjem til kone og barn. Da han endelig reddes af en præst og vender tilbage til sin landsby, finder han som ægtemanden i *Kwaidan* sin kone i færd med at udføre det samme arbejde, som da han forlod hende. Da han dagen efter vågner, finder han ud af, at konen i virkeligheden er blevet dræbt, og at det, han mødte den foregående aften, var hendes spøgelse.

Mizoguchis fortælling adskiller sig fra de klassiske spøgelseshistorier derved, at spøgelset hverken er forbundet til hævn eller til opretholdelsen af et moralkodeks. I stedet optræder spøgelset som en næsten melodramatisk pointering af, at manden har tabt sin tilværelse på gulvet.

En anden og mere radikal variation af den klassiske spøgelsesfortælling kommer fra Mizoguchis assistent, Kaneto Shindo, der i *Onibaba* (1964) tager det klassiske forhold mellem hævn og moral op til genovervejelse. Filmen tager udgangspunkt i en buddhistisk fortælling om en vantro kvinde, der ved at iføre sig en dæmonisk maske vil forsøge at skræmme en rettroende. Som straf for denne gerning vokser masken fast til hendes ansigt, og hun må bede den rettroende om hjælp til at få den fjernet via bøn.

I Shindos version er tro blevet til begær og konflikten transponeret til en enlig mor, der tilsyneladende vil straffe sin svigerdatter for at begære en anden mand end hendes søn. Bag den moralske fernis er sandheden dog den, at hun selv drives af det samme begær som sin svigerdatter. Hun iører sig ikke dæmonmasken for at skræmme sin svigerdatter til at holde sig på dydens smalle sti; hun gør det, fordi hun er grænseløst jaloux.

Onibaba kan, ligesom opfølgeren *Kuroneko* (*Yabu no naka no kuroneko*, 1968), der er Shindos egen spøgelseskat-film, tolkes som en kritik af den klassiske kabuki-gysers forstokkede seksualmoral. Det overnaturlige benyttes ikke længere til at dæmme op for et løssluppent begær, men til at sikre dets frie udfoldelse; ved at omvende forholdet mellem det overnaturlige og håndhævelsen af den korrekte opførsel benytter Shindo genrekritikken som et refleksivt fundament for en mere grundlæggende dialog med samtidens seksualmoral. På sæt og vis står han på den måde i lige så stor gæld til de klassiske japanske fortællinger om det overnaturlige, som han er påvirket af samfundsengagerede instruktørkolleger som Nagisa Oshima og Shohei Imamura.

Bølgebryderen *Ring*. Hvor Nakagawas

Ring (Hideo Nakata, 1998)

film primært var forbeholdt et japansk publikum med hang til uhygge, blev film som *En bleg og mystisk månes fortælling efter regnen*, *Onibaba* og *Kwaidan* internationalt mødt med stor opmærksomhed. Filmenes succes bidrog til, at flere og flere producenter turde binde an med at lave gyserfilm, og på den måde var de med til at etablere den anden bølge af japanske gys.

Genrebølger kan ofte føres tilbage til en eller få films succes. Således ville den aktuelle tredje bølge af japanske gyserfilm være utænkelig, havde det ikke været for *Ring*s internationale sejrsgang. Uden *Ring* havde Takashi Shimizu ikke fået mulighed for at genindspille sine to lavbudget-gysere *Ju-on* og *Ju-on 2* (begge 2000), der oprindelig blev optaget på video, i en rigtig biografversion. Uden *Ring* havde den genreudfordrende instruktør Kiyoshi Kurosawa ikke fået mulighed for at arbejde med sit hidtil største budget på spøgelsesgyseren *Pulse*, og uden *Ring* var vi sikkert også blevet sparet for den bitre bismag af mislykkede kopiprodukter, der uundgåeligt følger i slipstrømmen på en kæmpesucces.

Men markerer *Ring* den tredje bølges gennembrud og fortsatte satsningsområde, er den dog ikke bølgens udgangspunkt. Snarere skal filmen ses som højdepunktet af en bølge, hvis historie kan følges år tilbage, og hvis virkning stadig kan mærkes.

Forfatterne til *Cine fantástico y de terror japonés* fører således den tredje gyserbølge tilbage til 1989. Og interessant nok lader de ikke udgangspunktet være film som Kiyoshi Kurosawas *haunted house*-gyser

Cure (Kiyoshi Kurosawa, 1997)

Sweet Home (*Suito homu*, 1989) og Shinya Tsukamotos eksperimenterende tekno-gysere *Tetsuo – The Ironman* (*Tetsuo*, 1988) og *Tetsuo II: Body Hammer* (1992). Det, der ifølge de tre forfattere først og fremmest er kendetegnende for den tredje japanske gyserbølge, er de nye instruktørers globale inspirationskilder: "Uden helt at glemme kabuki-arven var de nye genrekonger snarere mærket af Stephen King, Dario Argento og David Cronenberg." (p. 180).

Der er god mening i at anskue folkene bag den nye bølge som instruktører, der snarere end blot at kigge tilbage i den japanske filmhistorie har fundet deres forbilleder på den anden side af kloden. Eksempelvis er Kurosawas *Sweet Home* en meget direkte hyldest til amerikanske gyserfilm fra 70'erne, og som det ofte er påpeget, havde Tsukamoto set mere end blot en enkelt Cronenberg-film, inden han satte sig for at instruere *Tetsuo*. I samme spor kan man pege på, at *Ring* næppe havde set ud, som den gør, hvis det ikke havde været for Tobe Hoopers *Poltergeist* (1982), hvad enten det så skyldes Nakata selv eller forfatteren bag det litterære forlæg, Koji Suzuki.

Som et vigtigt bindeled til den amerikanske genrefilm står Kiyoshi Kurosawa. Sideløbende med sin instruktørgerning holdt han i slutningen af 80'erne og starten af 90'erne forelæsninger om amerikanske

genrefilm ved universitetet i Tokyo, og blandt hans tilhørere var en hel række af den nye bølges instruktører, heriblandt Hideo Nakata og Takashi Shimizu. Gennem forelæsningerne blev de opildnet til at tage gysergenren alvorligt, og Kurosawa beretter selv, hvordan et af deres store diskussionspunkter allerede i starten af 90'erne var spørgsmålet om, hvordan man kunne forny den japanske gysergenre (Kurosawa 2001: 35).

Skønt der er stor forskel på Nakatas og Kurosawas genrefilm fra slutningen af 90'erne, kan man spore den grundlæggende kærlighed til genrefilmen hos dem begge. De tager gysergenren og dens publikum alvorligt, og det samme kan siges om film som Takashi Miikes *Audition* (*Odishon*, 2000), Takashi Shimizus *Ju-on: The Grudge* (2003) og Ataru Oikawas *Tomie* (1999).

Ikke dermed sagt, at der er tale om ukritiske formulargysere. Den nye bølges instruktører forsøger netop, med en amerikansk genrevisdom i baghovedet, at se deres egen gyserarv i øjnene. Fra *Ju-on* til *Pulse* spiller alle filmene specifikt på den japanske tradition, hvor et møde med en *onryou* nødvendigvis har døden til følge. Men den måde, de artikulerer gyset på, har instruktørerne lært af amerikanerne.

Måske er det netop derfor, den nye bølge er blevet modtaget så godt i Vesten. For den kom på et tidspunkt, hvor den amerikanske gyserfilm var ved at implodere i indforstået teenage-underholdning – f.eks. Wes Cravens *Scream* (1996) og Jim Gillespies *I Know What You Did Last Summer* (1997) – og storladne voldtægter af fordums hovedværker såsom Jan de Bonts 1999-genindspilning af Robert Wises genistreg *Spøgeriet på Hill House* (*The Haunting*, 1963). Hvor amerikanerne stædigt har forsøgt at opdatere klassikere til et nyt og yngre publikum, har japanerne i stedet forsøgt at aflure klassikerne deres trick – og transponeret dem.

Effektive spøgelser. Et af de trick, den nye bølge af japanske gyserinstruktører har lært af de klassiske amerikanske gyserfilm, er at lade gyset gøre sin entré på en snigende måde – ad bagdøren, så at sige – så tilskueren aktiveres snarere end forskrækkes. Allerede med sin første film, *Ghost Actress* (*Joyu-rei*, 1995), beviste en ung Hideo Nakata at have forstået dette til fulde: Her følger vi et filmhold i færd med at indspille en psykologisk thriller, men under indspilningen dukker en ukendt kvinde, der senere viser sig at være spøgelset af en dræbt skuespillerinde, op. I den skræmmende afslutning, hvor hun på klassisk vis gør det af med filminstruktøren, har Nakata behændigt *undladt* at bruge chokklipning til at introducere spøgelset. I stedet lader han hende materialisere sig langsomt inden for billedrammen. Tricket er simpelt, men effektivt: Som tilskuer gribes man af uvished og frygt for, hvad der kommer til at ske. Og netop usikkerheden gør det så meget desto mere skræmmende, når det viser sig, at det, man frygter mest, faktisk sker.

Intetsteds har Nakata forstået at bruge det bedre end i den berømte scene fra *Ring*, hvor den mandlige hovedperson ser et spøgelse på en videooptagelse, der langsomt kravler hen mod ham. Usikkerheden indtræder for alvor i det øjeblik, spøgelset lægger an til at fortsætte sin bevægelse ud af fjernsynet og ind i hans dagligstue. Og angsten sætter ind, da det umulige sker: spøgelset fortsætter ud gennem skærmen og ind i stuen.

Hvor spøgelser i vestlige spøgelsesfilm har en tendens til at forsvinde, når vi kigger væk, er deres japanske søstre mere

Dark Water/Honogurai mizu no soko kara (Hideo Nakata, 2002)

vedholdende. De kommer for at gøre det af med deres offer, og de forsvinder ikke så let igen.

Men dermed ikke være sagt, at de japanske spøgelser alle har samme funktion. I modsætning til tidligere tiders japanske spøgelsesfilm, hvor spøgelserne bidrager til en moralsk erkendelse hos deres ofre, inden de tager livet af dem, så er spøgelsernes primære funktion hos bl.a. Nakata at aktivere tilskueren til at frygte det værste – der herefter leveres. Han bruger med andre ord spøgelserne til at skabe en allestedsnærværende følelse af, at ondskaben kan bryde ind i billedet, hvert øjeblik det skal være.

Dette træk kendetegner også en anden af den nye bølges vigtigste spøgelsesfilm, nemlig Kiyoshi Kurosawas *Pulse*, der på samme måde som *Ring* knytter sine spøgelser til den moderne teknologi og herigennem fremmaner et billede af en ondskab så fundamental og udbredt, at den ikke blot kan siges at være på gæstevisit i denne verden.

I sit udgangspunkt er *Pulse* ikke stort andet end en variation over *Ring*. I begge film overlever spøgelset konsekvent sine ofre, og i begge film materialiserer det gyselige sig gradvist for øjnene af os. Forskelle er der dog: Hvor Nakata benytter spøgelserne til at aktivere sine tilskuere for herigennem at skabe det mest effektive gys, benytter Kurosawa – som Kaneto Shindo og Kenji Mizoguchi før ham – det overnaturlige til at ægge til en mere generel samfundsmæssig refleksion.

At se livet i øjnene. Udgangspunktet for *Pulse* er en hjemmeside, der reklamerer med, at man kan møde et spøgelse, hvorefter man på computerskærmen ser en person, der isoleret i et lille mørklagt værelse tager livet af sig selv ved at skyde sig i hovedet. Parallelt med, at flere og flere mennesker tager imod invitationen, fyldes filmen med deres spøgelser, og som Kurosawa selv har forklaret, har han med *Pulse* forsøgt at lave en film, hvor personerne, "når de engang er døde, ikke forlader filmen, men bliver i historien som spøgelser" (Kurosawa 2001: 35).

Den franske skuespiller, forfatter og teaterteoretiker Antonin Artaud har et sted skrevet: "Når jeg føler mig forfulgt af en dobbeltgænger eller et spøgelse, er det beviset på, at jeg er til," og det er en sætning, der lige så vel kunne være sagt om Kurosawas film. Når karaktererne i *Pulse* tager hjemmesidens tilbud op, er det netop, fordi de søger en kommunikation med et andet væsen for herigennem af blive bekræftet i, at de er til. Og her leverer Kurosawa behændigt et synsvinkelskift fra de levendes syn på døden til de dødes syn på de levende; i en af filmens smukkeste scener omfavner en af de kvindelige hovedpersoner et usynligt spøgelse, der tavst betragter hende. Den glæde, kvinden finder ved at holde om spøgelset, understreger, i hvor høj grad hun har savnet selskab og nærvær.

Kurosawas pointe er, at det moderne

Pulse/Kairo (Kiyoshi Kurosawa, 2001)

samfund overalt lukker øjnene for en gradvis isolering af dets borgere, og selv om spøgelserne markerer dødens indtræden i fiktionen, er de alligevel materialiseringen af en ubehagelig sandhed, filmens personer må lære at se i øjnene.

Spøgelsets primære funktion hos Kurosawa er ikke at være en metafor for det moderne, fremmedgjorte menneske. Snarere skal spøgelset ses som et eksistentielt imperativ, der tvinger karaktererne til at revurdere deres livsgrundlag, og filmens egentlige genistreg består i, at Kurosawa har formået at koble filmens gruopvækkende øjeblikke til karakterernes erkendelse af, de lever i ensomhed og isolation.

Men tro mod den japanske gyserarv kommer denne erkendelse for sent. Forude venter døden uundgåeligt.

Samfundets spøgelser. Hvor Kurosawa uden tvivl er den nye gyserbølges største sortseer, er hans film alligevel mere komplekse og dybtgående i deres tematikker, end det kan siges at være tilfældet hos eksempelvis Nakata og Shimizu. Mange lignende tematikker findes ganske vist i kim, men Kurosawa er den, der vover at sætte sit verdensbillede på spidsen. Og netop derfor opnår *Pulse* at italesætte og opsummere det, den nye gyserbølge står for: Ikke alene en forkærlighed for genrefilm, men også en form for genbrug af de klassiske spøgelsesmotiver, der gør det muligt at pege på usikkerhed og ustabilitet som eksistensens vaklende fundament – også i den dennesidige verden.

Note

1. For en kort, men desværre noget overfladisk gennemgang af henholdsvis no- og kabuki-arven i den japanske gyserfilm, se Richard J. Hand: "Aesthetics of Cruelty: Traditional Japanese Theatre and the Horror Film".

Litteratur

Aguilar, Carlos, Daniel Aguilar og Toshiyuki Shigeta (2001). *Cine fantástico y de terror japonés*. San Sebastian, Donostro kultura.

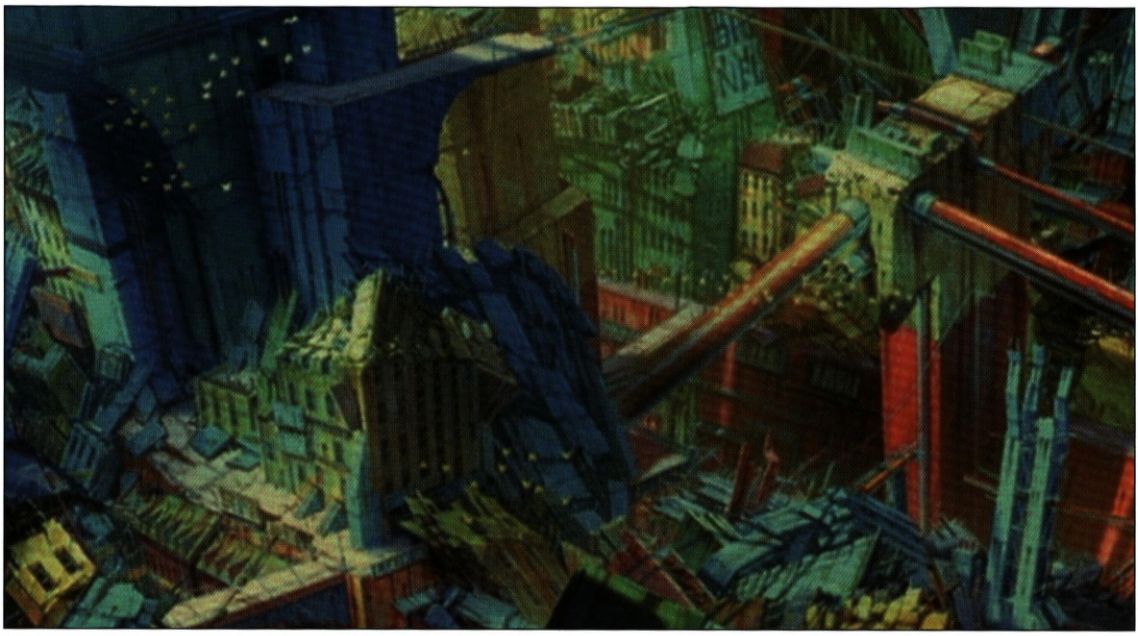
Artaud, Antonin (1978). *Œuvres complètes*, bind III. Paris, Gallimard.

Hand, Richard J. (2005). "Aesthetics of Cruelty: Traditional Japanese Theatre and the Horror Film". In: Jay McRoy (red.): *Japanese Horror Cinema*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Kermode, Mark (2005): "Spirit Levels". In: *Sight & Sound*, vol. 15/issue 8, august 2005.

Kurosawa, Kiyoshi (2001): "Il faut coexister avec les morts". Interview ved Philippe Azoury. In: *Libération*, 23. maj 2001.

Thure Munkholm er ekstern lektor i Film- og Medievidenskab ved Københavns Universitet, redaktør på filmmagasinet *Mifune* og medredaktør på horror-webtidsskriftet www.uncut.dk.



Metropolis (Rintaro, 2001)

Overgearede undergangsscenarier

Mennesker og maskiner fortsat på kollisionskurs i anime-filmen

Af Rasmus Brendstrup

Som Tom Mes og Jasper Sharp påpeger i deres bog *New Japanese Film*, har betydningen af ordet anime i al diskretion undergået en forvandling gennem de senere år. Fra simpelthen at have betydet animation (som det stadig gør for japanere) har anime udviklet sig til at blive en slags genrebetegnelse: En fællesnævner for de japanske tegnefilm, der gennem realistisk figurtegning, detaljerige baggrunde og dynamiske actionsekvenser stiller skarpt på en række filosofiske spørgsmål, der hænger nært sammen med de højteknologiske miljøer, filmene udspiller sig i (Mes og Sharp 2005: 324f).

Dette betydningsskred er intimt forbundet med animes globale udbredelse over de senere år, for selv om de mange nye tv-kanaler verden over byder på alskens anime-typer (fra Pokémon over pigeserier til erotisk anime), er det i kraft af anime-auteurs som Mamoru Oshii, Katsuhiro Otomo, Rintaro, Satoshi Kon og Hayao Miyazaki, at den japanske animation har forankret sig i den øvrige verdens bevidsthed. Og det vel at mærke som en kunstart båret af en distinkt japansk sensibilitet.

Men måske er tiden allerede ved at løbe fra den nye betydningsforankring. I hvert fald har bl.a. Katsuhiro Otomo (*Steamboy*, 2004) og Hayao Miyazaki (*Det levende slot/Hauru no ugoku shiro*, 2004) udviklet den animerede spillefilm i en retning, hvor internationaliseringens flag synes at

Cowboy Bebop (Shinichiro Watanabe, 1997)

vaje over det nationale. De har med deres elegante, flydende tegnestil og børnevenlige film, der udspiller sig i genkendelige 'vestlige' miljøer, givet anime'en et på én gang mere globalistisk skær og mere familievenligt ansigt på det seneste.

Også deciderede voksenfilm som Shinichiro Watanabes *Cowboy Bebop* (*Cowboy Bebop: Tengoku no tobira*, 2001) viser frem mod storbyuniverser farvet af en grænsernes forfald (omend man her må tale om en interplanetarisk form for globalisering, thi den globale landsby er flyttet til Mars). Her finder man en form for multietnicitet, som gør det stadig sværere at spore den specifikt japanske klangbund.

Det er langtfra første gang, at animefilm har udspillet sig i euroficerede eller globaliserede miljøer, men det er første gang, sådanne film har haft tilstrækkelig kommerciel slagkraft til at være en faktor på, hvad der hidtil har været Disney-koncernens enemærker: Det vestlige biografmarked. Også grænsen mellem anime og vestlige tegnefilm er med andre ord blevet utydeligere end nogensinde før.

Denne artikel vil se nærmere på de stort anlagte anime, der har præget udviklingen inden for de seneste fire-fem år, og vil især fokusere på den undergangstematik, der synes at være et fast omdrejningspunkt for kunstnerne bag dem.

Ud af ruinhoben. Katsuhiro Otomos *Akira* (1988) var i sin tid filmen, der gjorde anime kendt og respekteret i Vesten – en "leddeløs, næsten usammenhængende fortælling, som på sin frenetiske, hysteriske fremfærd indoptager brudstykker af science fiction, teenagefilm, action-thriller, horror og social satire," som filmen rammende er blevet beskrevet (Friedberg 1996: 94). Berømmelsen kom dog ikke mindst i kraft af filmens apokalyptiske fremtidsvision, som fik en del udenforstående betragtere til at spørge, om tingene

nu også var så galt fat i Solens Rige.

Vi er i det gennemkorrupte Neo-Tokyo anno 2019 og følger i motorcykelbaghjulet på en gruppe teenage-cyberpunkere. En af disse, drengen Tetsuo, bliver involveret i et hemmeligt militæreksperiment og udvikler pludselig synske evner. Herfra udvikler filmen sig på samme tid til at være en sondring af et martret sind (Tetsuo forstår ikke at håndtere sine overnaturlige kræfter), en beskrivelse af et højteknologisk samfund på randen af et nervøst sammenbrud og en ekstravaganza af visualitet, bevægelse og eksplosioner. Det hele kulminerer med et dommedagsagtigt showdown, der passende nok finder sted på byens olympiske stadion. Når mennesker teknologisk presser sig til det yderste, kan de godt måle sig med olympens guder.

Som det fremgår af talrige analyser af *Akira*, er det svært ikke at se filmens destruktive drive i relation til Japans status som verdens eneste atombombede nation. Det interessante er, at *Akiras* tilgang til den samfundsmæssige sammenstyrtning på én gang peger i retning af angsten for undergangen og længslen efter katharsis (muligvis endda løftet om en ny begyndelse). Som filmforskeren Freda Friedberg skriver, er *Akira* "et produkt af forestillingen om apokalypsen – og en særlig interessant udgave, fordi den er japansk og dermed en post-atomar version af apokalypsen snarere end en bebudelse af verdens undergang" (Friedberg 1996: 95).

Allerede i filmens åbning får vi at vide, at skuepladsen, Neo-Tokyo, er opstået af Tredje Verdenskrigs ruinhob[1] – en af mange indikationer på, at filmen læner sig op ad et cyklisk historiesyn, der ikke tvivler på menneskehedens overlevelse, men snarere er interesseret i betingelserne for overlevelsen.

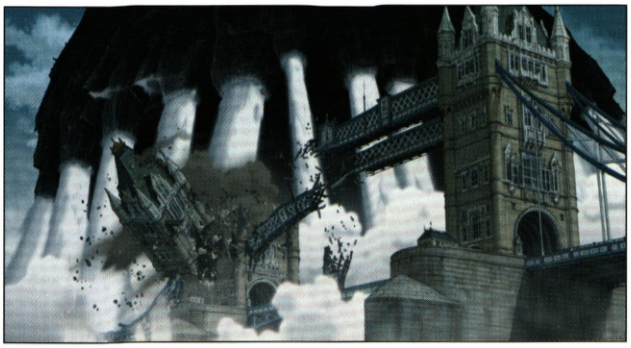
Forsonende isblomst. Otomos seneste værk, den stort anlagte *Steamboy* (2004), har været ti år undervejs. Skønt den ikke når *Akiras* komplekse fascinationskraft til sokkeholderne, er den interessant som et forsøg på at omplante anime-apokalypsen fra et neonoplyst hi-tech-Tokyo til noget så ueksotisk som Victoria-tidens England.

Filmen foregår i 1860'ernes London og Manchester – kort før den første teknologi-fetichistiske verdensudstilling og på en tid, da dampmaskinen endnu var i sin vorden. Hovedpersonen Ray Steam er tredje generation i en slægt af opfindere. Han bliver overdraget en mystisk metalkugle, som onde agenter gennem hele filmen prøver at fravriste ham, og som slutteligt eksploderer og indkapsler hovedstaden i en dampsky, der fryser til en mageløs kæmpeblomst af is.

Parallellen til *Akira* er indlysende: Skorstenssod har ganske vist erstattet neonblink som klangbund, damp er datidens pendant til atomkraft, men paddehatteskyen er fortsat en materialisering af mindet om Hiroshima og Nagasaki. Teknologien blotter sit janus-ansigt.

Når dampen alligevel går af *Steamboy*, hænger det ikke kun sammen med filmens mærkbare angst for at kede tilskueren (tempoet er konstant opskruet, hvilket i sig selv bliver monotont), men især med det forhold, at de voldelige og antiautoritære *juvenile delinquents* fra Neo-Tokyo er erstattet af en vandkæmmet, pacifistisk spejderdreng. Der er ingen dialektik mellem selvopholdelsesdrift og destruktionstrang i *Steamboy*, kun en Disney-agtig dualisme mellem god og ond.

Trods ødelæggelsen af Crystal Palace og andre prestigemonumenter er og bliver det da også en medgørlig, domesticeret form for paddehat, Otomo puster op over industrialiseringens Europa. Truslen om, at ci-



Steamboy (Katsuhiro Otomo, 2004)

vilisationen skulle blive sendt tilbage til år 0, bliver aldrig rigtig påtrængende, og den gribende isblomst over London opløser sig og bliver til et fredsommeligt snevejr.

Alene mod maskinerne. Har Katsuhiro Otomo med *Steamboy* mistet en del i intellektuel pondus, har han dog holdt fast i teknologien som tema og i undergangsscenariet som trope – elementer, som har optaget ham gennem hele karrieren. Allerede hans første længerevarende serie som mangategner, *Fireball* (1979), handlede om menneskers kamp mod en almægtig computer (Mes og Sharp 2005: 293).

I kortfilmen *Order to Cease Construction*, der indgår i antologien *Neo-Tokyo* (*Meikyu monogatari*, 1987), giver Otomo et morsomt og originalt bud på en tematisk evergreen inden for scifi-genren, der ikke har mistet fascinationskraft siden dengang: Temaet 'når robotterne tager magten'.

Order to Stop Construction foregår i en japansk bygget, men nu menneskeforladt fabriksby i Amazon-junglen, hvortil en japansk bureaukrat sendes ud, efter at forgængeren er forsvundet sporløst – en morsom reference til Kurtz-figuren i Coppolas *Dommedag nu* (*Apocalypse Now*, 1979). Bureaukraten skal tage de resterende værdier, der midlertigt bliver beskyttet af robotter, med hjem i en fart. Men da han kommer frem, har hans uduelige stumtjener af en hjælpe-robot fået nye ordrer fra en lokal oprørshær og betragter ham som et forstyrrende element. Otomo piller actiondramatikken ud af historien ved hjælp af morsomme gentagelser og Grieg-musik, men får på den måde gjort den stakkels bureaukrats frustration så meget desto mere menneskelig. Kontormusen havner i en månedlang husarrest i spøgelsesbyen og kan kun se til, mens byen rives ned om ørerne på ham.

Zeitgeist på nettet. Et næsten samtidigt bud på en lignende fortælling er Mamoru Oshiis fremtidsscenarie *Patlabor 1* (*Kido keisatsu patoreba: The Movie*, 1990), der følger en af politiets specialstyrker i jagten på en gruppe uregerlige hjælpe-robotter. Politifolkene er i det dilemma, at de skal vælge, om de vil tage andre hjælpe-robotter til hjælp – robotter, som måske og måske ikke er til at stole på. Præmissen i Patlabor-universet (både i den tv-serie, der gik forud, og i de i alt tre spillefilm) er dog i sidste ende lige så entydig, som den er antropocentrisk: Hvis en robot fejler noget, er det et menneske, der står bag. Denne præmis er udbredt inden for anime-traditionen, men Oshii skulle selv senere pille den grundigt fra hinanden i sin visionære science fiction-film *Ghost in the Shell* (*Kokaku kidotai*, 1995) og den nylige opfølger *Ghost in the Shell 2: Innocence* (*Inosensu: Kokaku kidotai*, 2004).

I den første film er udgangspunktet ganske vist det, at kun levende væsener kan besidde identitet eller ånd (titlens 'ghost'). Men i takt med at informationssamfundet har antaget karakter af et uorganisk netværk, kan en sådan identitet overføres

Perfect Blue (Satoshi Kon, 1997)

fra menneskets fysiske krop til et sted i netværket (hvor den i så fald finder sig til rette i en immateriel form for beholder; titlens 'shell'). Og da det uventede sker – at en 'skal' i netværket pludselig genererer sin egen ånd og begynder at hacke hæmningsløst – står cyberpolitiet med en udfordring, der ikke kan løses med muskelkraft alene. Politiets specialstyrke Sektion 9 må selv koble sig på nettet med den usikkerhed, det indebærer at give slip på sin identitet – og udsætte 'skallen' for hacking.

Mentale sammenbrud. Hovedpersonen i *Ghost in the Shell*, den kvindelige major Motoko, er selv cyborg. Ikke den kantede, maskinelle slags, men den storbarmede, hårdtslående og alligevel tænksomme type. Mamoru Oshii er langtfra den første anime-instruktør, der har blandet sex og vold, endsige gjort forsøg på at skabe den perfekte kvinde, men han er definitivt den, der mest eftertrykkeligt har tilstræbt at give herlighederne filosofisk legitimitet. 'Hvad definerer egentlig et menneske?' lyder det gennemgående spørgsmål i filmen, og Oshiis elaborerede dialog og fabelagtige sans for blåtonede stemninger gør, at man som tilskuer uvægerligt drages ind i de melankolske maskinmenneskers overvejelser.

"Is *all* that we see or seem / but a dream within a dream?" lyder slutstroferne i et af Edgar Allan Poes digte (Poe 1996: 954), og det kunne fint være maksimet for Oshii og Shirow Masamune, der har lavet mangaforlægget. Det er netop tankens immaterialitet og evne til at generere sig selv, der er det filosofiske omdrejningspunkt, og selv om graden af sofistikation i *Ghost in the Shell* sjældent når højere end til studentikose Descartes-recitationer, så får Oshii givet den kinesiske æske af realitetsniveauer så overbevisende et visuelt liv, at både

karakterer og tilskuer suges sprællende ind i det dobbelte möbiusbånd af fiktion og virkelighed, filmens cyberspace udgør.

Netop den problemstilling genfindes i Satoshi Kons fascinerende *Perfect Blue* (1997), der dissekerede tv-berømmelsen som fænomen, men gjorde det i en tankevækkende, hallucinatorisk thriller-form, nemlig set *gennem* bevidstheden på en rablende skizofren popsangerinde.

Ghost in the Shell er ikke apokalyptisk i samme korporlige forstand som mange af de øvrige anime, der her diskuteres; i det hele taget ser den i påfaldende ringe grad på samfundet fra fugleperspektiv. Snarere formidler den med stort held en subjektiv 'flydende' tilstand, hvor alle menneskeligt tænkende væsener er frustrerede ind til marven – over, at ingen og intet behøver at være, hvad de ser ud til. Oplevelser og indtryk, der umiddelbart virker ægte, kan vise sig at være programmering udefra. Hukommelse, historie, identitet og kontekst er alt andet end selvfølgelige størrelser her, og det er næppe tilfældigt, at vand og fødsel bliver gjort til genkommende motiver i filmen (Clarke 2004: 132). Det kuldkastede billede af eksistensen, som filmen tegner, får genfødslen og den identitetsmæssige tabula rasa til at fremstå som en på én gang attraktiv og skræmmende løsning.

Drømmer mennesker om levende dukker? At Oshii har fået fat i andet og mere end faste aficionados af anime-genren (hvoriblandt kan tælles Wachowski-brødrene, der rimeligt nok har nævnt Oshii som inspirationskilde til deres *Matrix*-trilogi), fremgår af, at *Ghost in the Shell 2: Innocence* som den første anime nogensinde fik lov at deltage i hovedkonkurrencen på Cannes-festivalen. Måske bekræfter det forestillingen om franskmændene som værende udpræget intellektuelle; de filosofihungrende tilhængere har i hvert fald ikke ventet forgæves i de ni år, opfølgeren har været undervejs. I *Innocence* pingponges der i et hæsblæsende tempo med citater af bl.a. Milton, Shakespeare, Konfutse og Shelley. Oshii leverer meget sigende sin programerklæring forklædt som en replik: "I vor tid har robotteknologien og den elektroniske neurologi, disse tvillingeteknologier, genopvakt 1700-tals-tanken om mennesket som maskine. Og nu, da computere har gjort det muligt at eksternalisere hukommelse, har mennesket insisteret på at forbedre sine egne evner gennem mekanisering. I sin beslutsomhed på at lade hånt om Darwin og trodse de evolutionære odds afslører mennesket sin længsel efter at transcendere selve den stræben efter perfektion, som fødte det."

Selve plottet er (tro det eller ej) mindre kompliceret end etterens. Major Motoko er forsvundet ind i matrix'en og materialiserer sig kun for en kort stund i form af en dukke – der som genkommende motiv naturligvis i sig selv er en eksternalisering af menneskehedens ukuelige ønske om at genskabe sig selv. Hovedpersonen i *Innocence* er i stedet Motokos gamle højre hånd, den nu ensomme, men fortsat Terminator-lignende cyborg Bateau. Han bliver denne gang sat på en sag om (påfaldende aseksuelle) sex-robotter, der har trodset deres programmering og dræbt mennesker.[2]

De stakkels robotter. Der er umiskendelige ekkoer af Philip K. Dicks berømte 1968-roman *Drømmer androider om levende får?* i *Innocence*, ikke mindst i Oshiis medfølelse med 'halvblods'-menneskene, der i den grad er havnet i identitetskrise. Er denne form for sympatitilkendegivelse ikke just hverdagskost i den japanske anime, kan den dog ikke komme bag på dem,

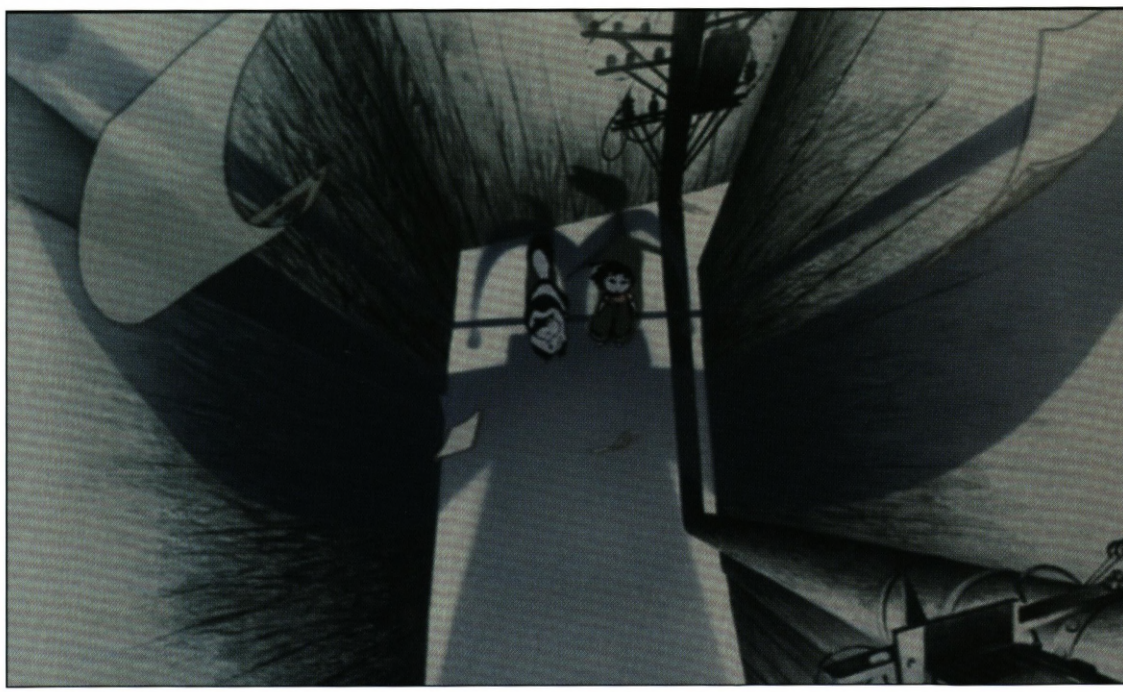
der kender til Oshiis tidlige tv-serie *Urusei Yatsura* (senere udbygget i 1983-84 med spillefilmene *Urusei Yatsura 1: Only You* og *Urusei Yatsura 2: Beautiful Dreamer*). Serien beskriver nemlig med rablende humor og stor varme den mestendels fredelige sameksistens mellem rumvæsener og jordboer på vores planet; en drøm, der i Oshiis seneste film fremstår naiv og passé. Heller ikke i *Innocence* møder vi et samfund, hvor idealer og resultater er i tilnærmelsesvis ligevægt.

Oshii har en moralsk åndsfælle i animesærlingen Rintaro, der med *Metropolis* (*Metoroporisu*, 2001) opnåede en vis international succes. Filmen beskriver et fremtidssamfund, der på overfladen er rigt, gennemhierarkiseret og velfungerende, men hvor maskinerne faktisk er reduceret til andenrangsborgere, der diskrimineres urimeligt. "I stjæler vores jobs!" råber en af byens mange revolutionære efter dem. I Oshiis optik kan man dog ikke bebrejde robotterne noget; de har jo ikke bedt om at være til. Eller som Motoko udtrykker det i *Innocence*: "Hvis dukkerne kunne skrige, ville de med sikkerhed råbe 'jeg bad ikke om at blive menneske!'".

Robotterne er jaget vildt på flere fronter. Metropolis' stormogul, den teknologisk omnipotente Duke Red, skyder fra sin ziggurat, der knejser midt i byen, huller i solens overflade, så strålingsforstyrrelserne får en del af byens robotter til at forlade deres tildelte zoner og opgaver – symptomatisk nok typisk som ufarlige hundeluftere, kuffertdragere og ballonsælgere. Dermed er det blevet legitimt for byens ordenshåndhævere at plaffe dem ned. Ordnung muss sein.

Ligger der et sted under diskriminationstemaet en kritik af de industrialiserede

Ghost in the Shell 2: Innocence/Inosensu: Kokaku kidotai (Mamoru Oshii, 2004)



samfunds halvhjertede integrationspolitikker og kæmper for at stikke hovedet frem, reduceres den dog til lidt af et patetisk statement, idet robotterne til hobe fremstilles som hjertevarme, opofrende spilledåser, der kæmper en brav kamp for at holde menneskehedens umenneskelighed i ave.

Hybris og nemesis. Selve *Metropolis*' fortælling kobler det futuristiske undergangsscenarie med den sociopolitiske samtidssatire på meget samme måde som Hiroyuki Okiura gør det i *Jin Roh: The Wolf Brigade* (*Jin-Ro*, 1999), en sært poetisk apokalypse fra storbyens kloakker blandt modstandsfolk og dobbeltagenter i specialpolitiet. Begge film kontrasterer science fictions-genrens hi-tech-glitter med borgerkrigens beskidte dennesidighed, og resultatet er en visuel gruekedel, der hiver og flår i tilskueren. Mest imposant i *Metropolis*, hvor samtlige baggrunde er bygget op af detaljerede 3D-animationer.

Instruktøren Rintaro stjæler, som temaet byder det, med arme og ben fra både Fritz Langs *Metropolis* (1927) og mesopotamisk mytologi, men lige så interessant er det, at filmen er et produkt af hele tre af Japans store tegner-hjerner: Forlægget er en gammel manga af legenden Osamu Tezuka (1928-89), mens Katsuhiro Otomo har skrevet manuskript og ladet Rintaro instruere. Resultatet af dette Gesamtkunstwerk på tværs af generationer er på samme tid rørende og skizofrent. Tegnestilen er tydeligt inspireret af den naivt unaturalistiske, 'boblende' streg fra Tezukas oprindelige manga (en streg, som de fleste voksne japanere vil kende fra 60'erne og 70'ernes kolossalt succesrige tv-serie *Astro Boy*, der ligeledes var Tezukas produkt). Til gengæld minder Rintaros baggrunde, med deres Palads-lignende pastelfarver og skarpe linjer, et syntetisk arkitektur-Disneyland, som figurerne aldrig rigtig falder i ét med.

Den stilistiske uoverensstemmelse mellem 2D- og 3D-animation passer i øvrigt – så ufrivilligt det end er – fint overens med fortællingens pointe om, at mennesker og teknologi er på vej ud ad to forskellige spor.

Tanken bag Duke Reds udtynding i robotterne er nemlig ikke humanistisk; endemålet er at plante én perfekt robot – Tomi, der er skabt i herskerens afdøde datters billede – på magtens trone øverst i byens vartegn. Og man skal enten have ørerne skruet forkert på eller være ubekendt med udtrykket hybris for at undgå at bemærke, hvordan magnaten i *Metropolis* underskriver sin egen bys dødsdom med filmens indledende ord: "Jeg skælver af ærefrygt ved at kunne annoncere, at kulminationen på menneskehedens intellektuelle og videnskabelige stræben er nået. Vores magt er allerede verdensomspændende; nu vil den oplyse selv stjernerne. Må den knejse for evigt. Vores Ziggurat."

Metropolis ender med, at den ultimative robot må dø. Interessant nok ikke fordi den er robot, men fordi verden ikke levner rum til en maskine, der har taget ved lære af det gode menneske – her i skikkelse af den unge Kenichi. Slutscenen afslører, hvordan Rintaro ser Tomi som en personlighedsspaltet vanskabning; i undergangsøjeblikket er dukkens ansigt flået i to, så maskineriet blottes bag halvdelen af det perfekte ansigt. Robotter kan være helt okay, synes moralen at være, men de skal skabes i menneskets *humane* selvbillede; ikke som en eksternalisering af vores megalomani.

Gud og menneske. Hayao Miyazaki er

om nogen manden, der er blevet synonym med anime-filmens internationale succes. Med en Oscar og en Berlin-Guldbjørn i bagagen – begge tildelt for *Chihiro og heksene* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, 2001) – slog han bredt igennem. Senest har også danske biografgængere kunnet se *Det levende slot* (2004), der ligesom Otomos *Steamboy* finder sted i en europæisk udseende by under den tidlige industrialisering. Som altid hos Miyazaki suppleres animationens naturalisme dog af en vildtvoksende fantasi, der giver rum for både drømmesyner og sværme af futuristiske luftskibe.

Metropolis (Rintaro, 2001)

At Miyazaki indskriver sig i anime-traditionen for dialektiske diskussioner af forholdet mellem teknologi og humanisme, var tydeligt allerede i *Princess Mononoke* (*Mononoke hime*, 1997). Det er en tankevækkende film, der også på et overordnet plan gør den arketypiske konflikt mellem gud og menneske, mellem orden og kaos, kompleks og uforudsigelig. Børnetegnefilmens traditionelt sort/hvide univers får her en tur i den religiøse mølle, hvor rationelle forklaringer og politisk korrekthed i nogen grad smuldrer hen: Akkurat som naturen og guderne er mennesket på samme tid godt og ondt. På den måde går der en lige linje fra den forkrampede tekno-vanskabning Tetsuo i *Akira* til Miyazakis helt, Prins Ashitaka, som i et mytologisk, tidløst univers flakker om med flitsbue og privat antilope.

I filmens begyndelse er Ashitaka blevet strejfet af en ond dæmons tentakler, en dødsmærkning på håndleddet, der ifølge den lokale shaman må føre til prinsens bortrejse. Hans mission er at 'gå foran sin egen skæbne' og søge forsoning med naturguderne langt mod øst, før deres vrede udsletter alle. Ashitaka mærker dog straks stigmaets ild brænde i sig. Håndleddet begynder at sitre med overmenneskelig kraft, og en omflakkende samurai-bande bliver bogstaveligt talt skudt i småstykker af hans pile. Resten af odysséen bliver en viljeskamp mellem diplomatiske forpligtelser og tiltagende destruktive impulser.

Himlen over Hiroshima? Titlens Prinsesse Mononoke er noget så fascinerende som en fåmælt, militant miljøaktivist, Ashitaka møder på sin vej. Hun har meldt sig ud af civilisationen og styrer nu en ulve-klan, der gennemfører brutale raids mod en Valhal-lignende fæstning, hvor soldater ruster sig til kamp. Denne fæstning er en mønsterudgave af den protektionistiske industri-stat, en enklave med kæmpeovne, hvori skovens træer forvandles til raketter og anden middelalderlig hi-tech.

I oprustningen, ledet af den ærværdige Fru Eboshi, inddrages både syge og kvinder, sidstnævnte endda med et engagement, der får rødstrømpebevægelsen til at ligne en strikkeklub. Mens konflikten spidser til, omdannes fæstningen til en regulær suffragette-højborg. (Anime-filmens tradition for patriarker og potente mænd vendes i det hele taget grundigt på hovedet i de fleste af Miyazakis film).

Men Fru Eboshis projekt er egentlig ikke militært. Det handler snarere om fornuftstænkning, om afmytologisering og effektivisering: Før den sunde forretningssans kan herske og naturens ressourcer være tilgængelige, må dyreguderne én gang for alle forsvinde. Fire-fem handlingsspor føres til et mægtigt klimaks, der koster Ashitaka og Mononoke livet og bringer selveste hjorteguden på banen. Sværdslag, hyl og skudsalver forstummer helt bogstaveligt, da kronhjorten med overjordisk elegance krydser en guldbestrøet skovsø for at bringe Ashitaka og Mononoke tilbage fra de døde. Hjorteguden accepterer herefter roligt Fru Eboshis dræbende riffelskud, og så indtræffer det magiske punkt, hvor fortællingen totalt skifter karakter fra fortælling til medrivende billeddigt.

Himlen over skovlandskabet transformerer sig, stjernetegn synes at blive levende på himmelhvælvet, mens hele verden er ubevægelig og tavs. Igen er det svært at forestille sig, at billedet af menneskets teknologiske destruktionskraft ikke er knyttet til mindet om atombomben.

Livet i skyggen. Et af de få japanske udtryk, der har slået rod i den vestlige verdens æstetiske teori, er *mono no aware* – den doktrin, at følelsen af overvældende skønhed kun kan opstå i menneskesindet, hvis den er koblet til beskuerens erkendelse af, at skønheden er en flygtig størrelse. I Miyazakis øko-fabler er bundlinjen ofte tydeligt pacifistisk, men fascinationen af en verden på ødelæggelsens rand er i vid udstrækning med til at sætte tonen for hans billeddigte – og indiskutabelt med til at forstærke deres kraft på beskueren.

På samme måde kan det konstateres, at har den japanske anime endnu ikke arbejdet sig vej ud af paddehattens eller teknologiforskrækkelsens skygge, er det i det mindste en skrækfascination, der fortsat genererer fortællinger af den mest bjergtagende slags. Og ikke mindst billeder, der fortjener at blive set på store lærreder – også uden for Japan.

Noter

1. *Akira* havde japansk biografpremiere den 16. juli 1988 – netop den dato, der i begyndelsen af filmen angives som tidspunktet for ødelæggelsen af det gamle Tokyo under Tredje Verdenskrig.
2. Isaac Asimovs 'Three Laws of Robotics' lyder, som det vil være mange scifi-fans bekendt: 1) En robot må ikke skade et menneske eller gennem passivitet lade et menneske komme til skade. 2) En robot skal adlyde de ordrer, den er blevet givet af mennesker, undtagen når disse ordrer ville komme i konflikt med lov nummer 1. 3) En robot skal beskytte sin egen eksistens, så længe det ikke bringer den i konflikt med lov nummer 1 eller 2 (cit. Levi 1997: 86).

Litteratur

Clarke, James (red.)(2004). *Animated films.* London, Virgin Books.

Friedberg, Freda (1996). "*Akira* and the Post-nuclear Sublime". In: Mick Broderick (red.): *Hibakusha Cinema. Hiroshima, Nagasaki and the Nuclear Image in Japanese Film.* London, Kegan Paul.

Japanese Economy Division (2001). "Trends in the Japanese Animation Industry". http://www.jetro.go.jp/en/market/trend/topic/2004_07_anime.pdf.

Levi, Antonia (1997). *Samurai from Outer Space. Understanding Japanese Animation.* Peru (Illinois), Carus Publishing Company.

Mes, Tom og Jasper Sharp (2005). *New Japanese Film.* Berkeley, Stone Bridge Press.

Poe, Edgar Allan (1996). *The Complete Illustrated Works of Edgar Allan Poe.* London, Chancellor Press.

Richie, Donald (2005). *A Hundred Years of Japanese Film.* Kodansha International.

Rasmus Brendstrup er cand.mag. i Moderne Kultur & Kulturformidling og har bl.a. studeret ved Kansai Gaidai University i Osaka. Medredaktør på *Kosmorama* og Filmmagasinet *Mifune*.

Oldboy (Park Chan-wook, 2003)

Det sydkoreanske bar-slagsmål

Et filmboom baseret på lige dele kunstnerisk dynamik og kommerciel tæft

Af Kyu Hyun Kim

Gennem de seneste ti-tolv år har den sydkoreanske filmindustri opnået noget, som de færreste fjernøstlige naboer er lykkedes med: Trods konkurrence fra Hollywood er andelen af biografbilletter, der sælges til sydkoreanske film, i øjeblikket på over 50 procent – i august 2005 sensationelle 71 procent – hvilket gør Sydkorea til et af de få lande i verden, hvor amerikanske blockbustere ikke sidder tungt på markedet.[1] Men hvad der er endnu mere interessant set med globale briller: Den sydkoreanske film har sideløbende opnået at få en egen identitet i både det asiatiske, europæiske og amerikanske publikums bevidsthed; den fremstår efterhånden tydeligt distinkt fra eksempelvis japansk, kinesisk eller Hongkong-film.

Det kan lyde som en logisk konsekvens, når man tager i betragtning, at sydkoreanske instruktører i de senere år har vundet et stort antal internationale priser, herunder hædersbevisninger ved de prestigiøse A-festivaler i Berlin, Venedig og Cannes.

Men hvad der gør udviklingen overraskende, er, at identitetsskabelsen ikke har fundet sted ved en stram specialisering eller målrettet international promovering af genkendelige kulturtræk, men gennem en støt strøm af innovative, udfordrende, modige, chokerende, kraftfulde og underholdende værker. Kort sagt: Gennem bredde og fornyelse.

For en national filmindustri, som siden en glansperiode med progressive og populære film i 1960'erne havde ligget i kreativ dvale indtil midt-90'erne, er der tale om et markant gennembrud. Forskere, journalister og anmeldere har dog talrige forklaringer på fænomenet. En væsentlig faktor er statens snu støtteformer, herunder etableringen af et kvotesystem for hjemlige film og skabelsen af Korean Film Commission. 1990'ernes politiske demokratiseringsproces i Sydkorea har desuden medført en neddrosling af censuren, og ikke mindst den slags, der førhen fandt sted på præproduktionsniveau.

Ligeledes har filmteknologi og know-how fået et markant løft, og nok så vigtigt: Der er kommet en generation af instruktører til, der som noget relativt nyt har kunnet operere uafhængigt af de etablerede studiesystemer – uden af den grund at savne ekspertise. Og endelig er der de sydkoreanske forbrugere, hvis konsummønstre bliver stadig mere udfordrende og uforudsigelige; deres krav mærkes tydeligere i filmbranchen år for år.

Hvis man spørger, hvornår det ikke-koreanske publikum fik øjnene op for landets film, kunne et godt bud lyde på 1999 – året, hvor blockbusteren *Shiri* havde premiere, og hvor Sydkorea for første gang fremstod som et produktionsland med potentiale for at lave film, der kunne sælge mange billetter globalt. *Shiri* tog en solid bid af det marked, der ellers havde været helliget actionbrag fra Hollywood og Hongkong. I det følgende vil jeg dog regne 1993 som det skelsættende år. Ikke mindst fordi det var i det år, at Im Kwon-taeks *Seopyeonje* som den første hjemlige film siden 1960 var i stand til at udfordre Hollywood-filmene på det sydkoreanske marked.

For at kunne forstå den aktuelle succesbølges karakter og årsager er det væsentligt at kende til forholdene i de årtier, der gik forud. I realiteten er bølgen nemlig ikke så meget et gennembrud som en genopvågnen.

Et tilbageblik. Årene 1955-70 var et både kvantitativt og kvalitativt højdepunkt, der betragtes som sydkoreansk films 'gyldne periode'. Inspireret af bl.a. japansk film (dog ikke i så ensidig og plagierende en grad, som det nogle gange hævdes) blev der både lavet teknisk raffinerede, formmæssigt eksperimenterende og tematisk nyskabende film. Produktionen nåede sit højeste i 1969 med 229 film.[2]

Som så mange andre steder betød tv-mediets tilsynekomst en hård tid for filmbranchen, hvilket for alvor blev mærkbart i Sydkorea i 70'erne. Men der var også andre faktorer.

General Park Chung-hees magtovertagelse i 1962 indledte en lang, mørk vandring, der varede helt frem til 1987. Landet blev underlagt militærdiktatur, først under Park og fra 1980 under præsident Chun Doo-hwan, og i samspil med den hastige industrialisering og filmindustriens ekspansion tog styreformen gradvist brodden af filmkunsten.

Hvor censuren tidligere havde været begrænset til færdiggjorte film, skulle også projekter og manuskripter nu godkendes af staten. Bl.a. blev film med antikrigs-temaer eller blot kritik af militæret prompte stoppet, hvilket også gjaldt ved import af uden-

landske film.[3]

Akkurat som Francos fascistiske styre havde været det i Spanien, var de sydkoreanske militærjuntaer til gengæld relativt tolerante over for seksuelle udskejelser (Ho 2000: 195-203). Begreber som konfuciansk moral er ikke til videre gavn, når man skal forklare den sydkoreanske filmindustris besættelse af utroskabs-fikserede melodramaer, der ofte grænsede til softcore-porno.[4] Periodens film afspejler med al ønskelig tydelighed hykleriet i et undertrykt samfund; alt imens man smilede lystfyldt over skildringerne af kvinder, der blev udnyttet seksuelt, blæste man fanfarer for dyder som hårdt arbejde og lydighed. Og accepten af de mandsdominerede hierarkier blev holdt i hævd gennem bl.a. et militariseret uddannelsessystem og tvungen militærtjeneste.

Filmpolitikken i disse perioder indebar, at regimet tillod import af visse udenlandske spillefilm, hvis importøren samtidig påtog sig at lave hjemlige produktioner. Den logiske konsekvens blev, at det at lave sydkoreanske film i mange tilfælde fik karakter af et nødvendigt onde. Distributørerne havde deres på det tørre, når blot deres import af James Bond-film og Hollywood-ekstravaganzaer var i hus – det var dér, pengene lå. I perioden 1970-73 blev der i årligt gennemsnit produceret 165 sydkoreanske film, hvoraf kun 140 fik biografpremiere. Små femten procent af filmene blev altså arkiveret, så snart de var færdiggjort – det gjaldt også mange af de statsstøttede produktioner (Pak 2004: 178 og Ho 2000: 139-189).

National identitet under forhandling. Man skal selvfølgelig passe på med at overdrive effekten af den demokratisering og liberalisering, der har fundet sted i Sydkoreas kultur og samfund siden 1987. Eksempelvis er det endnu højst tvivlsomt, om man i nogen overskuelig fremtid vil kunne opleve en kommerciel film, som tør tage fat på nogle af det nationale militærs problemer med korruption, selvmord og homoseksuelle overgreb. Eller som tør binde an med en kritisk fremstilling af Sydkoreas store historiske helte som f.eks. den anti-japanske guerillakriger og politiker Kim Ku eller militærmanden Yi Sun-sin. Eller som blot tør gå imod den strøm af fodboldfeber, der ramte landet under afholdelsen af VM i 2002 og skabte et såkaldt 'menneskeligt tidevand' af nationalistisk sindede fodboldfans. Hvem beskriver ensomheden hos den dreng, som ikke gider se fodbold?

Sandt er det dog, at mange hellige køer siden 1987 er blevet nedlagt – ikke mindst vedrørende militærdiktaturerne. En af de mest kontroversielle film i 2005 var således Im Sang-soos *President's Last Bang* (*Kuttae Kusaramdul*), der højst uflatterende fremstillede præsident Park Chung-hee som en klodset skørtejæger i tiden frem til hans likvidering.

Ligeledes har sydkoreanske filmmagere i de senere år leveret en skarp kritik af den udbredte nationalistiske diskurs, som øjensynligt opfatter 'sydkoreansk identitet' som en størrelse, der ekskluderer både kvinder, børn, handicappede, homoseksuelle og gæstearbejdere. Kritikken af sådanne essentialiserings-tendenser ses bl.a. i antologifilmen *If You Were Me* (*Yeoseot gae ui siseon*, 2003).

Folkestemningen online. Den toneangivende gruppe af sydkoreanske filmmagere (der, som det senere vil fremgå, er præget af individuelle stiltræk og mainstream-skeptiske tilgange til valg af temaer) interagerer langt tydeligere med deres publikum, end tilfældet var for få år siden.

Opblomstringen af en folkelig diskurs

vedrørende sydkoreansk film skyldes i høj grad internettet. Beregninger peger på, at der er omkring ti millioner brugere ud af en befolkning på 48 millioner, og et stort antal filmsites vidner om et publikum, der i stadig højere grad forventer kvalificeret fornyelse – og gør opmærksom på det. Ad denne vej kan folkestemningen i vid udstrækning aflæses online, og den spiller en enorm rolle for filmenes kommercielle skæbne. Det indikeres bl.a. af, at filmindustriens brancheblade løbende vurderer de kommende films hit-potentiale ved at se på mængden af forudbestilte billetter på internettet.

Selvfølgelig har dette 'netizen'-fænomen også sine negative sider. Anonyme tilsvinings-indlæg på diverse filmsites mistænkes ofte for at være del af hemmelige kampagner udtænkt af filmselskaber, der angiveligt har hyret unge internet-brugere til at sprede negativ omtale af konkurrerende firmaer. Flere sites er ligefrem blevet søgt infiltreret og saboteret af hackere; således hjemmesiderne for Ryuu Seung-wans *No Blood No Tears* (*Pido nunmuldo eobshi*, 2002) og Yim Pil-sungs *Antarctic Journal* (*Namgeuk-ilgi*, 2005).

Regeringen har som nævnt på mange punkter opmuntret filmindustrien. Censurens lempelse og regeringens kovending mht. vigtigheden af den hjemlige filmindustri kan dog ikke uden videre adskilles fra den globale kapitalismes udvikling eller det generelle vækstfokus, som den sydkoreanske stat har opereret med siden 1945. Globaliserings-begejstringen var især iøjnefaldende i præsident Kim Yong-sams retorik i årene 1993-97.

Det er i denne sammenhæng væsentligt at bemærke, at plusordet 'globalisering' hverken for stat eller befolkning synes at udelukke nationalistisk sindelag – end ikke nationalisme i dens mest snæversynede form. Tværtimod har ønsket om at skabe en 'national filmkunst', der klart afspejlede landets 'nationale styrke', altid været et af hovedincitamenterne bag statens engagement i promoveringen af sydkoreansk film. Således skyldtes den enorme succes, som Im Kwon-taeks *Seopyeonje* oplevede i 1993, ikke udelukkende filmens egne kvaliteter, men i vid udstrækning også den målrettede promovering af aspekter af filmen, som kunne udlægges som særligt 'sydkoreanske' og ægge til national stolthed og sammenhold. Filmen handler om den traditionelle sydkoreanske kunstart *pansori*, en recitationsform, der i 1800-tallet udviklede sig uafhængigt af den herskende konfucianske elite, og som fik en velfortjent opblomstring under 1980'ernes demokratiseringsbølge. Kim Dae-jung (præsident i perioden 1997-2001), der kommer fra den uglesete, men stærkt *pansori*-forbundne Cholla-provins, blev angiveligt så rørt af filmen, at han græd – og opfordrede offentligt alle sydkoreanske borgere til at se den. Andre politikere stemte i, og såvel de sydkoreanske medier som kultureliten medvirkede stærkt til at skabe en national diskurs, som gjorde filmen til et udtryk for en essentialiseret 'koreanskhed' og skabte en forstærket fornemmelse af, hvor vigtigt det var at stå imod indflydelsen fra udenlandske film.[5]

Debat om kvoterne. Et af de centrale punkter i den sydkoreanske filmpolitik er det nationale kvotesystem for biografvisninger. Systemet har eksisteret siden 1966, men har i de senere år fået karakter af en decideret modvægt til den aftale mellem Sydkorea og USA, som i 1985 fjernede begrænsningerne på import af udenlandske film og sikrede udenlandsk ejede filmselskaber retten til at operere på sydkoreansk jord. Kvotesystemets princip er, at biograferne et vist antal af årets dage – det

spænder fra 106 til 146 dage – kun må vise sydkoreanske film.

Udadtil har alle med aktier i den sydkoreanske filmindustri stået last og brast om ordningen, fra instruktører og producenter til de filmkritikere og filmgængere, der har haft ondt af den hjemlige films pressede position. Men indadtil har kvotesystemet i hvert fald siden 1998 været omgærdet af kontroverser. Mange har sat store spørgsmålstegn ved selve systemets eksistensberettigelse, hvilket igen har affødt harske forsvar.

I det sydkoreanske magasin *Film 2.0* rasede der i juli og august 2004 en debat, som satte problemstillingen på spidsen og samtidig afslørede diskussionens komplekse brydning af brancheinteresser og den globale kapitalismes mekanismer. Filmkritikeren Kim Yong-jin hævdede i bladet, at kvotesystemets selvretfærdige fortalere var med til at dølge det forhold, at kvotesystemet kun giver anstændigt spillerum til to slags film: De sydkoreanske og de amerikanske blockbusters. Andre udenlandske film og mindre koreanske film bliver tabere i spillet og lider hurtigt box office-døden, mente han. En producent replicerede, at den 'kulturelle diversitet', som kvotesystemet skal beskytte, rent faktisk *er* markedsorienteret; det handler snarere om at holde den amerikanske kulturimperialisme stangen end om at sikre bredden i den hjemlige filmproduktion. Dette fremkaldte et ophedet svar fra en festival-repræsentant, som spurgte, hvilket formål det tjente at holde Hollywood ude af det sydkoreanske marked, hvis det alligevel skulle domineres af et fåtal af selskaber, der udviser samme selvforherligende, skånselsløst monopolistiske og ensidigt kommercielt orienterede fremfærd som de amerikanske konkurrenter.[6]

De store og de små. Selv hvis man ser bort fra den anti-amerikanske retorik i den offentlige debat, er det åbenbart, at den sydkoreanske filmhovedstad Chungmuro siden årtusindskiftet har bevæget sig i retning af et 'Little Hollywood'. Sydkoreanske filmselskaber som CJ Entertainment og Cinema Service er ekspanderet voldsomt og indgår nu i store konglomerater, som har gjort kløften mellem de bemidlede og de ubemidlede filmproducenter større. Samtidig har de stort budgetterede films næstenmonopol på biografsale og de stadig mere aggressive marketingkampagner presset de mindre, uafhængige film ud på et sidespor. Til illustration kan det nævnes, at over 61 procent af alle de sydkoreanske lærreder, der var i brug i en uge i 2003, var helliget en af to film: Den amerikanske *Ringenes Herre* optog 402 sale, mens *Silmido* (2003), Kang Woo-suks action/krigsfilm om det delte Korea, optog 334.

Silmido krydsede den magiske grænse på ti millioner solgte biografbilletter – et kunststykke, som instruktøren Kang Je-kyu året efter gentog med endnu en krigsfilm, *Taegukgi* (*Taegukgi hwinalrimyeo*). Symptomatisk nok er Kang Je-kyu også manden bag blockbusteren over dem alle i 1999, *Shiri*, og samtidig leder af et af de store selskaber, Cinema Service.

Allerede i 2001 råbte engagerede filmgængere vagt i gevær over tendensen til blockbuster-dominans og organiserede støttegrupper for fire populære, men kommercielt gangbesværede film: *Raybang* (2000), *Waikiki Brothers* (2001), *Take Care of My Cat* (*Goyangileul butaghae*, 2001) og den skæve science fiction-film *The Butterfly* (*Nabi*, 2001). Efterhånden er tanken om målrettet at støtte bredden gennem et særligt kvotesystem for de mere kunstneriske film så småt ved at vinde fodfæste i filmbranchens højere lag. Spørgsmålet om

Taegukgi/Taegukgi hwinalrimyeo (Je-gyu Kang, 2004)

definitioner og skillelinjer er dog stadig ikke afklaret.

Salgbar kunst. En særlig etos har præget sydkoreansk film gennem de senere år: En interessant – skønt ikke altid harmonisk – sameksistens af på den ene side en eksperimenterende, 'kunstnerisk' dynamik og på den anden en lydhørhed over for kommercielle faktorer som underholdningsværdi, teknisk og skuespilmæssig kvalitet.

Der er næppe tvivl om, at den kunstneriske sensibilitet hænger sammen med, at den nye generation af filmmagere er opflasket med de europæiske, amerikanske og japanske film, som man i de senere år har kunnet se ved særvisninger i franske, britiske og tyske kulturcentre, hvis ikke de ligefrem har fået sydkoreansk biografpremiere. Og hvor disse muligheder ikke har været tilstrækkelige, har generationen været så privilegeret at kunne nyde godt af undergrundsmiljøernes cirkulation af illegale kopivideoer. Dette såkaldte 'grå marked' har gjort det muligt for de aspirerende cineaster at opleve den myteomspundne og førhen forbudte filmkunst fra *A Clockwork Orange* (1971) til *Dommedag nu* (*Apocalypse Now*, 1979). Sidstnævnte var forbudt i årevis på grund af sit 'anti-krigs-budskab'.

I tilfældet sydkoreansk film er der dog grund til at være varsom med de ellers så belejlige generationsopdelinger. Som det også ses inden for kinesisk og taiwanesisk film, har sådanne skel det med at udviske nuancer og indbyde til, at man negligerer

mere dybdegående analyser af filmene.

I Sydkorea er filmgenerationerne desuden svære at rubricere på grundlag af aldersskel. Tag f.eks. instruktøren Lee Chang-dong, der i 1996 debuterede med arbejdsløsheds- og gangsterdramaet *Green Fish* (*Chorok mulkogi*) – i den fremskredne alder af 42 år. Lee Myung-se var ligeledes 42, da han i 1999 vandt international anerkendelse for sit postmoderne, referencespækkede og ungdommeligt kåde genremiks *Nowhere to Hide* (*Injeong sajeong bol geot eobtda*).

Med dette forbehold på plads er der dog grund til at bide mærke i, at det først er i 1990'erne, at der dukker filmmagere op, hvis karrierebaner er tydeligt løsrevet fra filmbyen Chungmuros hævdvundne mesterlære-system, hvor man i et ufleksibelt hierarki skulle operere som assistent i adskillige år, før man fik chancen for at instruere.

I stedet har instruktører i stigende grad baggrund i universiteternes filmvidenskabsuddannelser eller kommer fra specialiserede filmskoler som Korean National University of Arts (grundlagt i 1991, dengang med fokus på musik og teater) og Korean Film Academy (grundlagt i 1984). Sidstnævnte har udklækket en lang række væsentlige instruktører, bl.a. Bong Joon-ho (*Memories of Murder/Salinui chueok*, 2003), Hur Jin-ho (*Christmas in August/Palwolui Christmas*, 1998), Lee Hyun-seung (*Il Mare/Siworae*, 2000) samt makkerparret Min Kyu-dong og Kim Tae-yong (*Memento Mori/Yeogo goedam II*, 1999).

Et par markante navne har sågar studeret ved filmskolen i polske Lodz: Moon Seung-wook (*The Butterfly/Nabi*, 2001) og Song Il-gon, der læste under Krzysztof Kieslowski og slog igennem med den dramaturgisk komplekse kvindefilm *Flower Island* (*Ggot seom*, 2001).[7]

Instruktørernes anseelse og samfundsmæssige rolle har logisk nok ændret sig i takt med denne udvikling. *Green Fish*-instruktøren Lee Chang-dong blev i 2002 efter sin internationale succes med det bagvendte national-epos *Peppermint Candy* (*Bakha satang*, 2000) ligefrem udnævnt til kultur- og turistminister. Det kom som et chok for mange, da instruktørgerningen gennem årtier i de flestes bevidsthed havde været et håndværk; nu dukkede kunstnerpolitikere op i kulturlandskabet i bedste André Malraux- og Melina Mercouri-stil. At Lee Chang-dong desuden var skolelærer og romanforfatter, understreger, hvordan virkefelternes afgrænsning var kommet under opløsning.

Det sydkoreanske bar-slagsmål. Det er netop mangfoldigheden, der står i centrum i mange nylige forsøg på at forklare den nye sydkoreanske films gennemslagskraft. Den brede vifte af genrer, stilarter, budskaber og filosofiske tilgange til det at lave film gør det svært at indkredse den sydkoreanske film ved hjælp af æstetiske eller tematiske fællesnævnere. Som *Village Voice*-anmelderen Michael Atkinson med et anstrøg af skrækfascination har påpeget: "At betragte sydkoreanske film er som at se den nationale kultur gennemføre et beskidt bar-slagsmål med sig selv."[8]

Ikke desto mindre har der, især i Europa og USA, været tendens til at præsentere sydkoreansk film på en måde, så diversiteten er blevet ofret til fordel for fokus på nogle få auteurs – i skrivende stund især Im Kwon-taek, Hong Sang-soo og Kim Ki-duk.

I receptionen af Kim Ki-duks film smelter den eksotiske og den skrækfascinerede tilgang til sydkoreansk film perfekt sammen – her mødes kunst og kult.

Kim Ki-duk slog igennem i Vesten med

Peppermint Candy/Bakha satang (Lee Chang-dong, 2000)

The Isle (*Som*, 2000), en næsten dialogløs surrealistisk meditation over en mand, der har afklædt sig sin sociale identitet og søgt tilflugt ved en sø (læs: i et urhav). Her møder han en mentalt forstyrret (læs: seksuelt åben) kvinde, der passer på et antal lystfiskerbåde udformet som flydende huse. At *The Isle* endte som et kontroversielt hit i det internationale festival-kredsløb, hang dog mere end noget andet sammen med et par scener, hvor fiskekroge bliver brugt til selvskamfering. Filmen er blevet heftigt markedsført internationalt som en avanceret horror-film og et prototypisk eksempel på 'ekstrem asiatisk film'.[9]

Kim Ki-duks popularitetskurve er foreløbig toppet med den entusiastiske kritiker- og publikumsmodtagelse, som *Forår, sommer, efterår, vinter ... og forår* (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) fik i USA. Sjovt nok med en helt anden form for eksotisme i centrum: Selv efter at det gik op for amerikanske kritikere, at de mange buddhistiske 'ritualer' i filmen var purt opspind fra Kims side, fortsatte de med at prise filmen for dens vidunderlige filmiske fremmanelse af buddhistisk filosofi. Kim Ki-duk er, i denne skribents øjne, lige så lidt buddhist, som Pedro Almodóvar er dydsiret katolik.

Kim Ki-duks kvinder. Hvad endnu færre ikke-koreanere tilsyneladende er klar over, er, at Kim Ki-duk gennem næsten et årti har været genstand for vedholdende feministisk kritik fra sydkoreanske tilskuere og anmeldere. Mange af de feministiske filmkritikere betragter Kims film som et opkog af det luder/madonna-kompleks, som alverdens 'kunstfilm' skamløst dyrker. Og endnu værre: Som er et slag i ansigtet på de sydkoreanske kvinder, som gennem århundreder har udholdt patriarkalsk undertrykkelse.

"Det vil være en hån mod den sydkoreanske kvinde at støtte denne film på nogen

som helst måde," skrev filmkritikeren Chu Yu-sin i 2002 i et af de store dagblade om filmen *Bad Guy* (*Nabbeun namja*, 2001). Hun fulgte senere op med den analyse, at Kim Ki-duks film er bygget op omkring 'hule, afmægtige kvinder', som bliver gjort til skydeskive for 'mandens projektioner af indre ondskab og had'.[10]

Hvorom alting er, så er det en korrekt iagttagelse, at følelsesmæssige overgreb, gennemheglinger og voldtægter for mange af Kims mandefigurer udgør 'acceptable' kommunikationsformer i forhold til det modsatte køn. Ligeledes er det gennem disse handlinger, at 'luderne' bliver transformeret til en slags hellige moderskikkelser – hvorved både offer og voldsmand på kringlet vis opnår renselse og frelse.

Dette chauvinistiske aspekt af filmene synes at gå relativt ubemærket – eller i hvert fald relativt uproblematisk – gennem den vestlige optik. I den amerikanske og europæiske presse er det kritisk-feministiske perspektiv på filmene nærmest ikke-eksisterende. Man kan næsten få den tanke, at en 'eksotiserende' mekanisme er trådt i kraft her, helt parallelt med den velkendte tendens, at man tolererer nøgenbilleder af kvinder fra 'primitive' folkeslag, men siger stop, hvis der er tale om det hvide borgerskabs døtre.

Yndlings-neurotikeren Hong Sang-soo. I skarp kontrast til de kontroverser, der

Forår, sommer, efterår, vinter... og forår/Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring/ Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom (Kim Ki-duk, 2003)

omgiver Kim Ki-duk, nyder instruktørkollegaen Hong Sang-soo nærmest total opbakning i den sydkoreanske presse, og hans æstetiske placering er tilsvarende klart defineret. Enhver ny minimalistisk film med fokus på den veluddannede middelklasse bliver øjeblikkeligt – og lovlig forudsigeligt – sammenlignet med Hong Sang-soos film. Hong, der påvirkede hele post-90'er-generationen af sydkoreanske filmmagere med sin radikalt modernistiske debutfilm *The Day a Pig Fell into the Well* (*Daijiga umule pajinnal*, 1996), er blevet en perfekt auteurfigur på den nationale scene.

Også udenlandske filmgængere og kritikere har taget Hong til sig, ikke mindst i Frankrig, mens publikumstilstrømningen på hjemmefronten er mere til at overse. Hongs *Woman is the Future of Man* (*Yeojaneun namjaui miraeda*, 2004) solgte 284.372 billetter. Som nævnt solgte samme års topscorer, Kang Je-kyus *Taegukgi* (2004), ti millioner.[11]

Hong Sang-soos film er planlagt og udført med stor akkuratesse. Deres popularitet i Vesten kan i vid udstrækning måske netop forklares med, hvor trofast de følger den modernistiske kunstfilms grammatik – de lader sig uhyre let identificere som art cinema. Deres labyrintiske [rubic cube] narrativer opmuntrer beskueren til at se dem igen og igen og opfange stadig flere tegn og koder i henkastede replikker og diskrete bevægelser.

Med sine minimalistiske set-ups og kompositioner søger Hong at hænge sine figurer hjælpeløst til tørre under vores nidkære overvågning. Den koreanske intelligentsia og ikke mindst instruktørkolleger og filmkritikere har da også stor fornøjelse af Hongs film. Fulde af indlevelse og med et strejf af selvhad sidder kultureliten og klukker og hvisker indforståetheder til hinanden, mens de betragter filmenes sexfikserede og evigt fordrukne karakterer. Filmenes angivelige 'naturalisme' stikker dog ikke videre dybt. Som beskuere inviteres vi til at betragte et virkelighedssimulakrum, hvor dialoger og situationer er lænset for politisk såvel som filosofisk og følelsesmæssig substans. Filmenes karakterer udlever deres 'naturlige' tilbøjeligheder på en måde, der gør det muligt for beskueren at forestille sig, at han/hun identificerer sig med dem – alt imens Hong Sang-Soo i realiteten tager letkøbt afstand fra karakterernes adfærd.

Hongs film kan med andre ord bedst sammenlignes med de sarkastiske, men i bund og grund ufarlige selvudleveringer, vi finder hos en Woody Allen. Dennes herligt neurotiske og hurtigtsnakkende newyorkere er måske nok i en vis udstrækning baseret på virkelige mennesker, men de lever efterhånden en sorgløs tilværelse i et fiktivt univers, der udelukkende peger tilbage på den almægtige skaber selv: Woody Allen. På samme måde afspejler Hongs univers netop ikke virkeligheden, skønt filmenes reception kunne få det til at se sådan ud, men derimod en glatpoleret filmisk pseudo-virkelighed forsynet med små lokkende kighuller.

Klassifikations-kvaler. Hvis man skal skue fremad, er der andre og bedre bud på forbilleder end Hong Sang-soo. Nemlig de yngre instruktører, der synes at have fundet sig til rette inden for genrekonventioner og kravet om salgbarhed, men som alligevel har tilstrækkeligt med kunstnerisk sensibilitet til at dreje disse konventioner i uventede retninger. De har fundet en 'tredje vej' – en rute, der zigzagger mellem den åbenlyse *auteur*-kunstfilm (som den laves af Im Kwon-taek, Lee Chang-dong, Kim Ki-duk og Hong Sang-soo) og de glatte melodramaer eller gangsterkomedier,

Tale of Cinema/Keuk jang jeon (Hong Sang-soo, 2005)

der præger den populistiske filmindustri. Gruppen omfatter instruktørnavne som Kim Jee-woon, Park Chan-wook, Bong Joon-ho, Ryuu Sung-wan og Chong Chae-un, og de hybridiserede film, de laver, er oftest uforudsigelige, til tider irriterende – og indimellem ligefrem stødende.

Som den sydkoreanske filmkritiker Kim Yong-jin har påpeget, kan denne gruppe – og ikke mindst frontfiguren Park Chan-wook – bedst sammenlignes med den forfriskende bølge, der ramte amerikansk film i 70'erne: Instruktørerne var i begge tilfælde "fleksible nok til at kunne operere inden for en hvilken som helst genre og samtidig stå uden for enhver bevægelse (...). De formåede at integrere den personlige kunstneriske vision med populærfilmens appel." (Kim 2004: 14).

Det har ikke været helt let for især udenlandske kritikere at finde mærkater til disse kunstnere. Enhver kan se, at Hong Sang-soo er en arthouse-instruktør, men hvad med en film som *Barking Dogs Never Bite* (*Flandersui gae*, 2000) af Bong Joon-ho? Er den et stykke alvorstung samfundskritik rettet mod boligblokkenes intelligentsia – eller en godhjertet skrækkomedie om den uappetitlige sydkoreanske skik med at spise hundekød? Eller måske snarere en skæv og sød dannelsesfortælling om en ung kvindes trængsler med at klare sig igennem livet? Under alle omstændigheder er vi ude over den rendyrkede art cinema, for filmen formår både at være bizart underholdende, ubehagelig og larmende – og på kringlet vis at indlejre en stribe melodramatiske øjeblikke.

Park Chan-wook og den diskutable kunst. Park Chan-wook er i denne sammenhæng eksemplarisk ueksemplarisk: Han kan simpelthen ikke sættes i bås. Lige siden hans femte film, *Oldboy* (2003), blev tildelt juryens Grand Prix i Cannes, har Park haft kurs mod international berømmelse på linje med Hong Sang-soo og Kim Ki-duk. Men holdningerne til Parks film har været – og er fortsat – langt mere delte end disses film. Park chokerer og pikerer selv de mest hærdede kritikere, men altid på uventet vis og uden brug af fortærskede exploitation-tricks. Hans film kan ikke reduceres til skarpe allegorier over sydkoreansk historie eller samfund; ej heller lukrerer de på klassisk-modernistiske kunstgreb.

Til gengæld bliver de ofte anklaget for at rumme en perversitet og vulgaritet, der ikke klæder deres formale glans og sofistikation. Andnu andre kritikere håner Park for at lave filmiske Fabergé-æg: Tiltrækkende værker, der i al deres sindrige udformning runger hult af mangel på moralsk eller følelsesmæssigt indhold.

Park overskrider ikke alene genreskel, men også grænsen mellem kunst og kommers, og han tvinger både det hjemlige og det udenlandske publikum til at genoverveje disse kategorier. Hvis 'kunst' defineres som en størrelse, der skal udfordre vores indgroede tankebaner – ikke blot hvad angår identitet, æstetik og moral, men også hvad angår selve kunstens støttekreds – så kan Park Chan-wooks film indiskutabelt klassificeres som kunstværker.

Det er i den sammenhæng værd at minde om, at salig Alfred Hitchcock helt op i 1960'erne endnu i visse kredse blev betragtet som en plump håndværker med god sans for underholdende melodramaer, men med en uheldig hånd i doseringen af makaberhed. Der skulle en forbitret forsvarstale og detail-analyser fra Robin Wood til, før det var almindeligt anerkendt, at *Menneskejagt* (*North by Northwest*, 1959) tilhører en helt anden liga og kategori end eksempelvis *From Russia With Love* (1963).

Så måske er der endnu håb for Park og andre miskendte instruktører fra hans generation.

(Oversat af redaktionen)

Noter

1. Sydkoreanske films andel af box office-indtægter (A) og antallet af producerede film (B) (kilde: Korean Film Council, 2004):

År	A	B
1993	15,4%	63
1994	20,2%	65
1995	20,4%	64
1996	22,4%	65
1997	25,2%	59
1998	24,3%	43
1999	39,4%	49
2000	34,9%	59
2001	49,8%	65
2002	48,5%	78
2003	53,3%	80

2. Den første generation af efterkrigs-instruktører gjorde sig bemærket i denne periode og omfatter blandt andre store kunstnere som Yoo Hyun-mok, Lee Man-hui, Kim Ki-young, Kim Soo-yong, Kwon Cheol-hwi, Im Kwon-taek og Sin Sang-ok. Mange af disse fortsatte langt op i 80'erne og 90'erne med at lave kompromisløse og personlige film.
3. Mod diktatur-æraens afslutning, da 1988-olympiaden i Seoul var nært forestående, var reglerne efterhånden slækket så meget, at en film som *Platoon* (1987) kunne få premiere. Efter sigende dog i en udgave, hvor Tom Berengers afsluttende død under 'friendly fire' var beskåret kraftigt.
4. Mest markant var bølgen af 'bar hostess films' fra 1970'erne, herunder *A Woman Betrayed (Naega beorin yeoja*, 1977), *Youngja in Her Prime (Yeong-jaui jeonseong shidae*, 1975), *Winter Woman (Gyeoul yeoja*, 1977) og *Miss Oh's Apartment Room* (*O-yang eui apateu*, 1978). 'Servitricer' var 70'ernes eufemisme for sexarbejdere, og alle de nævnte

film var monumentale kassesucceser.

5. *Seopyeonjes* rolle i den nationalistiske diskurs diskuteres blandt andre af Chungmoo Choi og Cho Hae Joang (se litteraturlisten).
6. Se bl.a. Kim Yŏng-jin: "Sŭkŭrin kwŏtŏ nonran e puchŏ [On the Debates Regarding the Screen Quota System]", *Film 2.0*, 9. juli 2004; O Ki-min: "Morihae e kibanan naengso nŭn muŭimihada [Cynicism Based on Lack of Understanding Is Meaningless]", *Film 2.0*, 6. august 2004; Kim No-gyŏng: "Hamjŏng e ppajin 'munhwa tayangsŏng' ŭl chiksihara [Take a Good Look at the Entrapped 'Cultural Diversity']", *Film 2.0*, 24. august 2004.
7. At den ellers så patriarkalske filmbranche er blevet tilgængelig for kvinder, er en anden vigtig tendens. Nogle af de stærkeste og mest roste sydkoreanske film inden for de seneste ti år er lavet af kvindelige instruktører: *Three Friends* (*Sechinku*, 1996) og *Waikiki Brothers* (2001) af Im Sun-rye samt *Take Care of My Cat* (*Goyangileul butaghae*, 2001) af Jae-eun Jeong. Mange kvinder opererer inden for det dokumentariske felt, der ligesom mange andre steder i Østasien tjener som en slags ghetto for talentfulde kvindelige instruktører. Mest anerkendt af de kvindelige dokumentarister er Young-joo Byun med *The Murmuring* (*Nazen moksori*, 1995) og *Ardor* (*Milae*, 2002).
8. Atkinson, Michael (2001). "Blood Feud". In: *Village Voice* den 21. august 2001.
9. At adskillige medier har fokuseret på denne vinkel, kan man udlæse af anmeldelses-citaterne bag på den dvd-udgave af filmen, der er udgivet af First Run Features. "Perverst æggende (og æggende pervers)," står der eksempelvis, og et andet citat lyder: "Man skal tilbage til *Night of the Living Dead* og *Exorcisten* for at finde noget så sjovt som det her." Markedsføringen af sydkoreansk film i det østlige Asien er præget af helt andre strategier, og receptionen her er da også væsensforskellig. Den største aftager af sydkoreanske film, popmusik og tv-serier er Japan, og her er eksempelvis den mandlige sydkoreanske stjerne Pae Yong-jun langt mere populær end Tom Cruise og de andre Hollywood-stjerner. Den østasiatiske succes for den sydkoreanske bølge – eller *hallyu*, som den er blevet døbt af kinesiske journalister – påvirker i øvrigt tydeligt den hjemlige industri, der er begyndt at lave stjerneproduktioner målrettet til det regionale marked. Nylige eksempler er Kwak Jae-youngs *Windstruck* (*Nae yeojachingureul sogae habnida*, 2004) med Jun Ji-hyun i hovedrollen samt Hur Jin-hos *April Snow* (*Oechul*, 2005) med førnævnte Pae Yong-jun.
10. Se Chu 2002 og Chu 2004. En del (mandlige!) filmkritikere, heriblandt Kang Song-ryul, har givet igen ved at kalde den feministiske kritik af Kim Ki-duk for en fascistoid heksejagt (Kang, 2004).
11. Tallene er fra www.koreanfilm.org.

Litteratur

Atkinson, Michael (2001). "Blood Feuds". In: *Village Voice*, 21. august 2001.

Cho Hae Joang (2002). "Sŏp'yŏnje: Its Cultural and Historical Meaning." In: Kim Kyung Hyun og David E. James (red.): *Im Kwon-taek.*

Choi Chungmoo (2002). "The Politics of Gender, Aestheticism and Cultural Nationalism in *Sŏp'yŏnje* and *The Genealogy*." In: Kim Kyung Hyun og David E. James (red.): *Im Kwon-taek.*

Chŏng Chong-hwa (2004). "1960, 1970 nyŏndae hanguk yŏnghwa kisulsa [A History of Technology in Korean Cinema of 1960s and 1970s]". In: Korean Film Archive (red.): *Hanguk Yŏnghwasa kongbu.* pp. 238-279.

Chu Yu-sin (2004). "Naega Kim Ki-dŏk ŭl pip'an hanŭn iyu [The Reason I Criticize Kim Ki-duk]". In: *Cine 21*, 25. marts 2004. http://www.cine21.co.kr/kisa/sec-00210010 2/2002/01/020118094309104.html

Han Sŭng-hŭi (2003). " 'Sinp'uro' ch'aja sammalli [Trekking Thirty Thousand Ri In Search of 'New Programs']". In: *Film 2.0*, 14. marts 2003.

Kang Sŏng-ryul 2004. "P'eminijŭm pip'yŏng pangbŏmnon ŭl soesin hara [Renew the Methodology for Feminist Criticism]." *Cine 21.* March 16. http://www.cine21.co.kr/kisa/sec-002200207/2004/03/040311110051074.html

Kim Kyu Hyun (2005). "Horror as Critique in Tell Me Something and Sympathy for Mr. Vengeance". In: Stringer, Julian og Chi-Yun Shin (red.): *New Korean Cinema.* pp. 106-116.

Kim Kyung Hyun og David E. James (red.) (2002). *Im Kwon-taek: The Making of A Korean National Cinema.* Detroit, Wayne State University Press.

Kim Sŏn-a (2002). "Yŏsŏng ŭi momŭl tongwŏn han tongjŏng ŏmnŭn sesang ŭi yŏggyŏum [The Disgusting World Without Compassion, Mobilizing the Body of Women]". In: *Film 2.0*, 27. januar 2002.

Kim Yŏng-jin (2004). "Tightrope". In: *Film Comment*. 40-6, november/december 2004.

Korean Film Archive (2004). *Hanguk Yŏnghwasa kongbu* [Studying the History of Korean Cinema]. Seoul, Ich'ae.

Korean Film Council (2004). *Korean Cinema 2004*. Seoul, Korean Film Council.

Mun Il-p'yŏng (2002). "Amkŏt esŏ ŏmŏniro [From the Female Animal to Mother]". In: *Film 2.0*, 27. januar 2002.

Pak Chi-yŏn (2004). "1960, 1970 nyŏndae hanguk yŏnghwa chŏngch'aek kwa sanŏp [The Government Policy toward Korean Cinema and Film Industry in 1960s and 1970s]". In: Korean Film Archive (2004): *Hanguk Yŏnghwasa kongbu*. pp. 144-185.

Parquet, Darcy (2005). "The Korean Film Industry: 1992 to the Present". In: Stringer Julian og Chi-Yun Shin (red.): *New Korean Cinema*. pp. 32-50.

Rayns, Tony (2004). "Sexual Terrorism: A Strange Case of Kim Ki-duk". *Film Comment*, 40-6, november/december 2004.

Sim Yŏng-sŏp (2004). "Kang Sŏng-ryul ssi ŭi sŏlligŭn ibunbŏp ŭl pip'an handa (Criticizing Mr. Kang Sŏng-ryul's Immature Dichotomy)." *Cine 21*, 25. marts 2004. http://www.cine21.co.kr/kisa/sec-002200207/2004/03/040324202213072.html

Shin Jee-young (2005). "Globalisation and New Korean Cinema". In: Stringer Julian og Chi-Yun Shin (red.): *New Korean Cinema*. pp. 51-62.

Stringer, Julian (2005). "Putting Korean Cinema in its Place: Genre Classifications and the Context of Reception". In: Stringer Julian og Chi-Yun Shin (red.): *New Korean Cinema*. pp. 95-105.

Stringer Julian og Chi-Yun Shin (red.)(2005). *New Korean Cinema*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Yi Hyo-in (2003). *Yŏnghwa ro ingnŭn hanguk munhwasa* [A History of Korean Culture Read Through Cinema]. Seoul, Kaema kowŏn.

Yi Hyo-in og Yi Chong-ha (red.)(1996). *Korean New Wave: Retrospectives from 1980 to 1995*. Pusan, Pusan International Film Festival.

Yi Kil-sŏng (2004). "1960, 70 nyŏndae sangyŏnggwan ŭi pyŏnhwa wa kwangaek munhwa [The Changes in the Movie Theaters and the Filmgoing Culture of 1960s and 1970s]". In: Korean Film Archive: *Hanguk Yŏnghwasa kongbu*. pp. 187-235.

Yi Yŏng-jin (2004). "Hanguk kwangaek ege chaekaebonggwan ŭl hŏhara [I, II]". In: *Cine 21*, 14. januar 2004. http://www.cine21.co.kr/kisa/sec-002100100/2004/01/04109163650087.html.

Kyu Hyun Kim er Associate Professor ved University of California, Davis, hvor han underviser i japansk og sydkoreansk historie og film. Han har desuden leveret artikler til filmantologier, tidsskrifter og sitet www.koreanfilm.org

Purple Butterfly/Zi hudie, 2003 (Lou Ye, 2003)

Nye tider

Kinesisk films omstilling fra statskontrol til markedsøkonomi

Af Tan Hui

I år 2005 har kinesisk film kunnet fejre sine første 100 år. Det har været turbulente år, hvor op- og nedgangsperioder har afløst hinanden. Men i dag er kinesisk film så vital som nogensinde, og dét til trods for, at den netop nu befinder sig midt i en gennemgribende omstillingsproces.

De store politiske og økonomiske forandringer, som Kina har gennemlevet siden 1990'erne, har ikke alene sat dybe spor i samfundet, men også haft afgørende indflydelse såvel på de kinesiske filminstruktørers arbejdsvilkår som på karakteren af de film, der produceres.

Produktionen falder i tre overordnede kategorier: kunstfilm, der fortrinsvis repræsenteres af den såkaldte femte og sjette generation af filminstruktører og i stigende grad finansieres ved privat og udenlandsk kapital; kommercielle film, dvs. rent markedsorienterede film, hvis største trækplastre udgøres af de såkaldte 'Holiday Season'-film; og endelig statsstøttede og patriotiske mainstreamfilm, også kaldet 'dur-film'.

Kunstfilmen. For et par årtier siden stod Zhang Yimou og Chen Kaige som konger af den kinesiske kunstfilm. Ligesom bl.a. Tian Zhuangzhuang, Wu Ziniu og He Ping tilhører de den såkaldte femte generation af instruktører, som i 1980'erne henledte udlandets opmærksomhed på kinesisk film.

Jun-Zhao Zhengs *One And Eight* (*Yi ge he ba ge*, 1983) og Chen Kaiges *Den gule jord* (*Huang tu di*, 1984) (som var fotograferet af Zhang Yimou) markerede starten på femtegenerations-bølgen. Med internationalt berømmede og kritikerroste film som *King of the Children* (*Hai zi wang*, 1987), *Farvel, min konkubine* (*Ba wang bie ji*, 1993), *Ju Dou – Flammende begær* (*Ju Dou*, 1989) og *Under den røde lygte* (*Da hong deng long gao gao gua*, 1991), der også blev anselige kassesucceser, vandt Chen Kaige og Zhang Yimou en forbløffende mængde priser ved de store filmfestivaler: seks priser alene i Cannes og flere priser i Venedig og Berlin, hvortil kom fem Oscar-nomineringer.

Stilistisk og tematisk er femtegenerations-filmene meget forskellige, men fælles for dem er, at de skildrer 'virkelige problemer'. Zhang Yimous *At leve* (*Huo zhe*, 1994) og Tian Zhuangzhuangs *Den blå drage* (*Lan feng zheng*, 1991) viser, hvordan almindelige familier håndterede de samfundsmæssige forandringer under Kulturrevolutionen (1966-76). Og Chen Kaiges *Farvel, min konkubine* handler om, hvordan Kulturrevolutionen ledte venner til at forråde hinanden.

Måske det bedste eksempel på denne 'realisme' er Zhang Yimous *Historien om Qiuju* (*Qiu Ju Da Guan Si*, 1992), hvor lokale bønder medvirker som statister og i egentlige roller side om side med en håndfuld professionelle skuespillere. Desuden er filmen optaget on location i provins- og landsbyer i bjergene omkring Xi'an, og ved udstrakt brug af skjult kamera og langtrækkende bærbare mikrofoner lykkes det den at give et autentisk billede af bøndernes levevilkår.

Mens den femte generation fejrede triumfer i udlandet, ventede en sjette i kulisserne. I modsætning til den femte generation, der refererer til et specifikt afgangshold fra Filmakademiet i Beijing, har sjettegenerations-instruktørerne meget forskellig baggrund. Nogle af dem har også gået på Filmakademiet i Beijing (de første af dem blev færdige i 1989), mens andre ikke har nogen egentlig filmuddannelse. Nogle er selvfinansierede eller har udenlandske investorer i ryggen, andre arbejder hovedsagelig 'under jorden' i amatørformater.

Denne sammensatte gruppe, der bl.a. tæller navne som Zhang Ming (*Rainclouds Over Wushan/Wu shan yun yu*, 1996), Zhang Yuan (*East Palace, West Palace/Dong gong xi gong*, 1995), Lou Ye (*Purple Butterfly/Zi hudie*, 2003), Wang Xiaoshuai (*The Days/Dongchun de rizi*, 1993), Lu Xuechang (*Cala, My Dog/Ka la shi tiao gou*, 2003), Wang Quan'an (*Lunar Eclipse/Yue shi*, 1999), Guan Hu (*Dirt/Tou fa luan le*, 1994), Zhang Yang (*Shower/Xizao*, 1999) og Jia Zhang-ke (*Xiao Wu/Xiao Wu*, 1997), har ingen lederfigurer. Alle er *mavericks*, som uafhængigt af hinanden afsøger egne grænser. Men fælles for dem er, at deres film i alt fald tidligere for det meste blev lavet illegalt og for små penge. Desuden anvender de som regel lange indstillinger, håndholdt kamera og reallyd, hvilket giver deres film et meget realistisk, nærmest dokumentarisk præg.

Generelt tager sjettegenerations-instruktørerne udgangspunkt i emner og figurer fra deres eget som oftest urbane miljø for på den måde at kunne skildre en social

Cala, My Dog/Ka la shi tiao gou (Lu Xuechang, 2003)

virkelighed, de kender til bunds. Næsten alle filmene handler om den forvirring, smerte og følelse af hjælpeløshed, som borgerne oplever i kølvandet på Kinas aktuelle politiske og sociale reformer, men også om, hvordan enkeltindivider gør oprør, kæmper og overlever. I *Rainclouds Over Wushan* følger vi f.eks. tre helt 'almindelige' borgere: en flodvagt, som lever et monotont og rutinepræget liv, en ung enke, der arbejder som servitrice på et lille hotel, og en ung politibetjent, som snart skal giftes. De har ikke noget med hinanden at gøre, men alligevel krydses deres tilværelser til et samlet og psykologisk fint portræt af den måde, hvorpå mennesker lever under og håndterer de trange livsvilkår i dagens Kina.

Såvel tematisk som æstetisk adskiller sjettegenerations-filmene sig radikalt fra den foregående generations værker. Femte generation var rundet af tiden umiddelbart efter Kulturrevolutionen, og deres film var derfor båret af alvorlige, kraftfulde og indiskutable ideologiske synspunkter, der kom til udtryk i storslåede, idealistiske, historiske og allegoriske film om Kina, kinesisk kultur og kinesisk identitet. Sjette generations udgangspunkt er et helt andet, hvilket ytrer sig i filmene i form af et mere individualistisk og anti-romantisk livssyn, der kanaliseres ud i flertydige og usikre fortællinger. Med afsæt i deres egen følelse af fremmedgørelse retter sjettegenerations-filmskaberne blikket mod deres samtid og skildrer såkaldt 'almindelige' menneskers, især den desorienterede storbyungdoms, hverdagstilværelse. Abort, alkoholisme, narko, sex og vold er hyppigt optrædende temaer, og stilen er som regel helt enkel og ligefrem.

Måske roden til forskellene mellem femte og sjette generation primært skal søges i instruktørernes personlige livs-

erfaringer. Når Kulturrevolutionen og dens konsekvenser for befolkningen er så fremtrædende et tema i femtegenerationsfilmene, kan det skyldes, at Chen Kaige, Zhang Yimou og Tian Zhuangzhuang oplevede denne periodes rædsler på deres egen krop: Alle tre blev sendt til "omskoling" i arbejdslejre i provinsen og erfarede således på nærmeste hold, at ideologi og virkelighed ikke altid stemte overens. Deres forhold til Kinas politiske myndigheder har gennemgående været anstrengt.

De fleste af sjettegenerations-instruktørerne er derimod født i 1960'erne, og deres kunstneriske visioner begyndte først at tage form i 1980'erne og 90'erne, dvs. samtidig med at Kina indledte sin ny reformpolitik, der er resulteret i en udbredt følelse af angst og tab. Konfronteret med ruinerne af en turbulent historie føler denne nye generation af filmskabere, at de må rette et kritisk blik mod almindelige kineseres virkelige tilværelse. De har et stærkt behov for at tale om samfundet, som de selv oplever det, så det meste af deres arbejde er dybt forankret i hverdagslivet, som det udspiller sig i deres umiddelbare omgivelser.

Ved siden af femte- og sjettegenerations-filmskaberne er der yderligere to kunstfilm-instruktører, som bør nævnes: Jiang Wen og Xu Jinglei, der begge først og fremmest er kendt for deres arbejde som skuespillere og måske blev instruktører, fordi de ikke kunne forlige sig med, at de som skuespillere var henvist til ofte at vente meget længe på et godt manuskript og en god instruktør.

Jiang Wen blev færdig på teaterskolen i 1984 og har siden arbejdet med Kinas bedste instruktører fra både fjerde, femte og sjette generation. Han har haft hovedroller i en lang række film og vundet en mængde betydningsfulde priser for sit arbejde. I udlandet er Jiang Wen nok bedst kendt for sin medvirken i Zhang Yimous *De røde marker* (*Hong gao liang*, 1987), hvor han spillede over for Gong Li. Jiangs instruktørdebut, *In the Heat of the Sun* (*Yangguang canlan de rizi*, 1994), som han også selv skrev manuskript til, er et indiskutabelt mesterværk, som fortjent høstede international anerkendelse og tillige blev en stor publikumssucces. Hans anden film som instruktør, *Devils on the Doorstep* (*Gui zi lai le*, 1999), hvor han også selv spiller hovedrollen, vandt juryens Grand Prix ved filmfestivalen i Cannes 2000 og har desuden vundet tre priser i Japan.

Siden hun blev færdig på Filmakademiet i Beijing i 1996, har Xu Jinglei medvirket som skuespiller i godt en halv snes film og en lang række tv-serier. Hun debuterede som instruktør med filmen *My Father and I* (*Wo he ba ba*, 2002), som blev meget rost ikke alene i Kina, men også i udlandet, hvor den bl.a. blev vist på filmfestivalerne i Toronto og Tokyo. Det er en realistisk film, der skildrer de udefinerede og omskiftelige følelser mellem far og datter i en opløst familie. I 2004 vandt hun prisen som bedste instruktør ved filmfestivalen i San Sebastian for sin Stefan Zweig-filmatisering *Letter From an Unknown Woman* (*Yi ge mo sheng nu ren de lai xin*, 2004), hvor hun selv spiller hovedrollen. Med sin historie om en kvinde, der vier sit liv til en hemmelig elsker, er filmen en hjerteskærende refleksion over kærlighedens mange facetter.

Den kommercielle film. Med markedsøkonomiens indtog i Kina opstod en ny gruppe af unge, kommercielt orienterede filmskabere, som ikke følger i femte generations fodspor og ejheller helt kan siges at være en del af sjette generation. Deres mest fremtrædende kendetegn er, at de holder blikket fast rettet mod det kinesiske publikums omskiftelige præferencer, og de læg-

A World Without Thieves/Tian xia wu zei (Feng Xiaogang, 2004)

ger da heller ikke skjul på, at det, der ligger dem mest på sinde, er, hvordan deres film klarer sig på box office-listerne.

Den vigtigste blandt disse kommercielle instruktører er Feng Xiaogang. I modsætning til f.eks. Chen Kaige og Zhang Yimou indrømmer han åbent, at hans film kun har til formål at underholde så stort et publikum som muligt. Feng er ikke særlig kendt i udlandet, men i Kina er hans film mere populære end Zhang Yimous.

Siden 1997 har han hvert år lavet en film til årsskiftets 'holiday season', som løber fra midten af december til afslutningen på det kinesiske nytår, Forårsfestivalen, i slutningen af januar eller begyndelsen af februar. De syv film bærer titlerne *Dream Factory* (*Jia fang yi fang*, 1997), *Be There or Be Square* (*Bu jian bu san*, 1998), *Sorry, Baby* (*Mei wan mei liao*, 1999), *A Sigh* (*Yi sheng tan xi*, 2000), *Big Shot's Funeral* (*Da wan*, 2001), *Cell Phone* (*Shou ji*, 2003) og *A World Without Thieves* (*Tian xia wu zei*, 2004). En af Kinas hotteste skuespillere, Ge You – der vandt skuespillerprisen i Cannes i 1994 for sin medvirken i Zhang Yimous *At leve* (*Huo zhe*, 1994) – spiller hovedrollen i de fleste af disse film.

Alle syv er lette romantiske komedier, der blev så entusiastisk modtaget af især storbyernes yngre publikum, at Hollywood-filmene fik kamp til stregen på de kinesiske box office-lister. *Dream Factory* var f.eks. den største kassesucces nogensinde i kinesisk films historie og blev på årets box office-lister kun overgået af *Titanic*. Filmens fænomenale succes førte til, at Columbia skød penge i *Big Shot's Funeral*.

'Holiday season'-filmene etablerede Feng som en populær komedieinstruktør med en unik humoristisk sans og et udtalt talent for vittig satire. Der kan nævnes en række forskellige årsager til hans enorme popularitet: For det første demonstrerer han i sine film en skarp fornemmelse for storbybefolkningens omskiftelige moderne levevis. Ingen fanger som Feng tidsånden i Kina i dag – kinesernes lidenskabelige omfavnelse af moderniteten ... og de tragikomiske konsekvenser. Hans film er satirer over det moderne Kinas materialisme. I sin seneste film, *A World Without Thieves*, viser han

f.eks. bagsiden af Kinas økonomiske boom: Et ungt ægtepar, der ernærer sig som lommetyve, planlægger først at stjæle et helt livs opsparing fra en naiv bondeknøs, men da de lærer ham nærmere at kende og indser, hvilket bundhæderligt menneske han er, skifter de mening og ender med at beskytte ham over for andre tyve. Hovedparten af filmen udspiller sig på et tog, hvor de fleste af passagererne er tyve, der konkurrerer om rovet. *A World Without Thieves* er en fortælling om medfølelse og grusomhed – som så mange andre i vore dages Kina.

Et andet eksempel er *Cell Phone*, der har slået alle box office-rekorder. Kina er gået helt mobil-amok: over 300 millioner kinesere har mobiltelefon – verdens største mobiltelefonbefolkning – og de sender dagligt omkring 300 millioner sms'er. *Cell Phone* handler om en populær tv-programvært, hvis ægteskabelige sidespring bliver afsløret, da hans kone ved et tilfælde læser nogle af de amourøse sms'er, han har sendt til sin elskerinde. Efterhånden fører mobiltelefonen ham ud i problemer også på mange andre fronter, og filmen ender med, at han mister både kone og job. Trods den 'ulykkelige' slutning er *Cell Phone* en sort humoristisk komedie om, hvordan moderne, urbane kinesere bruger og misbruger mobiltelefonen til at holde styr på og undertiden bedrage elskere, venner og kolleger.

En anden grund til, at Fengs film er så populære, er, at de allesammen er netop 'Holiday Season'-film, dvs. de er med flid blevet premieresat i perioden mellem jul, nytår og det kinesiske nytår, hvor befolkningen trænger til at slappe af med uforpligtende underholdning oven på det forgangne års stress og godt vil gå ind i det ny med et smil på læben. *Dream Factory* var den første 'Holiday Season'-film, men i kølvandet på dens succes er 'sæson-film' blevet et udbredt marketing-fænomen i den kinesiske underholdningsindustri.

Endelig bæres Fengs film af en underforstået, særlig kinesisk humor, der appellerer til det lokale publikum. Det ses f.eks. tydeligt i *Big Shot's Funeral*, der handler om et par plattenslagere, der tror, de kan score kassen ved at påtage sig at stå for begravelsen af en kendt amerikansk filminstruktør, der er død, mens han var på optagelse i Kina. Her skifter Feng fokus fra den småfolkshverdag, som ellers har stået i centrum for hans film, til en mere omfattende satire over boble-økonomien og det moderne Kinas kulturelle elite. Succesen udeblev ikke: *Big Shot's Funeral* blev et mega-hit i Kina, hvor den spillede hele 37 millioner yuan (ca. 28 millioner kroner) ind.

Feng Xiaogang er den mest fremtrædende af de kommercielle instruktører, men han står ikke alene. Efter at den kinesiske filmindustri nu er blevet i alt fald delvist markedsorienteret, interesserer også kendte kunstfilm-instruktører fra såvel femte som sjette generation sig i stigende grad for, om deres film sælger billetter – uden at det dog hidtil har haft negativ indflydelse på deres kreative talent.

Det er i første række femtegenerationsinstruktørerne, der forsøger at tilpasse sig de nye markedskræfter, måske for ikke at blive sejlet agterud af den sjette generation. Chen Kaige lavede f.eks. i 2003 den meget kinesiske og meget kommercielle film *Together* (*He ni zai yi Qi*), der fortæller en sentimental historie om en talentfuld ung violinist. Og året før udsendte Zhang Yimou *Hero* (*Ying xiong*), hvis hollywood'ske produktionsbudget og om muligt endnu større markedsføringsbudget må kvalificere den til betegnelsen kommerciel film. Med sin højteknologiske visualisering af et klassisk martial arts-scenarie blev *Hero* den mest omtalte film i Kina siden in-

troduktionen af 'Holiday Season'-filmene. Den spillede angiveligt hele 242 millioner yuan ind (ca. 185 millioner kroner) og blev dermed den bedst sælgende kinesiske film nogensinde i Kina.

Men også blandt sjettegenerations-instruktørerne er der nogle, der er begyndt at skele til salgstal. Det gælder først og fremmest Zhang Yuan med filmene *I Love You* (*Wo ai ni*, 2002), *Green Tea* (*Lü cha*, 2003) og *Jiang Jie* (*Jiang Jie*, 2004) – sidstnævnte er en filmatisering af en klassisk Peking-opera. Der udspiller sig i øjeblikket en skarp intern konflikt i sjette generation mellem dem, der sværger til kunstfilmen – det er stadig flertallet – og dem, der vælger en mere kommerciel vej. Men med Kinas indtræden i Verdenshandelsorganisationen (WTO) må også kunstfilm-instruktørerne nok efterhånden indstille sig på at skulle lave økonomisk bæredygtige film, eller i det mindste på at måtte forene kunstneriske og kommercielle hensyn.

Der er dog også andre, der laver succesrige kommercielle film. F.eks. Zheng Xiaolong, hvis debutfilm, *Gua Sha Treatment* (*Gua sha*, 2001) fortæller sin historie om kulturchok med afsæt i Hollywoods narrative succesformler. Filmen henvender sig til tilskuere i både øst og vest og er således selv tænkt som en slags bro mellem forskellige kulturer. I Kina indspillede *Gua Sha Treatment* femten millioner yuan (ca. 11 millioner kroner) – et ganske betragteligt beløb for en kinesisk film – og filmen er også blevet vel modtaget de steder i Vesten, bl.a. USA, hvor den er blevet vist.

Mainstreamfilmen. Mainstreamfilmene, der også kaldes 'dur-film' – en eufemisme for propagandafilm – er finansieret af regeringen og som sådan en hovedstrøm i Kinas aktuelle filmproduktion, selv om der kun produceres et par stykker om året. Til gengæld er de ganske populære, omend det er svært at sætte tal på deres popularitet. De vises ganske vist i almindelige biografer, men de fleste billetter uddeles gratis af regeringen.

Mainstreamfilmen har tre overordnede temaer: 'revolution og historie', 'eksemplariske personer og gerninger', samt 'historiske begivenheder og skikkelser i det moderne Kina'.

Filmene i 'revolution og historie'-kategorien har som deres primære mål at give en positiv fremstilling af politiske skikkelser og begivenheder i kommunistpartiets historie. Det ses f.eks. i storfilmen *The Decisive Battle* (*Da jue zhan*, 1991), et elleve timer langt historisk epos om Folkets Befrielseshærs kampe mod Chiang Kai-sheks nationalistiske Kuomintang-tropper. Filmen falder i to dele: Første del er en historisk rekonstruktion af Liaoxi-Shenyang-kampagnen i 1948, hvor Folkets Befrielseshær vandt en afgørende sejr over Kuomintang. Undervejs portrætteres over 100 politiske og militære figurer, bl.a. Mao Zedong og Zhou Enlai på kommunistpartiets side, og Chiang Kai-shek og Wei Lihuang på Kuomintangs. Anden del er en rekonstruktion af Huai-Hai-kampagnen, der løb fra november 1948 til januar 1949 og kostede 555.000 Kuomintang-soldater livet.

Filmene om 'eksemplariske personer og gerninger' henvender sig i første række til de parti-kadrer, som arbejder heroisk for det offentlige velfærd, og de fokuserer som regel på heltenes personlige offervilje for ad den vej at give det ideologiske budskab en moralsk-emotionel indpakning. *Jiao Yulu* (1990), der er instrueret af Jixing Wang, handler f.eks. om en lokal kommunistisk leder, Jiao Yulu, der vier sit liv til at hjælpe områdets indbyggere til et bedre liv. Tiden er 1960'erne, og settingen er Lankao-om-

The Opium War/Yapian zhanzheng (Xie Jin, 1996)

rådet i Hennan-provinsen, som i mange år har været plaget af sandstorme, oversvømmelser og ufrugtbar jord. I 1962 oplever egnen en ny naturkatastrofe, men Jiao er fast besluttet på at redde sine undersåtter fra fattigdom og tilbagestående. Han kæmper utrætteligt, indtil han dør af leverkræft i 1964. Efter sin død blev han kendt over hele landet som en eksemplarisk helt.

Den tredje og sidste gruppe mainstreamfilm beskriver typisk den kinesiske befolknings heroiske kamp mod modgang i moderne tid. *Raging Waves* (*Jing tao hai lang*, 2003) er et godt eksempel: den fortæller en autentisk baseret historie om de tusindvis af soldater, der uden tanke for eget liv kæmpede for at forstærke dæmningerne, da Yangtze-floden gik over sine bredder i 1998.

I de senere år har også instruktører, som ellers var etablerede navne inden for kunstfilmen, lavet mainstreamfilm, og med deres bidrag har de ellers noget stive propagandafilm fået et mere spændstigt filmisk udtryk. I 1996, umiddelbart før Hongkong skulle tilbagegives til Kina, lavede veteranen Xie Jin f.eks. *The Opium War* (*Yapian zhanzheng*), en remake af Junli Zhengs *Lin Zexu* fra 1959. *The Opium War* er en storstilet episk beretning om de kinesiske myndigheders forsøg på at gøre en ende på englændernes illegale indførelse af opium i Kina for dermed komme det udbredte opiummisbrug til livs. Forsøget mislykkedes, og resultatet blev den såkaldte opiumkrig (1839-42) og Storbritanniens kolonisering af Hongkong. Men filmen viser også, hvordan opiumkrigen førte til en opblomstring af kinesisk nationalisme.

Og femtegenerations-instruktøren Wu Ziniu har lavet *National Anthem* (*Guoge*, 1999), som fortæller historien bag den patriotiske sang "De frivilliges march" (Yi Yong Jun Jin Xing Qu), der blev skrevet og komponeret i begyndelsen af 1930'erne og i 1949 gjort til Folkerepublikken Kinas nationalsang. Filmen glorificerer krigstidens patriotisme, selvopofrelse og andre prægtige dyder. *National Anthem* er indbegrebet af den type film, som staten gerne vil promovere såvel på det lokale kinesiske marked som i udlandet, og regeringen udtog den da også som en af fem film, der skulle vises ved en retrospektiv serie af kinesiske

film i USA i 1999.

Hollywood-konkurrence, piratkopiering og censur. Umiddelbart er den kinesiske filmbranches aktuelle tilstand ikke opmuntrende. Antallet af produktioner falder år for år, og der er langt imellem de film, der falder i publikums smag. På årsbasis er der i øjeblikket kun to-tre film, der kan spille sig ind. Dét er der forskellige grunde til – bl.a. konkurrencen fra Hollywood-film, høje billetpriser, piratkopiering og censur.

For at imødekomme publikums efterspørgsel på udenlandske film besluttede Ministeriet for Radio, Film og Tv i 1995 at indføre et kvotesystem, der tillader import af et fast antal (ti) udenlandske film hvert år. Kvoten er i princippet ikke reserveret Hollywood-blockbusters, men i praksis er det typisk de store amerikanske sællerter, der importeres. Kvoten blev sat op til tyve, da Kina i 2001 blev optaget i WTO, og det er meningen, at den skal stige til 40 i løbet af de kommende år. Lige siden etableringen af kvotesystemet har de amerikanske film toppet de kinesiske box office-lister. Med deres hi-tech special effects og deres attraktive plots blev ikke mindst *Speed*, *Titanic*, *Saving Private Ryan*, *Harry Potter* og *Ringenes Herre* enorme succeser i Kina.

Hollywoods økonomiske og teknologiske ressourcer ligger langt hinsides den kinesiske filmindustris formåen. I Kina er der tre store filmstudier – Shanghai Film Studio, Beijing Film Studio og Changchun Film Studio – hvortil kommer seksten mindre studier i provinsen og et par andre, men end ikke hvis de lagde kræfterne sammen, ville de kunne matche bare et enkelt af de store amerikanske selskaber.

Der er ingen tvivl om, at Hollywood-filmenes indtog på det kinesiske marked udgør en trussel for Kinas egen filmindustri, ikke mindst i betragtning af, at tilskuertallene til de nationale film er faldet støt siden begyndelsen af 1990'erne. De vigende tilskuertal og konkurrencen fra Hollywood-produktionerne er netop baggrunden for, at de kinesiske instruktører bevæger sig i retning af mere markedsorienterede film, der kan konkurrere såvel nationalt som internationalt.

Ifølge statistikkerne sælges der årligt biografbilletter for omkring én milliard dollars i Sydkorea, hvis befolkningstal er cirka 48 millioner. I Hongkong, der har omkring 7 millioner indbyggere, indbringer billetsalget i omegnen af 150 millioner dollars om året, mens Taiwans 23 millioner indbyggere hvert år lægger 160 millioner dollars i biografernes billetluger. På det kinesiske fastland, hvor der bor omkring 1,3 milliarder mennesker, har de samlede årlige box office-indtægter i de seneste år ligget under 120 millioner dollars.

Der er mange og komplekse årsager til, at det forholder sig sådan. Publikum klager over, at biograferne er gamle og nedslidte, og at billetpriserne er for høje, samtidig med at trafikpropper og manglende parkeringspladser gør det uforholdsmæssigt besværligt at gå i biografen. Det er ikke forkert. De få biografer og deres aldersstegne udstyr har skabt seriøse flaskehalsproblemer i det kinesiske filmkredsløb. Med deres forældede apparatur kan biograferne sjældent tilbyde publikum acceptable billed- og lydoplevelser, hvilket uden tvivl er en af de vigtigste årsager til, at folk ikke længere går så meget i biografen. Desuden er billetpriserne så høje, at mange kinesiske familier simpelthen ikke har råd til en tur i biografen, når der er en såkaldt 'stor film' på plakaten – dvs. for det meste en Hollywood-blockbuster eller en 'Holiday Season'-film. F.eks. ligger prisen for en billet til *A World Without Thieves* i en Beijing-biograf et sted mellem 40 og 60 yuan (30-40

Hero/Ying xiong (Zhang Yimou, 2002)

kroner), hvilket kun de færreste kinesiske familier kan tillade sig at spendere.

Uanset om der er tale om et klassisk mesterværk eller en helt ukendt og marginal film, kan man købe en – legal – vcd- eller dvd-kopi af den for under ti yuan (knap otte kroner). I Kina har næsten ethvert hjem, såvel i byerne som på landet, en vcd- eller dvd-spiller, og selv om den tekniske kvalitet af især vcd lader meget tilbage at ønske, foretrækker mange familier at se filmene hjemme. Desuden kan man få piratkopier også af de aktuelle biograf-succeser for helt ned til fem yuan, dvs. otte til tolv gange mindre end prisen på en biografbillet. Eksperter mener, at billetsalget ville blive tredoblet, hvis disse illegale kopier forsvandt fra markedet.

Et andet problem er censuren, for de kinesiske film afspejler ikke alene deres skaberes erfaringer og overbevisninger, men tillige censurmyndighedernes holdning til, hvad det går an at vise. Den statslige filmcensur, det såkaldte Filmbureau, tager stilling til filmenes indhold, hvad angår politik, sex og vold, og er ved sine afgørelser også med til at udstikke rammerne for en vis selvcensur i produktionsselskaberne.

Man kan således sige om de kinesiske filmskabere, at de 'danser med lænker om benene' – lænker, som især tidligere har vejet tungt for femte- og sjettegenerationsinstruktørernes vedkommende. Allerede den første femtegenerations-film, *One And Eight*, blev offer for censur-indgreb – den blev først udsendt efter at være blevet klippet om – og en lignende skæbne er overgået de fleste af de øvrige film fra den femte

generation. Bl.a. var Zhang Yimous tidlige film, *De røde marker*, *Ju Dou* og *Under den røde lygte*, forbudt i flere år, dels fordi de indeholdt erotiske scener af en karakter, som ikke tidligere var set i kinesisk film, dels fordi de beskæftigede sig med Kinas problematiske fortid.

Med deres skildringer af almindelige menneskers hverdagsproblemer har også de fleste af sjettegenerations-filmene haft problemer med censuren. Skønt de har vundet priser ved udenlandske festivaler og også i flere tilfælde er i udenlandsk arthouse-distribution, er mange af dem endnu ikke blevet godkendt til visning i Kina. Det gælder således f.eks. Zhang Yuans *East Palace, West Palace* og Wang Xiaoshuais *The Days*.

Forår på vej? Som så mange andre industrigrene i Kinas vækstøkonomi står filmindustrien over for radikale forandringer i disse år, og der er ingen tvivl om, at den omstillingsfase, som kinesisk film i øjeblikket befinder sig i, er både vanskelig og undertiden også smertefuld. Men alle de omtalte problemer, herunder ikke mindst den nye konkurrence fra udlandet, er også udfordringer, der kan have en stimulerende effekt på filmproduktionen.

En afgørende forandring gælder filmenes finansiering. Staten har for nylig åbnet op for private og udenlandske investeringer i filmsektoren – i såvel produktions- og distributionsleddene som på biografområdet. I 2003 og 2004 blev cirka en tredjedel af den årlige produktion på omkring 200 film produceret og distribueret i kraft af sådanne private og/eller udenlandske investeringer. Og de privat- eller udenlandsk finansierede film skriver sig nu for omkring 80 procent af de samlede box office-indtægter i Kina.

Dertil kommer, at distributionssystemet har undergået en gennemgribende omlægning. Tidligere var distributionen statsligt kontrolleret og organiseret som en slags administrativt monopol. I et forsøg på at hæve filmindustrien til international standard begyndte Kina imidlertid i juni 2001 at reformere distributionssystemet, og i dag er der to store distributionskanaler: en uafhængig, hvor filmselskaberne handler direkte med biografkæderne, og en såkaldt 'delegeret' distributionskanal, hvor filmselskaberne kanaliserer deres produktioner ud til biograferne via uafhængige distributionsselskaber eller biografkæder. Det nye system har skabt mere åbne forhold og er et vigtigt vendepunkt for filmindustrien.

Endelig har man lempet censuren. 1. januar 2004 trådte en række nye censurregler i kraft, som har givet den uafhængige filmsektor helt nye eksistensbetingelser. Hvor man tidligere skulle indsende et helt manuskript til godkendelse i det centrale Filmbureau, kan man nu nøjes med at sende en synopsis til den lokale radio-, film- og tv-myndighed. Lempelserne har haft vide konsekvenser for, hvilke typer film der kan produceres, og for deres indhold, filosofi og form. F.eks. er det nu tilladt at lave film om de negative sider af Kinas historie, ligesom man kan lave film om f.eks. korruption i det moderne kinesiske samfund. Både de kinesiske filmmyndigheder, de statslige produktionsselskaber og de uafhængige filmskabere er indstillet på dialog.

Et af resultaterne af opblødningen er, at instruktører som Jia Zhang-ke og Wang Xiaoshuai, der tidligere var henvist til en slags 'undergrunds'-virksomhed, nu samarbejder med statslige studier om film, der kan vises offentligt i Kina. I slutningen af 2003 anerkendte Filmbureauet langt om længe officielt Jia Zhang-ke som instruktør, og Jia udtalte i den anledning: "Vi har nu langt bedre arbejdsmuligheder. Ikke

kun fordi vi har mulighed for at oparbejde erfaring, men også fordi vi har større muligheder for at få vores film finansieret." Jias nye film, som indspilles med Filmbureauets godkendelse, er en co-produktion med Shanghai Film Studio. Måske kinesisk film her 100 år efter sin fødsel endelig skal opleve forårets komme. Vi håber det!

(Oversat af redaktionen)

Tan Hui er sproglærer ved Filmakademiet i Beijing. Hun er for tiden kulturstipendiat i Filmvidenskab ved Københavns Universitet.

2046 (Wong Kar-wai, 2004)

Fortidsspøgelser og fremtidspessimisme

Filmiske repræsentationer af Hongkongs identitet efter overdragelsen til Kina

Af Ng Yiu-Tsan

Skønt berygtet for at være en kulturel udørk kan Hongkong prale af en frodig filmindustri, hvis produkter distribueres over hele verden og genererer bred interesse for og sågar forskning i Hongkongs kultur. Den slags vækker altid stolthed hos Hongkong-borgerne, der – som jeg selv – lever i denne kultur og interesserer sig for dens ry i udlandet. For en udenforstående kan Hongkong-filmene imidlertid bidrage til at forstærke en eksotisk lokkende forestilling om det fjerne Østen – et billede, som ikke blot er misvisende, men tillige levner ringe plads til andre, og måske mere interessante, fortolkninger af Hongkongs aktuelle filmiske output.

I dette essay vil jeg give mine læsere mulighed for at stifte bekendtskab med den fantastiske Hongkong-film, som den opleves af en insider. Jeg vil i den forbindelse sætte spørgsmålstegn ved det stereotype billede af Hongkong som en globalt orienteret, dynamisk storby, en *dynamicity* kendetegnet ved fart og en energisk livsrytme. Det er således bemærkelsesværdigt, at der i de senere år er blevet lavet en del film, der giver et stik modsat billede af Hongkong: Et samfund præget af statisk afventen og virkelighedsflugt – og dermed et Hongkong, der er langt mere i overensstemmelse med indbyggernes oplevelse af tingenes reelle tilstand. 1997 er i den sammenhæng et skæringsår, som i sig rummer den potentielle kraft til, i overført

betydning, at fastfryse tidens gang i Hongkong.

1997 har karakter af en slags forbandelse for Hongkong. Året ligger skjult i den kodeagtige titel på Wong Kar-wais seneste film, *2046* (2004), da de to årstal – 1997 og 2046 – er snævert forbundne på Hongkongs politisk-historiske tidslinje. Hongkong blev som bekendt tilbagegivet (eller 'overdraget', som det officielt hedder) til Kina den 1. juli 1997, hvorved området ændrede status fra britisk koloni til en særlig administrativ region under Folkerepublikken Kina. Denne historiske begivenhed var et resultat af den overenskomst, der også ligger til grund for den sino-britiske erklæring vedrørende "problemet Hongkong". Her forpligter Kinas regering sig til at "bevare Hongkong uændret i 50 år efter 1997." Lytter man opmærksomt til lydsporet under *2046*s slutteksterne, vil man opdage, at denne sætning er flettet ind i musikken som et særligt rytme-element, og bestemmelsen er da også en essentiel nøgle til forståelse ikke bare af *2046*s narrative puslespil, men tillige af en række andre Hongkong-film fra de senere år.

Frem til år 2047 vil Hongkong altså i princippet være, som det har været i det foregående halve århundrede. Den noget latterlige formulering skulle berolige de Hongkong-borgere, der var utrygge ved, hvad fremtiden ville bringe efter overdragelsen til Kina. Men i stedet for at tage livet af usikkerheden har bestemmelsen kvalt Hongkongs fremtidsvisioner og indhyllet den kollektive forestillingskraft og forventning om fremtiden i en tung fortidsskygge. Det er til denne myte om 50 års stilstand – som lovet i den sino-britiske erklæring – at Wong Kar-wais *2046* kan siges at fungere som en indirekte, omend ganske eksplicit, filmisk kommentar.

Wong Kar-wais nostalgiske kalejdoskop. Det centrale tema i *2046* er jagten på en svunden tid, forankret i hovedpersonen Chow Mo Wan (Tony Leung). Wong Kar-wai lader tallet 2046 symbolisere et erindringssted bl.a. ved at lade det knytte an til forløberen for *2046*, *In the Mood for Love* (*Fa yeung nin wah*, 2000). I begge film er 2046 nummeret på et hotelværelse, i *2046* på det Oriental Hotel, hvor hovedparten af filmen udspiller sig, og hvortil Chow indledningsvis fører sin berusede veninde Mi Mi (eller Lu Lu, spillet af Carina Lau), og i *In the Mood for Love* er det nummeret på et andet værelse på et andet hotel, hvor samme Chow arbejdede og var tættest på den kvinde, han elskede, Su Li-zhen (Maggie Cheung).

I *2046* udløser værelsesnummeret en følelse af déjà-vu hos Chow, og han beslutter derfor nostalgisk at flytte ind på Oriental Hotel. Da værelse 2046 i mellemtiden er blevet ledigt, vil han gerne bo dér, men eftersom det angiveligt er ved at blive sat i stand, ender han med at flytte ind i naboværelset, 2047. 2046 er ledigt, fordi Mi Mi er blevet myrdet af en jaloux elsker, og det er spærret af, mens man fjerner sporene efter hendes blodige endeligt, og måske hendes hemmelige fortid i Singapore – som var årsag til drabet.

At værelset er afspærret og under istandsættelse, skal formentlig også forstås metaforisk og ses i relation til Hongkongs situation før og efter 1997. Ved at reintroducere Mi Mi, som under navnet Lu Lu også optrådte i Wong Kar-wais *Days of Being Wild* (*A Fei jing juen*, 1991), binder instruktøren ikke alene de tre film i denne trilogi tættere sammen. Han knytter tillige et mere generelt bånd til den kamp, Hongkong-filmkunstnerne i årene før 1997 kæmpede for at finde en egen Hongkong-identitet.

Days of Being Wild er et prototypisk

eksempel på denne identitetssøgen op til overdragelsen. I filmen karakteriserer hovedpersonen Ah Fei (Leslie Cheung), der er Lu Lus elsker, sig selv som en "fugl uden ben". Den mytologiske fugl uden ben er nødt til at holde sig flyvende, fordi den vil dø i det øjeblik, den forsøger at lande – en karakteristik, som dengang uden besvær kunne overføres til Hongkongs position som rodløs nation. Lu Lus genopståen med ny identitet i *2046* og hendes bevidste flugt fra fortiden synes på den baggrund at være en implicit kommentar til Hongkongs ny identitet efter 1997.

I *2046* ledes vi konstant af Chows voyeuristiske blik fra hans værelse, 2047, til naboværelset, 2046, og gennem den science fiction-roman, han skriver – med titlen *2046* – indvies vi i hans erindringer. Herved konstruerer filmen en kronotop (en slags rum-tid), analogt med det mytiske sted 2046 i romanen – et sted, hvor intet nogensinde forandrer sig:

"Alle rejser til 2046 i den samme hensigt:
At genvinde deres tabte erindringer
For i 2046 er der ikke noget, der forandrer sig
Ingen kan være sikker på, at dette er sandt
For ingen, der er rejst dertil, er nogensinde vendt tilbage."

Den imaginære rejse til 2046, der præsenteres såvel i trailerne til filmen som i dens begyndelse, inviterer publikum til at tage med til dette erindringssted – en nostalgisk tur, i biografsalens mørke rum, der leder tilbage til et tidsligt hjem. Vi føres i starten af filmen til en platform, der hurtigt dirigerer vores forestillingskraft mod ét eneste mål: 2046. Men ved filmens slutning står det klart, at 2046 ikke *kunne* nås. Forventningerne om en bestemt tid, der er forsvundet i fortiden som tabte erindringer, og håbet om et fjernt imaginært fremtidssted krydser hinanden i en helt unik kronotop, hvor vores fremadrettede bevægelse er afhængig af vores generobring af de tabte erindringer. Tiden er enten frosset fast eller flyder frem og tilbage inden for præ-definerede grænser. Og rummet er en deplacering af fortiden i nutiden, og af fremtiden i ingenmandsland.

Men i udgangspunktet stiller denne kronotop publikum i udsigt, at det er muligt at nå et punkt, hvorfra de tabte erindringer kan genvindes, og filmen udløser derved en følelse af nostalgi hos tilskueren. Nostalgien forstærkes af de mange referencer til Wongs tidligere film, især *In the Mood for Love* og *Days of Being Wild*, der også giver tilskueren en oplevelse af déjà-vu, parallelt med Chows, da han ser nummeret 2046 på døren til Mi Mis værelse på Oriental Hotel. I *2046*s tidsmæssigt komplekse narration er de kvinder, Chow er sammen med, blot standins for Su Li-zhen fra *In the Mood for Love*. Denne røde tråd mellem de to film udredes til slut i *2046*, hvor Chow i Singapore møder en navnesøster til Su Li-zhen (Black Spider, spillet af Gong Li). Chow kan ikke slippe erindringen om Su Li-zhen, og på grund af dette spøgelse fra fortiden er han ikke i stand til at indgå nye forhold.

I *In the Mood for Love* har Wong Kar-wai omhyggeligt genskabt 1960'ernes Hongkong, analogt med Chows konstruktion af det mytiske 2046 i *2046*. Hvor *Days of Being Wild* spejlede Hongkong-filmens status før 1997, står *In the Mood for Love* med sine ikke-handlende personer, der længe nægter at se virkeligheden i øjnene, som et meget rent eksempel på filmkunsten efter skæringsåret. Efter 1997 syntes Hongkong ganske enkelt ikke at have nogen fremtid for sig, og *In the Mood for Love* skaber på den baggrund en atmosfære af dobbelt nostalgi i kraft af den måde, hvorpå den springer tilbage i tiden i hele to di-

In the Mood for Love/Fa yeung nin wah (Wong Kar-wai, 2000)

mensioner: dels ved sin setting i 1960'erne, og dels ved at lade Su Li-zhen fra *Days of Being Wild* dukke op igen.

I *In the Mood for Love* opdager Chow og Su, at deres respektive ægtefæller er dem utro – med hinanden. For at forstå ægtefællernes bevæggrunde og ruste sig til deres ægteskabers opløsning indleder Chow og Su et rollespil, hvor de hver især spiller den andens ægtefælle. De foregiver således bare at være forelskede i hinanden, men Su lever sig så meget ind i rollen, at hun på et tidspunkt udbryder, "Jeg var ikke klar over, at det ville gøre så ondt!" – hvorpå Chow minder hende om, at det er "bare skuespil, det er ikke virkeligt."

Chow og Sus fiktive rollespil har baggrund i forventningen om, at deres ægteskaber snart er slut – en formodning, der kan parallelliseres til mange Hongkongborgeres frygt for, at overdragelsen skulle føre til destruktive forandringer og ændre afgørende ved den status, Hongkong havde opnået som britisk kronkoloni. Underforstået ville perioden efter overdragelsen stå i selvfornægtelsens tegn – jf. Sus udbrud, "Jeg var ikke klar over, at det ville gøre så ondt." Og paradoksalt nok – i betragtning af, at tabet er fiktivt – er smerten reel, begrundet som den er i erkendelsen af, at fortiden er slut. Dét leder imidlertid ikke til en klar forestilling om fremtiden, men blot til et tåget pessimistisk perspektiv, der fortaber sig i vemod og sorg – en følelse, som forstærkes af filmens nostalgiske 60'er-setting.

Ind i fremtiden med Meng Pos glemsels-

te. Wong Kar-wai lod publikum fortabe sig i det nostalgiske *mood* i hele fire år, før han i 2004 med udsendelsen af *2046* vendte sig mod fremtiden. I mine øjne er denne og andre nylige film med til at markere, at vi er på vej ud af skyggen fra 1997 – at vi står ved indledningen til en ny tid, hvor Hongkongs indbyggere kan begynde at se tilbage på og vurdere den periode af stilstand og virkelighedsflugt, der fulgte i kølvandet på overdragelsen. Filmene indvarsler dette skift ved den måde, hvorpå de, hver på sin facon, iscenesætter veje ud af stilstanden for det lokale publikum. Jeg vil her særligt tage fat i to film, der har været store kassesucceser i Hongkong: Derek Yees *Lost in Time* (*Mong bat liu*, 2003) og *My Left Eye Sees Ghosts* (*Ngo joh aan gin diy gwai*, 2002), der er instrueret af Johnnie To og Ka-Fai Wai.

I begge film er det de kvindelige hovedpersoner, der driver fortællingen frem, efter at deres mænd er afgået ved døden. Som et ekko af Hongkongs tabsfølelse efter overdragelsen er fænomenet tab umådeligt fremtrædende i disse film. At se filmene i lyset af 1997 er næppe nogen overfortolkning, for 1997 er blevet et fælles referencepunkt, der får os Hongkong-borgere til at generere forestillinger om en kollektiv identitet. Hos Hongkongs indbyggere udlugede 1997, dette kunstige skæringsår, enhver tvivl om, hvad det var, vi skulle frygte: vi var bange for at miste det, som kun midlertidigt havde været vores. I perioden efter 1997 er imidlertid selv denne særlige form for tryg frygt gået tabt: vi ved intet om fremtiden, og selv om vi kom igennem 1997, har vi ikke nogen præcis fornemmelse af, hvad det var, vi mistede, og vi ved endnu ikke, om der fortsat er noget at frygte. Frygten er blevet utryg.

I *Lost in Time* nægter Siu Wai (Cecilia Cheung) at tro, at hendes forlovede, Ah Man (Louis Koo), døde i den bilulykke, der indleder filmen. Hun lever videre, som om intet var hændt, og som om hun stadig var sammen med ham. I et forsøg på at bevare hver en detalje fra de gode gamle dage, uanset hvor vanskeligt dette forehavende er for hende, overtager hun endda hans lille minibus-gesjæft og forsøger at føre den videre. Først i det øjeblik, hvor hun er tvunget til at vælge imellem at sælge minibussen eller sende sin forlovedes søn på børnehjem, indser hun, at den "vare", hun søger at konservere, faktisk er udløbet. Filmen fokuserer på den periode, hvor hun er i tvivl om, hvad der er det rigtige at gøre.

En lignende fremstilling af et retningsløst liv finder vi i *My Left Eye Sees Ghosts*, hvor den unge kvinde May Ho (Sammi Cheng) kapper forbindelsen til virkeligheden og enhver livsmotivation og gennem dødskørsel forsøger at nå helt ud til kanten. Hun kommer, som det kunne forventes, ud for en ulykke, som næsten slår hende ihjel. Som ved et mirakel kommer hun sig imidlertid, men kan derefter se spøgelser med sit venstre øje, som angivet i titlen.

Elementerne fra spøgelses- og horrorgenren anvendes i disse Hongkong-film på en ret speciel måde, for de har ikke til formål vække frygt og afsky; snarere står de i nostalgiens tegn. Da May i *My Left Eye Sees Ghosts* bliver i stand til at se de dødes spøgelser, transformerer hun sin sorg og sin frygt til et begær efter at møde sin døde ægtemands ånd. Skønt deres ægteskab blev kort (han døde på bryllupsrejsen), må hun konkludere: "Jeg havde ikke ventet, at jeg ville savne ham så voldsomt." Det er som at høre et ekko af Su Li-zhen i *In the Mood for Love*.

Sorgen og begæret får May til at indgå en aftale med et drilagtigt spøgelse ved navn Sean, der hævder i sin tid at have gået

Rouge/Yin ji kau, (Stanley Kwan, 1987)

i skole med hende, og som nu lover, at han vil lede efter hendes mand, hvis hun kan regne ud, hvad Seans eget sidste ønske er. I slutningen af filmen, da Sean har besluttet at forlade de dødes verden og sætte ud på sin sjælevandring, viser det sig, at han i virkeligheden er Mays ægtemands sjæl. I Mays vision optræder han som den, hun senere vil gifte sig med, og hans sjæls ønske er, at May kommer videre efter sorgen over hans død og tager hul på en ny livsfase. May har ellers stillet sig tilfreds med at kunne se den afdøde med sit venstre øje og har modsat sig muligheden af en fremtid, men dét gør dette ønske en ende på.

Det er imidlertid værd at bemærke, at May faktisk ender med at finde sin mands sjæl, i en ny krop, og at det netop er den afdødes sjæl, der udtrykker ønske om, at hun skal komme videre. Da ønsket formuleres verbalt, i dialogen, må man formode, at det i første række er henvendt til filmens målgruppe, Hongkong-borgerne. I deres søgen efter en kollektiv præ-overdragelses-identitet skal de på tilsvarende vis opdage, at præ-1997-identiteten i sig rummer et ønske om, at Hongkong skal lægge fortiden bag sig og bevæge sig ud af overdragelsens skygge.

Den nye fase er imidlertid, som vi har set, blot en overgangsfase – en fase, hvor vi på én og samme tid stadig imødeser en radikal forandring *og* søger at identificere, hvad vi har mistet – indtil vi når et punkt, hvor vi reelt kan lægge overdragelsen bag os.

Bag *My Left Eye Sees Ghosts* spøger Stanley Kwans nostalgiske Hongkong-klassiker *Rouge* (*Yin ji kau*, 1987). Fælles for de to film – og en række andre nyere film og tv-programmer – er tematiseringen af den mytologiske bro over afgrunden, hvor de døde indleder deres sjælevandring og vasker hukommelsestavlen ren ved en

slurk af gudinden Meng Pos glemselste. Meng Pos te skal sikre, at de døde ikke tager erindringer fra deres tidligere liv med over i det nye. I *My Left Eye Sees Ghosts* viser spøgelset Sean vej ind i fremtiden; han repræsenterer afslutningen på et liv i pessimistisk stilstand og virkelighedsflugt; spøgelset Fleur (Anita Mui) i *Rouge* er derimod en tragisk skikkelse, der formidler en følelse af sorg over tabet af fortiden.

Fleur dukker op i Hongkong anno 1987 iført *cheongsam* (en højhalset og tætsiddende, traditionel kinesisk kjole) og udstyret med en traditionel kinesisk papirparasol, så publikum opfatter hende straks som en spøgelseskarakter, der ikke stemmer overens med de samtidige Hongkong-omgivelser. Som filmen skrider frem, tager Fleur os med tilbage til Hong-kong 50 år tidligere, til sin blomstrende ungdom i 1930'erne. Vi bliver indviet i hendes forhold til Chan Chen-Pang (Leslie Cheung), der går under navnet Master 12, og får historien om, hvordan forskellen i socialstatus – hun er kurtisane, han søn af en driftig forretningsmand – leder dem til den desperate beslutning at begå selvmord sammen. De spiser rå opium og lover hinanden, at de vil forblive sammen i det hinsidige. Efter at have ventet forgæves på ham i over 50 år og udskudt sin sjælevandring lige så længe, vender Fleur nu tilbage fra dødsriget for at se sin elskede Master 12 igen.

Modsat Sean, der i *My Left Eye Sees Ghosts* vil videre til næste fase, gør Fleur alt for at holde fast i fortiden. Hun dukker op i bydelen Shek Tong Tsui, hvor de i sin tid udlevede deres kærlighed, i håbet om at gense sin elsker, som om intet var hændt. Hun forventer med andre ord, at deres kærlighed har overlevet uændret i 50 år – en ganske direkte kommentar til den sino-britiske erklæring om, at Hongkong ikke vil forandre sig i 50 år.

Byens radikalt forandrede udseende ryster hende ganske vist, men dét får hende ikke til at skrue ned for forventningerne – ikke før hun møder op på det aftalte sted til den aftalte tid og må konstatere, at Master 12 ikke er der. Fleur burde nok her have opgivet sit forehavende og indledt sin sjælevandring, men filmen lader hende faktisk møde Master 12, som ironisk nok er på flugt fra fortiden og lever et miserabelt liv fra hånden og i munden. Da han genser Fleur, skammer han sig over sig selv og giver hende derfor ingen forklaring, blot en gestus af dyb sorg over, at hun nu går målrettet efter sjælevandringen og Meng Pos glemsels-te – hvorved hun for altid vil glemme, at de nogensinde har elsket hinanden.

I *Rouge* dør forventningen om en fremtid således med Fleur; tilbage i samtidens virkelige verden er kun tomhed og en antydning af en utryg, indholdsløs fremtid. Ved at flytte hovedpersonen fra dødsriget til den virkelige verden, fra Fleur til May, efterlader *My Left Eye Sees Ghosts* derimod tilskueren med en optimistisk fremtidsforventning, efter at Sean har druknet både fortiden og perioden af afventende sorg i Meng Pos te.

SARS og en superstjernes selvmord. Efter det signifikante år 2003, hvor Hongkong oplevede såvel SARS-epidemien som det dobbelte tab af de to superstjerner Leslie Cheung og Anita Mui (der spillede hovedrollerne i *Rouge*), har *Rouge* fået fornyet aktualitet for Hongkongs indbyggere. Leslie Cheung begik selvmord ved at springe ud fra toppen af en bygning den 1. april, mens hele byen var lukket ned på grund af SARS. Rygtet vil vide, at han havde internaliseret sin rollefigur, Jim, i Chi-Leung Law-filmen *Inner Senses* (*Yee do*

Inner Senses/Yee do hung gaan (Chi-Leung Law, 2002)

hung gaan, 2002).

I denne film hjemsøges Jim af sin tidligere elskers spøgelse, og *Inner Senses* indgår derved i en slags dialog med *Rouge*. Jim er en moderne udgave af Master 12, og ligesom denne vælger han at fortrænge sin ungdoms kærlighed. Han er psykiater, og efter at han har helbredt sin patient Cheung Yan (spillet af Ka-Yan Lam) og gjort en ende på hendes hallucinationer, vågner Jims fortrængte fortid til live af de erindringer, han har gemt i den allerfjerneste afkrog af sin hjerne. *Inner Senses* føjer sig således ind i 1997-rammen og minder os om, at fortrængninger ikke er vejen frem; vi er nødt til at tage på transit i fortiden – forstået som både Historien og vores individuelle erindringer – før vi kan rejse videre ind i fremtiden.

I slutningen af filmen hjemsøges Jim ikke af sjælen, men af en hallucination om sjælen af den pige, Little Fish (Maggie Poon), han elskede som teenager, og som begik selvmord på grund af en misforståelse mellem dem. Skønt der kun er tale om en hallucination, er Jim parat til at tage sit eget liv på samme måde som Little Fish gjorde – ved at springe ud fra toppen af en bygning. I filmen når Cheung Yan frem akkurat tidsnok til at redde ham, men sådan gik det ikke i virkelighedens verden.

Nyheden om, at Leslie Cheung var sprunget ud fra taget af Man Wah Hotel, blev først opfattet som en aprilsnar. Vi har siden måttet erkende, at det var en virkelig begivenhed, som vi er tvunget til at acceptere, før vi begiver os videre ud af såvel 1997-overdragelsens som SARS-epidemiens skygge.

Når man har gennemlevet en dramatisk omvæltning, bør man, som personerne i de her nævnte film, søge at opspore sine tabte erindringer, genkalde sig den fortrængte fortid, men også acceptere tabets uafvendelighed. Stillet over for de politiske forandringer efter overdragelsen til Kina har den dynamiske storby Hongkong gennemgået en umiskendelig periode af stilstand og

virkelighedsflugt. Der skulle gå adskillige år efter overdragelsen – længe nok til, at denne kunne betragtes som historie – før Hongkongs indbyggere blev i stand til at revurdere såvel kolonifortiden som deres egen – og den mytologiske "benløse fugl"s – kollektive identitet. Først nu er vi så småt ved at indse, at fuglen faktisk er vendt tilbage til det sted, som den i sin tid lettede fra.

(Oversat af redaktionen)

Ng Yiu-Tsan er BA i Ltteraturvidenskab fra Hong Kong University. Han arbejder nu som projektkoordinator i kunst- og mediegruppen Videotage i Hongkong.

Infernal Affairs/Wu jian dao (Wai Keung Lau og Siu Fai Mak, 2002)

I markedskræfternes vold

Hongkong-actionfilmens fortid, nutid og fremtid

Af Linn Haynes

Det var en kærkommen overraskelse for Hongkongs filmbranche, da *Infernal Affairs* (*Wu jian dao*, 2002) viste sig at være en publikumstræffer både nationalt og internationalt. Filmen beviste, at der endnu kunne komme rystelser fra den populære actionfilms tidligere så ubestridte epicenter – på et tidspunkt, da filmbyen ellers var i synlig krise.

Mange har udråbt 1997 til året, hvor filmbranchens krise indtraf. Det var som bekendt samme år, at Hongkong officielt ophørte med at være engelsk kronkoloni, men snarere end Hongkongs tilbagegivelse til Kina var det en serie fortidige dispositioner og manglende fremsynethed, som med ét indhentede en branche, der ellers i årtier havde levet højt på netop fremsynethed.

Facit var under alle omstændigheder, at en bølge af uheld ramte det asiatiske fyrtårn og på kort tid slog det til noget nær halv højde.

Hongkongs filmindustri har historisk klaret sig på rent kommercielle betingelser, så da en generel asiatisk finanskrise ind-

fandt sig i 1997 og betød færre investorer og mindre risikovillighed, havde man ikke statssubsidier at falde tilbage på. Pengemanglen i branchen blev forstærket af, at flere af Hongkongs filmkæder op gennem de tidlige 90'ere havde investeret i dyre multiplex-biografer.

Dermed røg billetpriserne i vejret på et tidspunkt, hvor befolkningen havde relativt få penge mellem hænderne, og hvor piratkopier kunne fås for en slik på det sorte marked. Samtidig var mange af de unge Hongkong-kosmopolitter begyndt at betragte de samlebåndsproducerede lokale slagvarer som utrendy; hvis man gik i biografen, foretrak man at løse billet til de udenlandske blockbusters. Globaliseringens bivirkninger blev for alvor synlige for Hongkongs filmbranche i skæbneåret 1997, da de udenlandske film for første gang i 30 år hev flere billetindtægter hjem end de lokalt producerede film.

Tallene taler deres tydelige sprog om den nedadgående spiral, der endnu ikke er stoppet. Fra at have haft box office-indtægter fra lokalt producerede film på 200 millioner US$ i 1992, måtte branchen i 1999 nøjes med 115 millioner, og ifølge *Screen Digest* er tallet for 2004 helt nede på 49 millioner (*www.screendigest.com*).

Tilsvarende styrtdykkede antallet af producerede film, der ellers gennem tre årtier havde ligget på et højt niveau (ikke mindst set i relation til Hongkongs indbyggertal på under syv millioner) – fra 242 film i 1993 til 126 i 2001. I 2003 lagde SARS-epidemien filmstudierne brak i fire måneder, med det resultat at der kun blev lavet 54 film. Men heller ikke efterfølgende er skuden blevet rettet op. I 2004 er det således blot blevet til 64 film.

Krisen har kaldt på selvransagelse og alternative løsninger, og *Infernal Affairs* er på visse punkter ganske symptomatisk for branchens nye praksis. Budgetterne er blevet større, ikke mindst på marketingfronten, hvor konkurrenterne fra Hollywood satser stort og offensivt. Fra at have lukreret på små, hypereffektive filmhold, der kunne holde produktionstid og -omkostninger nede, er Hongkong-selskaberne gået i retning af færre film, mere gennemarbejdede manuskripter, dyrere stjernebesætninger og et flottere finish.

Således også *Infernal Affairs*, der er instrueret af Alan Mak Siu Fai og Andrew Lau Wai Keung, hvis fortid som fotograf for Wong Kar-wai skinner tydeligt igennem på billedsiden. I hovedrollerne ses hjerte- og benknuserne Andy Lau og Tony Leung som hhv. gangsteren og strisseren, der infiltrerer hinandens netværk.

At den opportunisme og næse for hurtig profit, der inden da havde gjort filmbyen til en international magtfaktor, trods alt ikke var gået fløjten, blev dog understreget af, at instruktørparret lynhurtigt leverede såvel en prequel som en sequel (*Infernal Affairs II* og *III*, begge 2003) som opfølgning på succesen – med forskellige stjerner fra etteren i hovedrollerne.

Både tematisk og stilistisk lægger *Infernal Affairs*-filmene sig også direkte i forlængelse af sen-80'ernes og 90'ernes Hongkong-actionfilm. Men lad os først se nærmere på udgangspunktet – den såkaldte 'Hong Kong New Wave'.

I det urbane morads. Instruktørerne i Hongkongs ny bølge – der talte navne som Tsui Hark, Ann Hui, Patrick Tam, Yim Ho og Allen Fong – var ikke så forhippede på at skildre heltegerninger, som det havde været tilfældet i 70'ernes kung fu-film. De var mere interesserede i millionbyens skyggesider.

Udbredelsen af bandekriminalitet, sværmen af korrupte politikere og de

hundredtusinder af mennesker stuvet sammen i trange lejlighedskomplekser havde skabt et urbant morads, som så småt blev synligt i medierne op gennem 70'erne – ikke mindst i film og tv-serier på stationen TVB. Mere end noget andet var det disse skildringer af det 'virkelige' Hongkong, som satte ild i den ny bølges instruktører, hvoraf mange trådte deres barnesko på netop TVB. Disse faktorer pegede frem mod en type film, som ikke var så eskapistiske som førhen, men som alligevel havde kommercielt potentiale.

De vigtigste navne i revolutioneringen af Hongkong-actionfilmen var Tsui Hark, Ringo Lam og Johnnie To – et trekløver, der op gennem 80'erne og 90'erne ændrede Hongkong-filmens image både lokalt og internationalt. Skønt deres film i stil og indhold ligger langt fra hinanden, udgør de tilsammen den målestok, alle andre Hongkong-instruktører bliver vurderet efter. Tsui Hark, Ringo Lam og Johnnie Tos karrierer afspejler tydeligt, hvordan æstetisk og idémæssig originalitet i Hongkong længe har været en effektiv, men også flygtig slagvare – i et miljø præget af hurtig kopivirksomhed og endnu hurtigere omsætning.

Tsui Hark – alt sat i system. Tsui Hark blev født i Vietnam i 1951, men flyttede som ung teenager med familien til Hongkong. Han studerede film ved University of Texas fra 1969 og arbejdede efter endt uddannelse i et par år på en kinesisk tv-station i New York. I 1977 vendte han hjem til Hongkong, fik job på TVB og siden på CTV, hvor han med *Gold Dagger Romance* (1978) skabte en af de mest populære *wuxia*[1]-miniserier.

På den baggrund fik han arbejde i selskabet Seasonal Films Corporation. Debutfilmen *The Butterfly Murders* (*Die bian*, 1979) vidnede med det samme om hans inciterende teknik med hurtig klipning og radikale perspektivskift. Harks beherskelse af wuxia-genrens billedkompositioner og stil imponerede branchefolk og producenter. Men det var ikke nok til at lokke det store publikum i biografen.

De to følgende film var helt uden for nummer. Den sorthumoristiske kannibalkomedie *We're Going to Eat You* (*Diyu wu men*, 1980) og den brutale studie i terror *Don't Play With Fire* (*Di yi lei xing wei xian*, 1981) skildrede begge et fænomen, som de færreste i tiden turde udtrykke så klart: At Hongkongs elite i vid udstrækning var tolerant over for samfundets ondskab. Endnu havde Tsui Hark dog ikke ramt tidsånden rent, og begge film blev salgsmæssige fiaskoer. Tsui nedtonede herefter sin grovkornethed og fik prompte kommerciel succes med komedien *All the Wrong Clues (for the Right Solution)* (*Gui ma zhi duo xing*, 1981).

Med den succes i bagagen opsøgte Tsui det succesfulde Golden Harvest-selskab, hvor han foreslog chefen, den legendariske Raymond Chow, at lave en ny slags film. Den skulle ganske vist trække på inspiration fra Hongkongs stolte tradition for såkaldte 'magic palm'-fantasyfilm (overnaturlige kung fu-kampe iblandet tegnefilm-effekter og fabeldyr), som Tsui huskede fra sin barndom, men den skulle benytte sig af tidens mest raffinerede special effects. Chow indvilligede, adskillige af Hollywood-folkene bag Star Wars-filmenes effekter blev sat i sving, og succesen var overvældende. Filmen var eventyret *Zu: Warriors from the Magic Mountain* (*Suk san: Sun Suk san geen hap*, 1983), og indtjeningen herfra gjorde det muligt for Hark at etablere sit eget produktionsselskab, Film Workshop Co.

Tsui Hark indkaldte de mest talentfulde

Tsui Hark under optagelserne til *Seven Swords/Qi jian* (2005)

kolleger fra sin tid på TVB og annoncerede, at det nye selskab målrettet skulle opsøge de mest salgbare filmgenrer og lave sikre, hurtige kassesucceser.

Hongkongs filmbranche var notorisk kendt for at producere kortlivede film. Med den høje produktionsrate og lave marketingbudgetter holdt en gennemsnitsfilm sig kun i biograferne en uge, succeserne to eller tre uger. Men som producer ramte Tsui en guldåre med sin første rendyrkede actionfilm – filmen blev den største succes i Hongkongs historie og holdt sig på plakaten i to måneder.

Filmen var vennen John Woos *A Better Tomorrow* (*Ying hung boon sik*, 1986), hvis temmelig melodramatiske plot skildrer to brødre, hvis veje skilles – den ene bliver politimand, den anden gangster. Til hovedrollen valgte de tv-skuespilleren Chow Yun Fat, hvis navn på daværende tidspunkt blev betragtet som noget, der i salgsøjemed gjorde mere skade end gavn. Chow spiller kun en birolle, men skød sig ind i erindringen på en hel generation og gjorde det med ét moderne at gå med trenchcoat i Hongkongs sommerhede.

'Bullet ballet' og blodig humor. *A Better Tomorrow*s popularitet skyldes mere end noget andet, at John Woo her satte standarden for, hvordan slowmotionoptagelser og hektiske actionsekvenser skulle klippes sammen; Woo formåede på én gang at tilfredsstille det æstetisk bevidste øje og den actionhungrende hob.

Med sine handlekraftige og dog følsomme machotyper, der udviser offervilje hinsides enhver forstand, blev John Woo gennem opfølgere som *A Better Tomorrow*

II (*Ying hung boon sik II*, 1987) og *The Killer* (*Die xue shuang xiong*, 1989) efterhånden normdannende for Hongkong-actionfilmen. Alle disse film blev produceret af Tsui Hark, og alle løftes de af den overbevisning, som de gennemført usandsynlige tildragelser præsenteres med. Som lokale genreprodukter bliver actionfilmene sjældent vurderet på deres grad af realisme, men snarere på deres evne til at levere en underholdende, barsk og melodramatisk vare så helhjertet som muligt.

A Better Tomorrow var filmen, der gjorde navnet Film Workshop Co. anerkendt, men selskabet formåede at holde sig på toppen som Hongkongs mest succesrige i hele det følgende tiår. Tsui Harks publikumsorienterede devise indebar blandt andet et forsøg på at genoplive den hæderkronede wuxia-genre, hvilket til fulde lykkedes med filmen *Swordsman* (*Xiao ao jiang hu*, 1990). Gennem adskillige sequels profiterede man på filmens popularitet, mens man med løs hånd skiftede både skuespillere og karakterer ud. En af opfølgerne betød starletten Brigitte Lins store gennembrud i rollen som Asia the Invincible.

Endnu mens *Swordsman*-serien rullede, gik Tsui Hark videre på sin kreative strandhugst i Hongkong-filmens fortid. Med en stribe af biograf- og tv-film under banneret *Once Upon a Time in China* (*Wong Fei-hung*) bragte han den revolutionære martial arts-helt Wong Fei Hung (1847-1924) til ære og værdighed i skikkelse af den nye stjerne Jet Li. Disse opdaterede kampsportfilm – dynamiseret med moderne klippe- og wire-teknikker – kørte med succes allerede fra den første film i 1991, og Hark var ikke sen til at skrive, instruere eller producere en hastig stribe af opfølgere. Femmeren i rækken lå allerede klar, da kalenderen viste 1994. Da den Tsui-producerede *Once Upon a Time in China and America* (*Wong Fei-hung chi saiwik hung si*) kom i 1997, var det dog tydeligt, at kvaliteten og fornyelsen ikke stod mål med Tsui Harks vanvittige produktivitet.

Som så mange andre Hongkong-folk før ham tog Tsui chancen i Hollywood, hvor han instruerede *Double Team* (1997) og *Knock Off* (1998), der begge bærer præg af at være skruet sammen til ære for Jean-Claude Van Damme.

Karrieren syntes at gå i tomgang, indtil Tsui Hark gjorde uventet comeback med actionbraget *Time and Tide* (*Seunlau ngaklau*, 2000), som med cantopop-stjernerne Nicholas Tse og Wu Bai i front er et udstillingsvindue af kameraekvilibrisme og actionkoreografi.[2] På én gang mere hårdtslående end kollegaen John Woos 'bullet ballets' og gennemfarvet af Tsui Harks blodige humor er klimakset en 40 minutter lang skydekamp, hvorunder helten bl.a. agerer skarpskytte og jordemoder på én gang – og må bide babyens navlestreng over.

Ringo Lam – blåtonet dysterhed. Ringo Lam (f. 1954) kom ind på tv-stationen TVB i 1973, først som skuespiller og senere som produktionsassistent. Utilfreds med graden af kreativ frihed på TVB drog han i nogle år til Canada og læste film ved Torontos York University, uden dog at færdiggøre studierne

I retrospekt virker det ironisk, men Lams tidlige film var i alt andet end den hårdføre stil, han senere skulle blive kendt for. Debuten som instruktør var med spøgelseskomedien *Esprit d'Amour* (*Yam yeung choh*, 1983), som han overtog fra en anden instruktør, og han havde også succes med opus 4 i agentkomedie-serien *Aces Go Places* (*Zuijia paidang zhi qianli jiu chaipo*, 1986). Da publikum således havde taget Lams film til sig, fik han både et anstæn-

City on Fire/Lung fu fong wan (Ringo Lam, 1987)

digt budget og muligheden for at lave en mere alvorlig film.

Med *City on Fire* (*Lung fu fong wan*, 1987) ser vi straks en anden side af Ringo Lam: En dokumentar-alluderende håndholdt kameraføring med masser af blå lysfiltre – som senere skulle blive en af Lams faste signaturer – og abrupte smæk af beskidt vold. Hvor John Woos film under deres æstetiserede lag af blodsudgydelser ofte har en tydelig antivolds-morale, hører Ringo Lam til de instruktører, der gør sig meget få illusioner om humanismens altovervindende kraft.

City on Fire lagde sig med sin fortælling om en politimands infiltration af en bande juveltyve lunt i slipstrømmen på *A Better Tomorrow*, og den nye stjerne Chow Yun Fats tilstedeværelse skaffede *City on Fire* yderligere opmærksomhed. Senere fik filmen ekstra omtale, da Quentin Tarantino lånte slutningen – den uforglemmelige forsamling af gangstere med pistoler pegende på hinanden – til sin debutfilm *Håndlangerne* (*Reservoir Dogs*, 1991).

Under credoet "no money, no time: just do it" forsøgte Lam helt i overensstemmelse med Hongkong-kutymen at ride videre på gennembrudsfilmens gode navn og rygte. Opfølgerne blev fængelsdramaet *Prison on Fire* (*Gaam yuk fung wan*, 1987), der efter sigende blev konceptualiseret og færdiggjort på blot tre uger, og gangsterfilmen *School on Fire* (*Xue xiao feng yun*, 1988). Begge var temmelig harske i deres brutalitet, og især sidstnævnte blev genstand for offentlig kritik. Filmen langer ud efter både regering og det statslige skolesystem, som fremstilles som en yngleplads for forbryderspirer, hvilket ikke overraskende var for meget for visse politikere. Mere sigende er det, at også en del kritikere og sågar filmens producenter endte med at tage afstand fra *School on Fire*, som de mente forherligede triade-kulturen, dvs. den kinesiske mafia.

Trods dens kontroversielle status floppede *School on Fire*, og Lams karriere satte helt i stå, da han i 1990 forsøgte at gøre Hongkong-actionfilmen globalt salgbar ved hjælp af et multinationalt cast. *Undeclared War* (*Sheng zhan feng yun*, 1990) fejlede med et brag og var tæt på at ruinere filmselskabet.

Efter et par jævne komedier gik det for alvor galt, da Ringo Lam i et interview nogle uger efter massakren på Den Himmelske Freds Plads bad folk i Hongkong tørre øjnene og få gang i den årlige dragebåds-fest. Den tilsyneladende affærdigelse af massedrabet vakte forargelse og fremkaldte sågar mordtrusler mod Lam, og ingen studier turde herefter tage ham i deres brød.

Det skulle blive Lams gamle skole- og bonkammerat Chow Yun Fat, der trak instruktøren ind i varmen ved at insistere på, at Lam skulle instruere den eksplosionsmættede *heroic bloodshed*-film *Full Contact* (*Xia dao Gao Fei*, 1992), som blev en lokal succes og en international kultfilm.

I 1997 lavede Ringo Lam med den pessimistiske *Full Alert* (*Ko dou gai bei*) en af sine bedste film. En politikommissær jagter frustreret en undsluppen fange, som han ved har planer om at begå et stort bræk. At det velturnerede klimaks er henlagt til kloakkerne under kronkoloniens traditionsrige galopstadion, er næppe tilfældigt; filmen udspiller sig lige før Hongkongs overdragelse til Kina. Lam viderekanaliserer elegant tidens følelse af ustabilitet og ængstelse, godt hjulpet af tour de force-præstationer af Lau Ching-wan og Francis Ng i hovedrollerne.

Full Alert var med sine 1,7 millioner US$ dyr efter Hongkong-forhold (før den økonomiske krise kostede genrefilm ofte kun omkring 500.000 US$), men koblingen af Ringo Lams dystre dokumentar-stil og filmens glimrende *production value* ramte tidens behov på kornet. Alene i biograferne tjente filmen sig hjem uden problemer.

Succesen var dog kortvarig. Dramaet *The Suspect* (*Jidu zhongfan*, 1998), der var optaget på thailandske locations, floppede, og hans efterfølgende forsøg på at lukrere på sen-90'ernes bølge af succesfulde spøgelsesfilm med den formulariske *The Victim* (*Muk lau hung gwong*, 1999) slog heller ikke an. I to omgange har han forsøgt at gøre USA-comeback (*Replicant*, 2001, og *In Hell*, 2003) – begge gange med Jean-Claude van Damme som vissent trækplaster.

Genrekamæleonen Johnnie To. Johnnie To (f. 1955) begyndte sin mediekarriere samme år som Lam, i 1973, og også for ham gjaldt det om at arbejde sig vej op gennem hierarkiet. Uden decideret filmuddannelse avancerede han på blot fire år fra stik-i-rend-dreng for tv-selskabet TVB til instruktør samme sted.

I 1980 lavede han sin første biografffilm, *The Enigmatic Case* (*Bi shui han shan duo ming jin*), en hæderlig film, der dog lignede Tsui Harks *The Butterfly Murders* vel meget og sendte Johnnie To retur til det mindre skærmformat.

I 1986 blev han hentet til produktionsselskabet Cinema City, hvor To tilbragte det meste af tiden med at lave kommercielle skabelonkomedier, hvis største kvalitet var, at de havde kendte ansigter som Chow Yun Fat på rollelisten.

En enkelt film, som To instruerede sammen med Andrew Kam, skulle dog vise sig visionær. *The Big Heat* (*Cheng shi te jing*, 1988) følger en strisser på jagt efter en tidligere kollegas mordere. Hvad handlingen savner i originalitet, kompenseres der i rigelig grad for i brutal action (en mand rives midt over i en elevatorsekvens, en anden sættes i brand, rammes af en bil og

antænder derigennem et antal olietønder!) og ikke mindst i filmens særlige look, hvor baggrunde i forskellige sekvenser er oplyst i klare signalfarver. Filmen blev til i et samarbejde mellem Cinema City og Tsui Harks Film Workshop, og ikke mindst kameramæssigt mærkes det, at *The Big Heat* i høj grad var Tsui Harks værk; han stod som producer på filmen og blandede sig lovlig meget i arbejdsprocessen til Johnnie Tos smag.

Med sine efterfølgende film søgte To i en anden retning – eventyr-actionkomedien. Med tre af Asiens mest kendte skuespillerinder som galionsfigurer lavede han kæmpehittet *The Heroic trio* (*Dung fong saam hap*, 1993) og den hurtige opfølger *The Executioners* (*Xian dai hao xia zhuan*, 1993). I begge film giver Maggie Cheung, Anita Mui og Michelle Yeoh den på alle tangenter med akrobatiske slåskampe og indlagte ligestillingsproblematikker i et tegneserie-inspireret univers domineret af klare røde, grønne og blå farver. Filmene blev et kult-hit i udlandet, men Hongkong-publikummets interesse svandt hurtigt, og som hybrid-eksperimenter skulle det blive ved de to enlige svaler for Johnnie To.

The Barefoot Kid (*Chik geuk siu ji*, 1993) demonstrerede hans imponerende omstillingsparathed og var følelsesmæssigt Tos mest modne værk til dato. Her er komik og cantopop-soundtracks lagt på hylden til fordel for en periodeskildring af en martial arts-ekspert, der nok kan cirkelsparke, men endnu ikke har forståelse for kærlighedens og livets kompleksitet. Med sit tidsbillede lå filmen belejligt i hælene på Tsui Harks *Once Upon a Time in China*-succeser, men det egentlige forbillede var snarere de legendariske Shaw-brødres martial arts-film fra 70'erne.

Da kung fu-bølgens popularitet ebbede pludseligt ud midt i 90'erne, lå den boldgade, hvor To havde sine egentlige talenter, pludselig vidt åben. Med *Loving You* (*Wu wei shen tan*, 1995) gav han actiongenren en cool drejning ved at vende mange af de forudsigelige genreelementer på hovedet. Filmen lægger ud som endnu en hårdkogt strisser-jager-forbryder-historie, men efter det første sammenstød ligger politimanden Lau (ikonet Lau Ching Wan) pludselig brak med hukommelsestab og et skudhul i hovedet. Hjemme ved sygelejet udarter filmen uventet til et nærmest romantisk drama, da vor helt får øjnene op for den hustru (spillet af tv-stjernen Carman Lee), han indtil ulykken har bedraget og behandlet som skidt. Dette moralsk-kærlige twist skaffede filmen stor popularitet og gjorde det muligt for To at danne sit eget studie.

Stilfuldt og frygtløst. Milky Way Image Studios blev til som en bevidst modreaktion på Tsui Harks Film Workshop, der havde gjort en dyd ud af at følge markedet og malke det til sidste dråbe med hurtige opfølgere. Milky Way-studiernes filosofi var derimod, at det skulle være idéerne og produktionsholdets egne forcer, der styrede projekterne – trendy eller ej. Der blev lagt mere vægt på det gode manuskript end på veludført action-koreografi, hvilket gjorde Milky Way til et temmelig unikt filmstudie i tidens Hongkong.

To samlede et 'Milky Way Creative Team' bestående af manuskriptforfattere, instruktører og komponister, og han tog sig selv af at producere over halvdelen af studiets film. Visse stilistiske signaturer var så hyppigt genkommende, at man begyndte at tale om en decideret 'Milky Way'-stil, der også påvirkede det samlede indtryk, det udenlandske publikum fik ved Hongkong-actionfilmens internationale comeback i de sene 90'ere. Milky Way-stilen var karakteri-

seret ved sit pågående kameraarbejde (udført med steadycam), sin filter-dæmpede belysning (ofte hen ad blå og sort) og ved den stedvise stiliserede farvetoning, man allerede havde set i kim i *The Big Heat*.

Studiets første produktion blev instrueret af den erfarne John Woo-assistent Patrick Leung. *Beyond Hypothermia* (*Sip si 32 doe*, 1996) følger en hårdkogt kvindelig lejemorder i aktion, men helt i Johnnie Tos ånd handler filmen lige så meget om hendes private ensomhed og frygt for at involvere sig romantisk. To instruerede kort efter selv den populære brandmandsfilm *Lifeline* (*Shi wan huo ji*, 1997), der hyppigt omtales som Hongkongs udgave af *Flammehav* (*Backdraft*, 1991), og samme år producerede han de to film, som står tilbage som Milky Way-studiernes nok bedste og mest radikale forsøg på at forny actiongenren.

Too Many Ways to Be No. 1 (*Yi ge zi tou de dan sheng*, 1997) betød et kunstnerisk gennembrud for Milky Way-medejer, manusforfatter og instruktør Wai Ka-Fai. Filmen opruller to potentielle resultater af et surt dilemma, som filmens antihelt står i, da han bliver filtret ind i en gangsterbande. Men bortset fra den fikse strukturelle idé lader filmen undervejs hele skuddueller udspille sig i buldermørke, ligesom to sekvenser bliver filmet på hovedet. Resultatet er en film ladet med uklarheder, hypoteser og en grad af uforudsigelighed, som var højst atypisk for tidens actionbrag.

Lignende kvaliteter findes i den usædvanligt afdæmpede actionfilm *The Odd One Dies* (*Liang ge zhi neng huo yi ge*, 1997), der åbner med en torturscene. Det viser sig senere, at torturen er udført af de samme politifolk, der dukker op for at efterforske, og det sætter meget fint tonen for filmens udspekulerede historie – igen skrevet af Wai Ka-Fai og produceret af Johnnie To. Filmen er instrueret af den unge Patrick Yau, som viste sig at have flair for karakterstudier og for at inkorporere stemninger, man bedst kan betegne som kulørt neo-noir. Yaus cv er ikke blevet mærkbart længere siden hans dage i Milky Way-studierne, men her stod han bag yderligere to barske kriminalfilm, der særligt huskes for deres overraskende slutninger, nemlig *The Longest Nite* (*Aau dut*, 1998) og *Expect the Unexpected* (*Fai seung dat yin*, 1998).

I dur og vold. At alt fra Milky Way ikke var det pure guld, kan den Johnnie To-producerede *Sealed With a Kiss* (*Tim yin mat yue*, 1997) til gengæld tjene som eksempel på. Filmen er som genremiks karakteristisk, men udstiller også en af svaghederne ved Milky Way-studiets ideologi, nemlig det konstante krav om at udfordre konventioner og overskride grænser. *Sealed With a Kiss* er ved første øjekast et romantisk eventyr om en stum forældreløs dreng, der driver en kro og her møder en sørgmodig pige. Men da filmen nærmer sig sin forløsning, kommer denne fortælling til at fremstå som et konstrueret og lidt tilfældigt set-up, der alene har til formål at sikre maksimal effekt, da et typisk Milky Way-stemningsskift sætter ind; finalen er nærmest skånselsløst voldelig.

Efter bl.a. at have instrueret det uglamourøse gangsterdrama *A Hero Never Dies* (*Chan sam ying hung*, 1998) og den succesfulde bodyguard-film *The Mission* (*Cheong feng*, 1999) vendte Johnnie To sig igen mod de romantiske komedier, han havde dyrket op gennem 80'erne. Film som *Needing You* (*Goo laam gwa lui*, 2000) med Sylvia Lai og Andy Lau beviser, at han ikke har mistet grebet om den folkekære underholdning.

Johnnie To har udviklet sig til at være den mest anerkendte producer/instruktør i Hongkong i øjeblikket. I modsætning til

mange af hans jævnaldrende konkurrenter synes hans kommercielle tæft intakt, og hans status som entertainment-konge kan kun sammenlignes med Tsui Harks rolle for et eller to årtier tilbage. Han holder gryden i kog med gennemsnitligt tre instruktørtjanser om året i alskens genrer – og producerer et tilsvarende antal film ved siden af. Han er også en af de få producenter, der ikke synes voldsomt hæmmet af den økonomiske krise.

Et af Johnnie Tos nyere værker i actiongenren er den vellykkede *PTU* (2003) om et hold fra specialstyrken Police Tactical Unit, som jagter en tjenestepistol, der er havnet i forbryderhænder. I sin stilfuldhed, sine overraskende drejninger og sit forløsende, stort anlagte klimaks er *PTU* på de fleste måder sindbilledet på Hongkong-actiongenren. Men samtidig mærkes det, at To i sjælden grad dyrker stilen for stilens skyld og trækker tilskueren med sig bort fra handlingen. Belysningen er holdt på et minimum, hvilket ofte gør det svært at orientere sig i det nattemørke, hele filmen udspiller sig i. Dialogen er ligeledes minimal, og To lader sig hyppigt føre ud i langstrakte digresser, når et bestemt miljø skal udforskes.

En del kunne tyde på, at To har sat kursen mod et nyt arthouse-publikum – og har held med sit forehavende. På Cannesfestivalen 2004 blev han inviteret til at vise det mediesatiriske krimidrama *Breaking News* (*Dai si gein*) uden for konkurrence, og i 2005 deltog hans triade-film *Election* (*Hak seh wui*) såmænd i selve konkurrencen om De Gyldne Palmer, uden dog

Breaking News/Dai si gein (Johnnie To, 2004)

at vinde. Som noget atypisk for både To og gangstergenren affyres der ikke et eneste skud i *Election*; det er mekanismerne i magtkampene, der er det vigtigste – ikke volden.

Johnnie To forklarede selv på pressekonferencen i Cannes: 'Normalt vil et triademedlems vigtigste våben være forhandling. I virkeligheden er det kun de mindst erfarne triade-medlemmer, der tyr til vold.'

En legendarisk action-instruktør, der forsager skydevåbnene og favner realismen – næ, Hongkongs filmscene er bestemt ikke, hvad den var engang.

Fremtiden kalder. Hongkong og Kina indgik i 2003 den såkaldte CEPA-aftale (Closer Economic Partnership Arrangement), der på forskellig vis støtter kinesisksproget filmproduktion og co-produktioner mellem Hongkong og investorer på det kinesiske fastland. Sådanne film går uden om den aktuelle importkvote på tyve film om året, som er gældende i Kina. Desuden har Hongkongs regering oprettet en fond, der kan stille garanti ved banklån og dermed sikre gennemførslen af flere filmproduktioner. Signalet er klart nok: Man har erkendt, at den rene *laissez-faire* ikke længere er nok til at holde Hongkongs filmindustri på benene.

Den verdensomspændende succes for *Infernal Affairs* i 2002 var som sagt et vigtigt livstegn fra en af de mest lokalt forankrede genrer. Udefra betragtet synes Hongkong-actionfilmen ikke desto mindre at have sin storhedstid bag sig, men eksistensbetingelserne har også ændret sig radikalt. Det er slut med de tider, hvor en film kunne laves på et par måneder eller tre, og hvor biografkæderne kunne skifte de lokale film ud fra uge til uge og på den måde holde Hollywood fra døren.

Ganske symptomatisk for Hongkong-filmindustriens nye retning er Tsui Harks seneste film et udstyrsstykke med fastlandskinesiske og sydkoreanske medinvestorer. *Seven Swords* (*Qi jian*) foregår i 1600-tallets Manchuriet og er en nyfortolkning af Akira Kurosawas *De syv samuraier* (*Shichinin no samurai*, 1954). Filmen åbnede Venedig-festivalen i 2005.

Andre nye film forsøger sig med engelsk tale, sprogsammenblandinger eller gæstestjerner fra USA og asiatiske nabolande. Målsætningen er den samme: At skaffe den fornødne kapital, øge budgetterne og sigte mere internationalt.

Et godt eksempel er Johnnie To og Wai Ka-Fais *Fulltime Killer* (*Chuen jik sat sau*, 2001), der er optaget i hele fem lande – Sydkorea, Thailand, Japan, Singapore og Hongkong. Hvis man tror, at det er sket udelukkende af hensyn til de flotte locations, undervurderer man nok Hongkong-filmindustriens selvopholdelsesdrift.

(Oversat af redaktionen)

Noter

1. En wuxia er en sværdkæmper; den kinesiske pendant til japanernes samurai. Som filmgenre går wuxia-filmen (eller wuxia pian-filmen) tilbage til 1920'erne.
2. Cantopop – cantonesisk popmusik – har i årtier været en vigtig del af promotionarbejdet i Hongkongs filmindustri. Talrige stjerner har krydset fra den ene branche til den anden og forventes at holde fast i begge karrierer; selv actionkomedie-stjerner som Jackie Chan har således sunget i flere af sine film.

Linn Haynes er specialist i martial arts-filmens historie og har en bog om kung fu-film på bedding. Han skriver tillige om Hongkong-film for en række internetsites og tidsskrifter og er bosat i Louisiana, USA.

Hidden Blade/Kakushi-ken: oni no tsume (Yamada Yoji, 2004)

Sværd uden trolddom

Den japanske sværdkæmperfilm versus tidens *wire fu*-tendenser

Af Kyu Hyun Kim

En række nylige kampsportfilm fra den kinesisktalende del af Asien – bl.a. Zhang Yimous *Hero* (*Ying xiong*, 2002) og *House of Flying Daggers* (*Shi mian mai fu*, 2004) og Ang Lees *Tiger på spring, drage i skjul* (*Wo hu cang long*, 2000) – har givet den klassiske kampsportfilm en markant renæssance i det vestlige publikums bevidsthed. Det er en interessant udvikling, der trækker i en anden retning end konstituerede genrer som kung fu-filmen og den atletisk orienterede actionfilm, men som alligevel betjener sig flittigt af disses *wire fu*-teknikker (akrobatiske kampsport-sekvenser gennemført ved hjælp af stålwirer).

I samme periode har også den japanske sværdkæmperfilm (eller samuraifilm, som den misvisende kaldes i Vesten) tiltrukket sig fornyet interesse takket være succeser som Yoji Yamadas *The Twilight Samurai* (*Tasogare no Seibei*, 2002) og Takeshi 'Beat' Kitanos *Zatoichi – den blinde samurai* (*Zatoichi*, 2003). En vigtig forskel er dog, at hvor de kinesisksprogede film åbenlyst er farvet af deres globale sigte og internationale karakter (*Tiger på spring*

var eksempelvis en co-produktion mellem USA, Kina, Taiwan og Hongkong), så har de nævnte japanske succeser benene solidt plantet i den hjemlige muld – ikke mindst i kulturel forstand.

Jeg skal vende tilbage til både disse nylige japanske film og de kinesisksprogede kampsportfilm senere i artiklen, men vil i første omgang fokusere på den japanske sværdkæmperfilms historie, egenart og variationer.

Samuraien som antihelt. Det vil egentlig være forkert at sige, at sværdkæmperfilmen er 'tilbage', for der har ikke været et eneste årti i den hundredårige japanske filmhistorie, hvor sværdkæmperfilmen ikke har udgjort en gedigen bid af den populærkulturelle lagkage. Sværdkæmperfilmen er med andre ord lige så fundamental en del af den japanske filmmytologi, som westerngenren er det af den amerikanske.

Sværdkæmperfilmen, eller på japansk *chanbara* (ordet kommer af lyden af sværd, som rammer hinanden), indikerer simpelthen en genre af film, som involverer sværdkamp. Betegnelsen 'samuraifilm' rummer ikke samme mangfoldighed, og faktisk har den type film, man i Vesten forbinder med samuraifilmen (nemlig den, der fremstiller samuraier som entydige helte), kun domineret chanbara-genren i to perioder: Under Anden Verdenskrig, da mobilisering og militarisme krævede det, og i post-1970'ernes tv-film.

Omvendt har mange japanske film siden 1920'erne gjort grin med eller aktivt kritiseret den tidlige modernismes billede af samuraien som heltemodig. I stumfilm som Rancho Kanamoris *Woodblock Artist* (*Ukiyoe-shi, murasakizukin*, 1923) og Daisuke Itos *A Diary of Chuji's Travels* (*Chuji tabi nikki*, 1927) var hovedpersonerne forbrydere, som var uønskede i samfundet og som regel blot på jagt efter en hurtig fortjeneste. Feudalistiske værdier som loyalitet og ære lå dem ikke på sinde. Ito var en af nøglefigurerne i den venstreorienterede 'tendensfilm'-bevægelse, men han insisterede alligevel på at lave periodefilm. Ofte udspillede hans film sig i slutningen af Tokugawa-perioden (dvs. i slutningen af 1700-tallet og starten af 1800-tallet), hvor den økonomiske kommercialisering havde eroderet den sociale orden og afsløret det stærkt lagdelte samfunds iboende modsætninger. Hans helt, Chuji, var langtfra nogen kabuki-inspireret heltefigur. Han led konstant under sin tuberkulose og blev forrådt af sine underordnede til højre og venstre. Hans 'heroisme' stammede hverken fra lederevner eller fægtekunst, men fra hans evne til at værdsætte livets absurditet.

Der er i Vesten en tendens til at projicere en hel samfundsklasses idealer over på individer, der dermed tilskrives en helt særlig indstilling og ekstraordinære evner. Samuraierne, også kaldet *bushi* (krigere), udgjorde mellem seks og ti procent af befolkningen gennem den tidlige del af Japans moderne historie. Deres status som del af den herskende klasse blev først stabiliseret mellem midten af 1500-tallet og begyndelsen af 1600-tallet, men til forskel fra herskende klasser i andre kulturer var samuraierne afskåret fra jordbesiddelse. De kunne i teorien stadig få tildelt jordlodder, men i praksis blev de i løbet af Tokugawa-perioden (1603-68) til embedsmænd, der blev betalt med ris for deres tjeneste i rigets forvaltning. Snarere end frygtindgydende krigere fungerede de som papirnussende bureaukrater.[1]

Samuraierne praktiserede ganske vist kampsport i form af f.eks. fægtning, bueskydning og spydkamp, men snarere end at fungere som militære træningslejre blev martial arts-skolerne i stigende grad cen-

trum for socialt samvær. I fredstid er det selvfølgelig altid nemmere at idealisere den hårdføre soldat og hans tekniske kunnen end i krigstid, hvor den kollektive lidelse og krigens ubarmhjertighed tager noget af glansen af det at slå ihjel. Og efterhånden som Tokugawa-samfundet blev struktureret og rutinepræget, fik den legitimerede voldsudøvelse trangere og trangere kår. Kom sværdene en sjælden gang i brug, lignede det sandsynligvis mere nutidens *drive-by*-skyderier end nogen form for ærefuld duel. Forestillingen om den stolte og altid kampberedte samurai, der ved den mindste antydning af vanære er klar til at skære maven op på sig selv, er ren fantasi og noget, senere generationer har drømt sig til.

Hovedparten af det klassiske teaters anerkendte hovedværker (herunder de fleste værker af 'den japanske Shakespeare', Monzaemon Chikamatsu) handlede ikke om samuraier, men om bybefolkningen (*chonin*), altså handelsklassen. Og at selv sværdsvingende ikoner ikke behøver at være samuraier, er den blinde massør, professionelle hasardspiller og fægtemester Zatoichi, der i en af de mest populære japanske filmserier (1963-89) blev spillet af nu afdøde Shintaro Katsu, et godt eksempel på. Zatoichi skal jeg senere vende tilbage til.

Nihilistisk eksistentialisme. Selvfølgelig var der også chanbara-film med positive skildringer af samuraihelte, oftest baseret på *kabuki* og traditionelt teater, men de er logisk nok henlagt til perioder, hvor den politiske og sociale orden brød sammen: Under og umiddelbart efter 'de stridende provinsers periode' (*sengoku jidai*, 1467-1568) og Tokugawa-shogunatets dødskramper i sidste halvdel af 1800-tallet.

Den mest berømte af disse samuraihelte er givetvis Musashi Miyamoto fra Eiji Yoshikawas episke mangebindsværk af en historisk roman (*Miyamoto Mosashi*, 1935-39). Musashi er en historisk skikkelse, men omgærdet af mystik (mange almindeligt accepterede 'kendsgerninger' har senere vist sig at være opdigtede). Yoshikawas *magnum opus* præsenterer med Musashi en moderne prototype på samuraihelten, som i stedet for at kæmpe for retfærdighed og social orden udelukkende interesserer sig for at opøve sin fægtekunst. Også på det personlige plan er Musashi blottet for meningsfulde sociale relationer, ikke mindst i forhold til kvinder. Det europæiske og amerikanske publikum fik lejlighed til at stifte bekendtskab med figuren i skikkelse af Toshiro Mifune gennem Hiroshi Inagakis Musashi-trilogi fra midten af 1950'erne.[2]

Med afsæt i populariserede zen-buddhistiske forestillinger blev mange sådanne helte udstyret med en indforstået form for etik, som mange har det svært med: En radikalt nihilistisk indstilling til gængs moral. Dette træk er gået i arv til manga-helte som Itto Ogami i Kazuo Koike og Goseki Kojimas berømte 28-binds tegneserie *Lone Wolf and Cub* (*Kozure okami*, 1970) og titelpersonen i Takao Saitos mere nutidige *Golgo 13* (1968).[3] Begge demonstrerer stolt deres ligegyldighed over for menneskelige værdier; Ogami dræber eksempelvis sin ærkefjendes femtenårige datter ved at skære hendes ene bryst af, samtidig med at han bruger sin spæde søn som skjold, vel vidende at hun er for retskaffen til at dræbe barnet. Og når han en gjælden gang reagerer følelsesmæssigt, er det med krokodilletårer og hykleri – f.eks. ved at tilbyde at lukke pigens øjne, mens hun udånder.

Sådanne samurai-heltegerninger, der 'transcenderer humanisme', kan måske nok bruges til at anskueliggøre pointer omkring det angstfremkaldende liv uden mening eller medmenneskelighed og udelukkende

drevet af jagten på en pseudo-buddhistisk forestilling om eksistentiel *coolness*, sådan som det bl.a. ses i Kihachi Okamotos brillante film *The Sword of Doom* (*Daibosatsu toge*, 1966). Men mange af de nihilistiske samuraiers 'heltegerninger', ikke mindst deres afvisning af 'pøbelens værdier', virker også i slående grad kompatible med den fascisme og militarisme, som indtog den intellektuelle scene i 1930'erne og 1940'ernes Japan. *The Sword of Doom* er i øvrigt baseret på en voluminøs romanserie, som Kaizan Nakazato skrev på gennem hele denne krigsplagede del af Japans historie.[4]

Chanbara-filmens guldalder. Efter det japanske imperiums nederlag indstiftede den allierede besættelsesmagt i slutningen af 1940'erne sin egen filmcensur, og der blev sat ind over for enhver skildring af den 'feudalistiske ånd'. Periodefilm blev selvfølgelig stadig lavet, men de blev kun vist i censurerede udgaver (en absurd regel gik på, at karakterer i sværdkæmperfilm gerne måtte bære sværd, men de måtte ikke bruge dem til at kæmpe mod hinanden). Filmskaberne begyndte dog igen at se chanbara som en levedygtig genre, da besættelsen endte.

Ambitiøse instruktører som Tomu Uchida (1898-1970), Akira Kurosawa (1910-98), Masaki Kobayashi (1916-96), Kenji Misumi (1921-75), Kihachi Okamoto (f. 1924), Hideo Gosha (1929-92) og Masahiro Shinoda (f. 1931) gik igen og igen på opdagelse i sværdkæmpergenren. Alle havde de oplevet krigen, men skønt de var påvirket af periodens militaristiske værdier, havde de samtidig oplevet, hvor absurde og selvmodsigende sådanne værdier kunne være. Disse filmskabere var ikke bange for at tackle 'feudalistiske' emner; de brugte sværdkæmperfilmens elementer og grammatik til at give udtryk for deres stridbare politiske holdninger og eksperimenterende ånd. De udvidede ikke alene genren, de omstyrtede de før så velansete militaristiske idealer (som det ses hos især Kobayashi og Shinoda) eller omformede dem (f.eks. Kenji Misumis *Kiru* fra 1962 og Tomu Uchidas efterkrigs-version af *Musashi Miyamoto*-serien, der blev til i årene 1961-65).

Japansk films såkaldte anden guldalder, som varede fra ca. 1953 til 1970, rummede således en opblomstring af de intellektuelle og politisk bevidste sværdkæmperfilm, som desuden var slående innovative i deres *mise-en-scène* og filmteknik. Som en model for den måde, hvorpå disse filmmagere forblev loyale mod genrens konventioner, men samtidig transformerede dem, kan ses den mest berømte 'samuraifilm' nogensinde, Kurosawas *De syv samuraier* (*Shichinin no samurai*, 1954). Vi ser her både den vævre fægtemester, der nærmer sig prototypen på den nihilistiske sværdkæmper (men som i modsætning til den 'eksistentialistiske' samurai viser sig i stand til at udvise empati), og den udstødte helt, som står last og brast med bønderne, filmens 'arbejderklasse'.

En anden vigtig ting ved Kurosawas fortælling er, at den tilførte genren en ny realisme. Hidtil havde æstetikken været præget af kabuki-teatrets betoning af stærkt kodificerede positurer og arketypiske karakterer. Kurosawa designede derimod action-sekvenserne med stor opmærksomhed på bevægelsernes præcise geografi, hvilket gjorde sekvenserne mere både logiske og troværdige. Hver en galopperende hest og hvert et sværdslag hvirvler rigtige støvskyer op, og skuespillerne rammes smerteligt. Hertil kommer Kurosawas enestående tilbageholdne stil, f.eks. hans økonomiske brug af slowmotion, der udgør mindre end et minut af filmens 3 timer

og 27 minutter og alene bruges til at tjene ét formål, nemlig at illustrere samuraiernes overmenneskelige evner med sværdet.

USA's koldkrigspolitik i 1950'erne og 60'erne skabte stor turbulens i den japanske befolkning, som på visse punkter mente at være udsat for samme undertrykkelse som før krigen. På filmfronten gav dette sig udtryk i periodefilm, der var åbenlyst kritiske over for feudalistiske værdier. Masaki Kobayashis *Harakiri* (*Seppuku*, 1962) og *Samurai Rebellion* (*Joi-uchi: Hairyo tsuma shimatsu*, 1967) udgør begge ætsende angreb på kriger-etikken og den dobbeltmoral, der ligger bag den overfladiske forherligelse af de militære værdier (begge har i øvrigt manus af Shinobu Hashimoto). Voldsscenerne i disse film er blottet for glamour; *Harakiri* skildrer bl.a. en rituel opsprætning, hvor en mand tvinges til at skære sin egen mave op med et bambussværd, der, som én af karaktererne fniser, 'ikke ville kunne skære *tofu*'. Skulle nogen sidde med en rest af romantisering af samurai-selvmordet, er kuren her!

Tv-æraen begynder. Jeg vil ikke dvæle ved den interessante, men sørgelige historie om det generelle forfald i japansk kvalitetsfilm i slutningen af 1970'erne og 80'erne. Der blev stadig lavet periodefilm, men i midten af 70'erne var seriefilm som *Zatoichi* og *Lone Wolf and Cub* blevet fuldstændig rutineprægede, deres forbindelse til 1960'ernes politisk bevidste og formmæssigt eksperimenterende chanbara mere og mere tvivlsom: Sværdkampene blev nu domineret af fantasifulde våben, absurd sadisme og *bad taste*-vold (afhuggede lemmer og hoveder, kroppe hugget over på langs etc.). Som bonus kunne man forvente lidt udpenslet sex, som regel i form af voldtægter.

I mellemtiden var mainstream-udgaven af sværdkæmpergenren emigreret til tv i form af populære serier, blandt mange andre den kitschede *Sure Death* (*Hissatsu shikake-nin*) og den regelret heltedyrkende *Swashbuckler Shogun* (*Abarenbo shogun*). Sideløbende blev arven fra den storslåede *jidaigeki* (dvs. periodefilm) videreført af de såkaldte *taiga*-dramaserier på tv-stationen NHK. Disse detaljerige, møjsommeligt researchede og overdådige produktioner har siden 1963 skildret historisk vigtige personer (*taiga* betyder 'store flod' og refererer til 'tidens flod') såsom Ieyasu Tokugawa, Hideyoshi Toyotomi og Musashi Miyamoto.

Under tydelig påvirkning af tidstypiske genrer som kriminaldramaer og yakuzafilm spyttede talentfulde instruktører som Hideo Gosha og Kinji Fukasaku forsat blodige og kyniske sværdkæmperfilm ud, men oftest blev deres film set som henvendt til kernepublikummet og ikke andre.

I slutningen af 1990'erne og starten af 2000'erne har sværdkæmperfilmen genvundet lidt af rampelyset og prestigen på biografområdet. Groft sagt fordeler de nye sværdkæmperfilm sig på to typer.

På den ene side er der den 'postmoderne' type, som fortsætter sen-80'ernes tendens til at underordne genren andre mediers krav og indflette træk fra f.eks. manga, anime, musikvideoer og tv-underholdningsshows. Det sker i form af indforståede blink til seeren, direkte populærkulturelle referencer, larmende 'humor', ulogiske sammenblandinger af forskellige genrekonventioner og genbrug af tyndslidte klichéer. Naturligvis udspiller de sig alle til tonerne af det, der tilfældigvis tæller som trendy musik på udgivelsestidspunktet, og ofte er skuespillerne 'idoler', dvs. hotte popsangere og tv-stjerner, hvis popularitet forgår så hurtigt, at det er vanskeligt at holde styr på de mange nye ansigter og navne.

På den anden side har vi de film, som ved første øjekast virker formelt og ind-

holdsmæssigt konservative, og som tilsyneladende er ude på at rehabilitere de misforståede samurai-'helte', som kæmper imod moderniseringen (forstået som materialiseringen og den spirituelle korrumpering af Japan) og herigennem bekræfter traditionelle værdier som mod, ære, offervilje og patriotisme.

Det postmoderne genremiks. Lad os begynde med at se nærmere på den første type film. Et af de mest populære og mest karakteristiske – omend mindst imponerende – eksempler er Ryuhei Kitamuras *Azumi* (2003). Filmen er baseret på en kendt manga af Yu Koyama og foregår under shogunen Ieyasu Tokugawas regeringstid i starten af 1600-tallet. Selve historien – om pigen Azumi, der sammen med en gruppe søde drenge uddannes som dødbringende lejemorder – vækker på mange måder uhyggelig genklang af vores nutidige virkelighed, men det sker på en trivialiserende og afstumpet, overfladisk måde. Vi forstår ganske vist, at Azumi finder det hårdt at skulle dræbe sin bedste ven som optagelsesprøve på lejemorderskolen, men bare et kvarter senere ser vi Azumi og de overlevende drenge juble over deres triumf, som var de børn på sommerlejr. Der er ikke antydning af ironi på spil her; den barske virkelighed er et overstået kapitel, nu er det MTV-tid!

Tilsvarende følger sværdkampsekvenserne den udvikling, som 70'ernes og 80'ernes chanbara var på vej mod: Hongkong-inspireret, akrobatisk action med massevis af våben og kroppe, der hvirvler rundt i luften, kombineret med iøjnefaldende CGI-effekter og en god skefuld musikvideo- eller computerspil-trick såsom slowmotion, *jump cuts* og hyperaktive kamerabevægelser. Kampsekvenserne er næsten drænet for spænding, fordi ingen af skuespillerne giver indtryk af at være i livsfare, og den hakkende redigering får kampene til at ligne indøvede technodanse mere end noget andet.

Azumi er blot ét blandt utallige eksempler på *shojo* (unge piger), der som protagonister ved første øjekast synes stærke og frigjorte, men som slutteligt reduceres til flæbende 'fars piger'. Dette afspejler præcis, hvad de midaldrende mandlige skabere af *shojo*-figurerne ønsker sig, og det forklarer i vid udstrækning også, hvorfor shojo-figurerne i forskellige grader af afklædthed (typisk med undertøjet synligt) fylder så godt i videoudlejningsforretningerne. Samme grad af realisme præger Azumis hovedmodstander, Bijomaru, der fremstilles som en homoseksuel drag queen, som gør brug af *onna kotoba* (kvindeligt sprog) og bøssede udbrud a la "åh gud, det er bare *så* meget *mig*!" Selvfølgelig skal man ikke gå til *Azumi* i forventningen om en dybtfølt social kommentar til Japan hverken før eller nu, men Kitamuras film formår ikke engang at levere så meget som et gran af vid eller overraskelse. Det eneste, der står tilbage, er MTV-agtige (og ubevidst kabuki-lignende) snapshots af smukke, tungt sminkede skuespillere.

Man tager sig i at ønske, at den japanske filmindustri turde give sig i kast med en trofast genfortælling af en ninja-manga som Sanpei Shiratos udødelige *The Legend of Kamui*-serie (*Kamui-den*, 1964-71), som netop formår at kommentere de sociale forhold i 'de stridende provinsers periode', samtidig med at dens grafiske fortællinger er kunstnerisk fornyende – og afsindigt underholdende (Shiratos marxistiske synsvinkel kan til nød droppes, hvis den er for 'gammeldags'). Men det er svært at forestille sig, at dagens japanske populærfilmindustri ville kunne klare sådan en udfordring.

Auteur-film med tungen i kinden. Hi-

Zatoichi - den blinde samurai/Zatoichi (Takeshi Kitano, 2003)

royuki Nakanos *Samurai Fiction* (1998) må på den anden side betegnes som lidt af et auteurprojekt, selv om ånden stadig er postmoderne. Musikvideoinstruktøren Nakano har bevidst forsøgt at lave en film, som ikke har den fjerneste forbindelse med sværdkæmpernes historiske virkelighed. Den udspiller sig derimod i en fuldt ud kunstig verden af gamle samuraifilm – som hvis en kriminalfilm udelukkende bestod af *hommages* til klassiske *films noirs*. Som en hyldest til fremragende filmfotografer som Kazuo Miyagawa (*Yojimbo*) er hele herligheden tilmed skudt i sort/hvid. Filmen er, som man kunne forvente det, fuld af indforståede vittigheder og referencer. Disse inkluderer en blind massør (læs: Zatoichi), der vandrer upåvirket gennem et tætpakket slagsmål, gæsteoptrædener af koryfæer som 60'er-ninja-skuespilleren Taketoshi Naito, navnereferencer (faderskikkelsen Kuzumi Ryunosuke minder os om Tsukue Ryunosuke fra *The Sword of Doom*) og så videre.

Den erfarne sværdkamp-koreograf Takakura Eiji giver god valuta for pengene i kampscenerne, filmens billedside er ganske flot, og Nakanos valg af *mise-en-scène* er ofte begavet og vittigt. Alt i alt er *Samurai Fiction* en tiltalende og godmodig film, men også *for* opsat på at gøre grin med genrekonventionerne. Snarere end at give en frisk fortolkning af den klassiske sværdkæmperfilm prøver *Samurai Fiction* at være en Jim Jarmusch- eller Quentin Tarantino-film i kimono og træsandaler, og i sidste ende falder filmen selv tilbage på de genreklichéer, den egentlig skulle gøre grin med.

Zatoichi – trofasthed og personligt præg. Den måske eneste, der i de senere år har lavet en virkelig vellykket parodisk opdatering af sværdkæmpergenren, er 'det gale geni' Takeshi Kitano. Hans *Zatoichi – den blinde samurai* fra 2003 er især interessant

ved sin prioritering af, hvilke af sværdkæmperfilmens mange klichéer Kitano sætter pris på, og hvilke han omvendt gør grin med eller afviser.

Den mest åbenlyse leg med periodefilmens tilknappede soberhed ligger i filmens klovneagtige detaljer – eksempelvis det faktum, at Zatoichi, spillet af Kitano selv, har affarvet hår (virkelig mærkværdigt!), at filmen inkluderer musical-numre i 'græsk kor'-stil og fremført af stepdanser-truppen The Stripes, og, ikke at forglemme: De grinagtigt falske sprøjt af blod, som hverken farver tøjet eller gulvet, når Zatoichi slår en uheldig modstander ihjel.

Trods sine postmoderne klæder følger *Zatoichi* ikke *Samurai Fiction* ind i det hermetisk lukkede genreunivers. Kitano forbliver tro mod de oprindelige *Zatoichi*-films grundkonflikt: Klassespændingerne mellem på den ene side Zatoichi og hans underklassevenner og på den anden side Gennosuke Hattori (spillet af Asano Tadanobu), gangsterbosserne og de korrupte embedsmænd. Hattori er en meget overbevisende *ronin*-figur (herreløs samurai), som er faldet i unåde, og hvis skæbne eksemplificerer *bushi*-kodeksets diametrale modsætning. Hattori er nemlig blevet ydmyget i en duel med den afstumpede Yamaji (Shoken Kunimoto) – en degenereret, nihilistisk *ronin*, som lever for at overvinde sine fjender, koste hvad det vil.

Som så mange succesrige filmserier hviler de oprindelige *Zatoichi*-film på faste formler, der med enkelte kreative variationer følges fra film til film, så publikums forventninger ikke svigtes. Dette indebærer næsten altid scener, hvori:

1. Zatoichi demonstrerer sin næsten overmenneskelige fægtekunst gennem en akrobatisk manøvre med sit sværd, som er skjult i en stok. Han hugger en kastet mønt over i luften, kløver en sake-flaske eller hugger et lys over, så den stadig brændende øverste del bliver stående på spidsen af sværdet.
2. Han kaster sig ud i en blodig kamp med et stort antal *yakuza*-modstandere, som ikke er samuraier og kun bevæbnet med korte sværd. Et beslægtet mønster er infiltreringen af en lokal spillehal, som han rydder ud i og i den forbindelse afslører snyd, f.eks. at terningerne indeholder vægtlodder.
3. Zatoichi bekæmper derefter en samurai, som regel en *ronin*-livvagt (*yojimbo*) ansat af den lokale gangsterboss. I den allerførste film om Zatoichi blev denne samurai-antagonist (spillet med vidunderlig patos af Shigeru Amachi) tegnet temmelig sympatisk som en tuberkuløs skabsfilosof med en hemmelig dødsdrift. I senere film er denne karaktertype gjort mørkere og grummere.[5]

Den nye *Zatoichi* afviger ikke fra dette mønster. Den lever op til alle de forventninger, publikum kan have med sig fra tidligere bekendtskaber med Katsus gamle Zatoichi-serie. Den nye Zatoichi fremviser overmenneskelig fægtekunst, han infiltrerer en spillebule, massakrerer en gruppe yakuzaer og deltager i en klimaktisk duel med Hattori. Under sin klovneagtige gøren grin med sværdkæmpergenrens konventioner viser Kitano sig faktisk tro mod de strukturelle mønstre, som gør en Zatoichi-film genkendelig.

Sværdkampens koreografi. Shintaro Katsu, som spillede den oprindelige Zatoichi, kunne den svære kunst at kombinere en fuldstændig overbevisende skildring af en blind person med opvisningen af fantastiske kampevner. Fra vores synsvinkel, et par årtier senere, er det åbenlyst, at de mange

When the Last Sword is Drawn/Mibu gishi den (Takita Yojiro, 2003)

sværdkampscener i de gamle Zatoichi-film holdes sammen af Katsus fremragende skuespil, som hjælper meget på den stærkt rutineprægede 'frys/hurtig action/frys igen'-koreografi, hvori de enkelte modstandere knap nok registreres som mål for Zatoichis sværd, før de er uskadeliggjort.

I kontrast hertil er sværdkampene hos Kitano ekstremt stiliserede, omend på karakteristisk Kitano-vis, jf. skudduellen inde i elevatoren i *Sonatine* (1993) og sten-i-lommetørklæde-scenen i *Blomster og ild* (*Hanabi*, 1997). Trods strintene af falsk CGI-blod bringer Kitanos sværdkampscener i deres nøjsomhed mindelser om Kurosawas film. Nøjsomheden forfines faktisk af Kitano og sværdkamp-koreografen Katsumi Nikamoto i en sådan grad, at kampscenerne antager nærmest abstrakt karakter. De har droppet alle ambitioner om koreografisk at illustrere den blinde Zatoichis afhængighed af høresans og evne til at sanse andres 'tilstedeværelse' (*kehai*). I stedet fokuseres der på figurens udholdenhed og tyngde. Som Nikamoto forklarer i et interview, ville Kitano have Zatoichi til at ramme sin modstander uden nogen form for parader, og altid med sin fulde styrke bag sine hug. Dette i modsætning til bare at lade håndleddets bevægelser styre sværdet (at 'hugge med ryggen' eller *koshi de kiru*, som Nikamoto udtrykker det). På den måde adskiller Kitanos Zatoichi sig stilmæssigt fra de fleste andre samuraifigurer, hvis traditionelt koreograferede kampteknikker også tjener til at fremhæve deres arrogance og brutale styrke.

Den afsluttende duel mellem Zatoichi

og Hattori fremstilles ikke blot som et sammenstød mellem forskellige klasser, men også mellem to forskellige æstetiske sensibiliteter og livsfilosofier. Det er Zatoichis *yang* versus Hattoris *yin*. Kitano iscenesætter duellen brillant: Da de to figurer konfronterer hinanden,[6] øver Hattori sit modangreb i sit sind (præsenteret som en slowmotionsekvens med et interessant abstrakt vandfald i baggrunden). I den faktiske duel, som varer hele to sekunder, slår hans udregning imidlertid fejl. Denne klichéfyldte 'mentale duel' præsenteres visuelt opfindsomt og så logisk demonstrativt, at lignende forsøg i f.eks. Zhang Yimous *Hero* bliver sat grundigt til vægs.

Den 'konservative' chanbara. Den anden nye type sværdkæmperfilm, som man lidt friskt kunne kalde for 'konservativ chanbara', kommer eksempelvis til udtryk i Takita Yojiros *When the Last Sword is Drawn* (*Mibu gishi den*, 2003), som fortæller historien om en samurai fra landet, Kanichiro Yoshimura (Kiichi Nakai). Yoshimura bliver medlem af Tokugawa-æraens berygtede Shinsengumi, en slags antiterrorspecialenhed af sværdkæmpere oprettet af shogunatet.

Filmens synsvinkel tilhører en prototypisk nihilistisk samurai, Saito (Koichi Sato), som på et tidspunkt siger: "Jeg lever kun, fordi der ikke er nogen, som er stærk nok til at dræbe mig." Saito bliver rival til bonderøven Yoshimura, som i denne fatalt langvarige film skildres som en grådig 'til helvede med æren'-antihelt.

Men filmen afslører hurtigt sin konservative dagsorden, idet Yoshimura ikke kun er en familiefar, der er taget på eventyr for at tjene penge til sin fattige familie, men *også* en stolt kriger drevet af det feudalistiske kodeks om ære og regional loyalitet. Saito bliver hurtigt reduceret til anden-violin til fordel for Yoshimuras smilende fordringsløse helt med den hemmelige identitet som 'Nanbu-samuraien'. Trods en fremragende underspillet præstation fra Nakai er skaden sket: Yoshimura forbliver lige så stereotyp og renskuret som en hvilken som helst dårlig tv-protagonist.

Der er ellers interessante tematikker nok at tage fat på: Shinsengumi eksisterede jo faktisk som en statsstøttet terrororganisation (undskyld *anti*-terrororganisation), der var opsat på at smadre så mange æg som muligt i forsøget på at lave en brændt omelet.[7] Shinsengumi kæmpede tilmed mod de af shogunatets modstandere, som historisk endte med at omstyrte Tokugawa-regimet og skabte det moderne japanske imperium, nemlig loyalisterne fra Satsuma og Choshu. Men dette afsindigt interessante politiske spil omkring Tokugawa-shogunatets sidste dage forbliver desværre et fladt bagtæppe, foran hvilket figuren Yoshimura kan udtrykke sin loyalitet over for familie og venner fra hjembyen.

Heller ikke stilistisk tilføjer *When the Last Sword is Drawn* genren noget særligt, måske bortset fra de overdrevne mængder af realistisk udseende blod. Filmen når sit højdepunkt i den sårede Yoshimuras søvndyssende langstrakte selvmordsscene, som aggressivt forsøger at malke seerens tårekanaler – uden på nogen måde at fortjene retten til at have held med det.

Tusmørke-humanisme. Men var *When the Last Sword is Drawn* en kunstnerisk fiasko, rehabiliterer *The Twilight Samurai* (*Tasogare Seibei*, 2002) til gengæld den gode gammeldags humanisme i sværdkæmpergenren. Filmen er lavet af veteranen Yoji Yamada, hvis 40-årige instruktørkarriere inden *The Twilight Samurai* ikke talte én eneste sværdkæmperfilm. Dette til trods er filmen en enestående opdatering af genren,

måske endda det eneste rigtig vellykkede eksempel siden 1970. Det *er* en 'samuraifilm', men med en helt, som viser samuraiens kulturelle idealer uden nogensinde at give køb på sin menneskelighed.

Filmen viser Yamadas evne at bruge action som erstatning for dialog og skuespil (og derigennem iscenesætte figurer og følelser), hvilket illustereres smukt i filmens afsluttende *showdown* mellem bureaukrat-samuraien Seibei (Hiroyuki Sanada) og den lokale fægtemester Yogo Zen'emon (Min Tanaka). Sidstnævnte har, viser det sig, ligesom det er tilfældet med Hattori i *Zatoichi*, en dyster og dybt sørgmodig fortid som vandrende *ronin*, hvis krigskunst er komplet ubrugelig i forhold til de socio-økonomiske samfundsomvæltninger. Tilmed har Zen'emon mistet både kone og datter, og i en gysende grotesk scene, der måske er ment som en *hommage* til Kinji Fukasakus vanvittige yakuza-film *Graveyard of Honor* (*Jingi no hakaba*, 1975), ser vi Zen'emon spise sin datters kremerede knogler, mens han fortæller sin historie til den forfærdede Seibei. Zen'emon er nu reduceret til en figur, som blot er på udkig efter en eller anden værdig sag, han kan slå sig selv ihjel for. Yamada viser altid Zen'emons ansigt halvt dækket af skygger for at illustrere, hvordan også denne karakter er en 'tusmørkefigur', en levende død.

Seibei er så bevæget af Zen'emons fortælling, at han er villig til at lade manden gå og dermed forfejle sin mission. Men da han afslører for sit bytte, at han er så fattig, at hans lange sværd er lavet af bambus, puster han til de hensygnende gløder af Zen'emons stolthed som *bushi*. Denne beslutter, at Seibei fortjener at dø for så frækt at tro, at en overlegen sværdkæmper kan besejres med det korte sværd alene. Duel følger. Og selv om scenen er filmet i mudret halvmørke, er koreografien i denne duel på én gang brutal, knap og logisk. Zen'emon er ude af stand til at gøre fuld brug af sine evner, fordi hans lange sværd fatalt støder mod det lave loft i det snævre, indelukkede hus. Seibei er alvorligt såret og fuld af anger, men han formår alligevel at vinde over Zen'emon, som under denne endelige dødedans mumler "*tasogare*" ('tusmørke') med reference til både Seibei og sit eget ulykkelige livs skumringstime. Som i visse klassiske 60'er-film bliver det her samuraiens tro på egne kampevner, som fører til død og ulykke. Seibeis drab

The Twilight Samurai/Tasogare Seibei (Yamada Yoji, 2002)

Tiger på spring, drage i skjul/Crouching tiger, Hidden Dragon/ Wo hu cang long (Ang Lee, 2000)

på Zen'emon ses ikke som nogen personlig triumf, ligesom de andre figurer heller ikke ser det som en heltegerning. Det fremgår tydeligt, da den blodige og udmattede Seibei træder ud af Zen'emons hus, og de ventende vasaller lidenskabsløst spørger ham: "Er det ordnet?" Dette var blot et oprydningsjob, en skadedyrsbekæmpelse. En opgave betroet til et rent nul.

Selv om Yoji Yamadas opfølger, *Hidden Blade* (*Kakushi-ken oni no tsume*, 2004), viste sig at være et genopkog af *The Twilight Samurai* snarere end en selvstændig film, er der ingen tvivl om, at Yamada er manden bag de seneste års mest bemærkelsesværdige forsøg på en sober og tidssvarende opdatering af sværdkæmperfilmen.

Den asiatiske krydsbestøvning. Med skyldig hensyntagen til nærværende tidsskrifts transnationale fokus vil jeg afrunde med en kort diskussion af japanske sværdkæmperfilms position i forhold til asiatiske martial arts-film generelt. Af forskellige årsager bliver undertegnede ikke ellevild ved udsigten til mere af den 'krydsbestøvning' mellem asiatisk films forskellige sværdkæmpergenrer, vi på det seneste har været vidne til – jeg tænker her ikke mindst på Zhang Yimous *Hero* og *House of Flying Daggers* samt Ang Lees *Tiger på spring, drage i skjul.*

Der vil utvivlsomt komme flere bud fra denne skuffe, men hoveddrivkraften bag sådanne projekter er og bliver en kortsigtet kommerciel kalkyle, og resultaterne vil sandsynligvis i stigende grad bestå af kedelige genopkog på genrens gamle kendinge. De vil akavet blive iklædt 'postmoderne' glitter og fremstå usammenhængende, fordi producenterne vil søge at undgå de ømme områder i hvert enkelt asiatisk lands officielle (læs: chauvinistiske) forståelse af den nationale fortid.

En sjælden gang vil vi se en filosofisk intelligent og grandiost underholdende film som *Tiger på spring, drage i skjul*, der, må vi minde læseren om, var et totalt flop i Hongkong og Kina og kun gjorde sig marginalt gældende i Japan og Sydkorea. Filmens ry skyldes udelukkende dens succes i Europa og USA, og selv i disse lande blev gamle fans af de klassiske *kung fu-* og *wuxia*-film[8] temmelig overraskede over dens succes hos mainstream-kritikerne. Dette var et *crossover*-hit, som ramte et vestligt mainstream-publikum uvant med wuxia-film, men samtidig var filmen fuldstændig loyal over for genrens næsten arketypiske konventioner, som vi ser dem i klassikere som King Hus *Touch of Zen* (*Xia nu*, 1969).

Filmens 'kinesiske' sensibilitet er derimod totalt gearet imod vestlig smag. Tænk blot på den bittersøde skildring af tabte muligheder, fortrængte længsler og et sørgeligt og dog optimistisk syn på muligheden for personlig indsigt, der er som taget ud af Scorseses *Uskyldens år* (*The Age of Innocence*, 1993) og helt løsrevet fra kollektive forestillinger om identitet baseret på fortidens kultur, *Volksgeist* osv.

Nationalismens blinde vinkel. Nogle af

tidens 'historiske' martial arts-film er også forstyrret af underliggende nationalistiske dagsordner, mest åbenlyst i Zhang Yimous *Hero*. Til forskel fra *Tiger på spring* er *Hero* lavet af en instruktør, som ikke rigtig *forstår* martial arts-genren, måske på linje med Yoji Yamadas forudsætninger for at gå til chanbara-genren. Men hvor Yamada tilpasser genrens uregerlige krav til sin egen sensibilitet og sine egne mål, overgiver Zhang sig til glamouren og ekstravagancen fra (Peking-)operaens udstyrsstykker. Filmen bæres af en sanselighed meget lig den, som bar 1930'ernes japanske films 'monumentale' stil; en militaristisk farvet 'sakralisering' af den oprindelige kultur med tunnelsynet rettet mod dens tidligere storhed (Davis 1995). Det politiske indhold i *Hero* må ikke mindst siges at være skuffende hult, i betragtning af at den kommer fra en af Kinas førende filmmagere.

Svaghederne udstilles ydermere af, at *Hero* – til trods for den overdådige genskabelse af det gamle kinesiske imperium i al dets glans – låner med arme og ben fra hovedværker inden for den japanske jidaigeki uden at få bare et strejf af disse films kritiske potentiale med i overførslen.

Hero er for det første påvirket af den centrale slagscene i Kurosawas *Ran* (1987), hvor fyrst Hidetora og hans mænd bliver angrebet af fyrstens forræderiske søn. Men Yimou savner fuldstændig Kurosawas udfald mod den militære kultur, som glorificerer døden og ødelæggelsen. I stedet fokuseres der på Maggie Cheung og Jet Lis balletlignende og computerbehandlede akrobatiske udfoldelser og på kejserens monumentale hærstyrke med dens imposante regn af pile. Det er meget smukt at se på – og på samme tid øredøvende selvtilstrækkeligt.

Tilsvarende låner *Hero* fra Kurosawas *Dæmonernes Port* (*Rashômon*, 1950) ved

House of Flying Daggers/Shi mian mai fu (Zhang Yimou, 2004)

at vende denne films narrative dynamik på hovedet. *Rashômon* begynder med en 'hvid' version af fortællingen (en røver har begået voldtægt og derefter myrdet en samurai) og slutter med en 'rød' version. Kurosawa er fuldstændig uinteresseret i at forfægte samuraien, kvinden eller banditten selvretfærdige rationaliseringer. Men i *Hero* bliver sådanne rationaliseringer bogstaveligt talt til 'virkeligheden', mens protagonisternes jalousibårne dynamik bliver til 'fiktionen'. Zhang Yimou vælger at fortælle sin mest humanistiske (altså mindst 'heroiske') historie først, for derefter gradvist at bevæge sig hen mod de mere heroiske og patriotiske versioner. Til slut bekræfter filmen værdien af wuxia-overmenneskets offervilje og heltemod – på bekostning af plebejer-bekymringer om kærlighed og sandhed.

Det er usandsynligt, at japanerne nogensinde ville føle behov for at lave en så udtalt nationalistisk film som *Hero*, eftersom amerikanerne er mere end villige til at gøre det for dem. Et godt eksempel er *The Last Samurai* (Edward Zwick, 2003), som hylder den samme slags 'feudalistiske' værdier, som for blot et halvt århundrede siden blev

brugt til at stemple japanerne som håbløst irrationelle, medfødt blodtørstige og autoritetstro.

Usikker fremtid. Et udsnit af den japanske sværdkæmperfilm vil givetvis fortsætte sin fusion med den kinesisksprogede wuxia-film, drevet af den pan-asiatiske, multinationale, kommercielle dynamik som begge parter er. Som vi allerede har noteret os, holdes sværdkæmper-koreografien i film som *Azumi* i stigende grad i Hongkongs martial arts-stil, kombineret med den travle, men forglemmelige *mise-en-scène* fra musikvideoens og computergrafikkens universalsprog.

Endelig giver 'Asia-puddings' mulighed for at versionere samme film til forskellige markeder. Som i Tsui Harks *Seven Swords* (*Qi jian*, 2005) kan den del af filmen, en koreansk skuespillerinde deltager i, udvides betragteligt med specifikt henblik på det sydkoreanske marked. Udviklingen bliver uundgåeligt, at japanske skuespillere og skuespillerinder vil optræde i flere kinesisksprogede film og omvendt.

Til trods for *The Twilight Samurais* økonomiske succes og gode kritikermodtagelse er det temmelig usandsynligt, at den stort budgetterede sværdkæmperfilm går en lysende fremtid i møde. Hovedmediet for sådanne 'almindelige' chanbara-film er nu engang hjemmebiografen, og det vil det sandsynligvis blive ved med at være i lang tid fremover. Nogle af de nylige sværdkæmperfilms høje kvalitet, ikke mindst *Zatoichi* og *The Twilight Samurai*, ændrer ikke denne prognose, men de demonstrerer måske, hvor genrens produktive fremtid kan findes. Hverken Yamada eller Kitano lader genrens krav bestemme, men anvender dem i stedet målrettet i forhold til hver sin æstetiske sensibilitet, der er udviklet over år i andre genrer såsom gangster-action, sort komedie eller melodrama. Som instruktører forstår de at se tingene med nye øjne og er ikke bange for at 'bøje' genrens regler, så de passer til deres individuelle styrker. Men samtidig udviser de respekt for den japanske films guldalder og kan modstå fristelsen til overfladisk at opdatere og nutidstilpasse kronjuvelerne.

Når fremtiden for sværdkæmperfilmen som genre i Japan skal overvejes, må konklusionen blive den simple, at hvis en filmgenre skal trives, må der produceres gode film med en følelsesmæssig appel, der rækker ud over dens foreskrevne fanskare, og med nyskabende kvaliteter, der ikke desto mindre respekterer genrens konventioner.

I 1970'erne var pendulet kommet for langt over imod kynisme og 'cool'. Siden svingede det tilbage mod den postmoderne og den konservative chanbara, der dyrker genrens affældige klichéer, som var de nyopfundne. Hvis den japanske sværdkæmperfilm skal overleve i fremtiden og undgå direkte-til-video-industriens malstrøm uden at miste sit særpræg i de mudrede 'trans-asiatiske' kommercielle projekter, som søger at tækkes det globale markeds laveste fællesnævner, må den hellere blive ved med at trække kompromisløse og selvstændige talenter med egne stemmer ind i folden. Den lyse fremtid er langtfra sikret.

(Oversat af Mikkel Thomassen)

Noter

1. Koichi Katsus selvbiografi *Musui's Story: An Autobiography of a Tokugawa Samurai* (ovs. 1988) er et ekstremt underholdende, oplysende og muligvis desillusionerende portræt af en temmelig talentløs *hatamoto* (en bannerførende vasal for Tokugawa-shogunatet) i det tidlige 1800-tals Japan. Ligeledes har Japan-forskeren Cameron Hurst foretaget en solid undergravning af bushido-myten (se litteraturlisten).

2. Trilogien består af *Musashi Miyamoto* (*Miyamoto Musashi*, 1954), *Duel at Ichijoji Temple* (*Zoku Miyamoto Musashi: Ichijoji no ketto*,1955) og *Duel at Ganryu Island* (*Miyamoto Musashi kanketsuhen: Ketto Ganryujima*, 1956).
3. Både *Lone Wolf and Cub* og *Golgo 13* har fået et langt efterliv i form af live action- og/eller anime-filmatiseringer; sidstnævnte har i øjeblikket et entusiastisk kultpublikum i USA.
4. Den genuint frygtindgydende antihelt Ryunosuke Tsukue i *The Sword of Doom* (fabelagtigt skildret af Tatsuya Nakadai med de døde øjne og det iskolde smil) synes at have inspireret blandt andet Hongkong-instruktøren Chang Chehs wuxia-antihelte, som de blev inkarneret af Jimmy Wang Yu.
5. I to af *Zatoichi*-filmene var det stjernen Shintaro Katsus egen bror, Tomisaburo Wakayama (kendt som selveste *Lone Wolf*), der spillede disse mindeværdigt bistre samuraiskurke.
6. Selve duellen bringer klare mindelser om en tilsvarende i Kurosawas *Sanjuro* (*Tsubaki Sanjuro*, 1962), og det er langtfra den eneste Kurosawa-reference i *Zatoichi*. Kitano vender bl.a. fikst en berømt scene fra *De syv samuraier* på hovedet ved at indsætte et medium closeup af Yamajis hånske ansigt i slowmotion, mens han gennemtæver Hattori med sit træsværd. Da Hattori senere opsøger Yamaji for at bede om en ny kamp og genvinde sin ære, finder han denne på dødslejet. Hattori kan ikke dræbe en syg modstander, og han forlader riget i vanære. For at skaffe penge til at søge om en officiel stilling andetsteds, bliver han ansat som livvagt for hasardspillere (i øvrigt en reference til Kurosawas *Yojimbo*). På den måde anskueliggøres det, at Hattori er offer for sin egen ære og retfærdighedssans, som blot tvinger ham ud i et liv fuldt af kriminalitet og tilfældig vold. *Zatoichi* er *bestemt* ikke en samurai-venlig film.
7. Shinsengumis betændte rolle er før blevet udforsket i Masahiro Shinodas tankevækkende *Assassination* (*Ansatsu*, 1964) og på karakteristisk prætentiøs vis i Nagisa Oshimas *Taboo* (*Gohatto*, 1999), som kun på overfladen er en sværdkæmperfilm. I virkeligheden er Oshima langt mere optaget af Shinsengumis (homo-)seksualpolitik.
8. Wuxia betegner en sværdkæmper og er den kinesiske pendant til japanernes samurai.

Litteratur

Galbraith, Stuart (1996). *The Japanese Filmography: 1900 Through 1994*. Jefferson, McFarland & Co.

Hurst, G. Cameron III (1998). *Armed Martial Arts of Japan: Swordsmanship and Archery*. New Haven & London, Yale University Press.

Hurst, G. Cameron III (1990). "Death, Honor and Loyalty: The Bushido Ideal". In: *InYo: Journal of Alternative Perspectives on the Martial Arts and Sciences* 2. http://ejmas.com/jalt/jaltart_hurst_0501.htm

Katsu Kokichi (1988). *Musui's Story: The Autobiography of a Tokugawa Samurai*. Tucson, University of Arizona Press.

Nikamoto Katsumi (2003). Interview på region 1-udgaven af *The Blind Swordsman Zatoichi* udgivet af Miramax Films.

Richie, Donald (1996). *The Films of Akira Kurosawa*. Third Revised Edition. Berkeley, University of California Press.

Yoshimura Hideo (2004). *Yamada Yoji x Fujisawa Shuhei*. Tokyo, Otsuki Shoten.

Kyu Hyun Kim er Associate Professor ved University of California, Davis, hvor han underviser i japansk og sydkoreansk historie og film. Han har desuden leveret artikler til filmantologier, tidsskrifter og sitet www.koreanfilm.org.

Ong-Bak: The Muay Thai Warrior/Ong-Bak (Prachya Pinkaew, 2003)

Den ny thailandske film

Rapport fra et af de nye kraftcentre i asiatisk film

Af Anchalee Chaiworaporn

Betegnelsen 'New Thai Cinema' har floreret siden 2001, hvor Yongyuth Thongkongthun udsendte smash-succesen *Iron Ladies* (*Satree Lek*, 2000) om et transvestit-volleyballhold, der kæmper såvel for points på måltavlen som for anerkendelse i samfundet; og hvor også Wisit Sasanatiengs kulørte og sidenhen kultisk dyrkede kitsch-eastern *Tears of the Black Tiger* (*Fah talai jone*, 2000) havde premiere. Før da havde tillige pionerer som Nonzee Nimibutr, Pen-ek Ratanaruang og Oxide Pang markeret sig med film, der skilte sig ud fra det store hav af billige kommercielle produktioner, så det var efterhånden klart, at der for alvor var ved at ske noget nyt i thailandsk film. Det vil dog være en overdrivelse ligefrem at tale om en ny bølge, for det eneste, de nye film har til fælles, er, at de alle er udsøgt produceret. Hvor heterogene de end hver især har været, har filmhistoriens øvrige nybølger alle været kendetegnet af en eller anden form for kollektiv identitet. 1960'ernes franske

'Nouvelle Vague' udfordrede de etablerede Hollywood-konventioner med mere eksperimenterende narrative teknikker, den ny amerikanske film videreførte efterkrigstidens avantgarde- og eksperimentalfilm, og 1970'ernes New Hollywood Cinema dannede ramme om en række amerikanske instruktørers stilistiske, narrative og tematiske nyskabelser. 1960'ernes og 70'ernes ny tyske film var synonym med intellektuel strenghed og politisk engagement og fik afgørende indflydelse på filmskabere over hele verden, og anført af den såkaldte femte generation af filmskabere står den ny kinesiske film som et højdepunkt af kunstnerisk forløsning og politisk bevidsthed, ligesom den ny iranske film – repræsenteret ved instruktører som Abbas Kiarostami, Mohsen Makhmalbaf og Jafar Panahi – med sine skjulte kommentarer til det iranske samfund kan karakteriseres som en filmisk strømning af høj kunstnerisk karat.

Den ny thailandske film, derimod, er en blandet landhandel. I den ene ende af skalaen har vi f.eks. Prachya Pinkaews højt profilerede martial arts-film *Ong-Bak: The Muay Thai Warrior* (*Ong-Bak*, 2003), der er blevet et kommercielt hit i udlandet, og vi har *Iron Ladies*, der også nyder international bevågenhed, omend i et andet kredsløb – den er blevet en veritabel *gay darling* på tværs af kontinenterne. Og i den anden ende, den smalle, har vi Apichatpong Weerasethakuls eksperimentelle kunstfilm, Pen-ek Ratanaruangs melankolske auteurfilm og Wisit Sasanatiengs skæve, farvemættede værker, der er blevet prist over det meste af verden og regnes med til kernen af den ny thailandske film.

Så hvis den ny thailandske film er en bølge, må dens fremmeste kendetegn siges at være mangfoldighed.

Pionererne: fra tv-reklamer til det store lærred. Før den ny thailandske film holdt sit indtog på biografl ærrederne, udgjordes Thailands nationale filmproduktion af en lind strøm af kommercielle teenage-film. De fleste var henvendt til et publikum på femten år og derunder – en målgruppe, som for det meste kun gik efter klasseværelsesdramaer, pubertære komedier og 'dreng-møder-pige'-syndromet. Dertil kom et par andre elementer beregnet på et publikum over sytten år, men der var hovedsagelig tale om et opkog af stereotype formler, gerne med popsangere i hovedrollerne. Og ingen nye instruktører kunne slå igennem uden om de syv store studier, som sidder tungt på underholdningsbranchens forskellige grene.

Industriens sværvægtere falder i tre kategorier: biografer, filmlaboratorier samt plade- og filmselskaber. Dette kommercielle miljø er i hovedreglen baseret på aftaler, der indgås på grundlag af gensidige behov. Biograferne har brug for pladeselskabernes superstjerner for at kunne sælge filmene, mens pladeselskaberne – skønt de sidder på de mediehypede superstjerner – behøver afsætningskanaler for deres film. En tilsvarende situation gør sig gældende i forholdet mellem biografer og filmlaboratorier.

Ud af denne dybt kommercialiserede industri dukkede i 1997 tre på det tidspunkt helt ukendte filmskabere, alle tre med baggrund i tv-reklame-sektoren. Pen-ek Ratanaruangs debutfilm som instruktør, den skæve og stilistisk eklektiske *Fun Bar Karaoke* (*Fan Ba Karaoke*), satte den hjemlige filmscene på den anden ende ved at være den første thailandske film, der fik premiere på filmfestivalen i Berlin. Og hjemme i Thailand trak en anden tidligere reklameinstruktør, Nonzee Nimibutr, alle generationer i biografen til *Dang*

Iron Ladies/Satree Lek (Yongyuth Thongkongthun, 2000)

Bireley and the Young Gangsters (*2499 antapan krong muang*) – en periodefilm, som sprængte alle hidtidige indtjeningsrekorder med sin skildring af gangstere og ungdomskultur i 1950'erne. Og sidst på året sluttede Hongkong-fødte Oxide Pang sig til de to andre nye navne med sin debutfilm, *Who Is Running?* (*Ta fa likit*), om en ung mand, der søger at gribe ind i historiens gang efter at have læst en mystisk avis, der er mere end på forkant med nyhederne.

Reklamefolkene var hoveddrivkraften bag den ny thailandske film. Efter at de nævnte tre instruktører var brudt igennem, havnede landet i 1997 i en økonomisk krise oven på devalueringen af den lokale valuta, baht'en. Men mens industrien som helhed henfaldt til en slags meditativ tilstand, arbejdede de tre pionerer videre og udsendte i 1999 alle tre deres film nr. 2, som cementerede indtrykket af, at der var noget nyt og vigtigt under optræk i thailandsk film: Nonzee Nimibutrs romantiske spøgelsesfilm *Nang Nak* blev en mega-succes på hjemmemarkedet, og såvel Pen-ek Ratanaruangs farverige film noir *6ixtynin9* (*Ruang talok 69*) som Oxide Pangs hårdtslående, Hongkong-inspirerede action-film *Bangkok Dangerous* (der havde Oxides tvillingebror Danny som medinstruktør) høstede internationale kritikerroser.

I 2001 sluttede to andre reklameinstruktører sig til det nybrydende selskab og skabte yderligere international opmærksomhed om thailandsk film: Yongyuth Thongkongthun og Wisit Sasanatieng. Den allerede nævnte *Iron Ladies* – Yongyuth Thongkongthuns autentisk baserede film om et volleyballhold hovedsagelig bestående af transvestitter, transseksuelle og bøsser, der skabte opsigt ved de thailandske volleyballmesterskaber i 1996 og endte

med at blive nationale kæledægger – var den første thailandske film, der fik international succes uden for festivalkredsløbet. Wisit Sasanatiengs *Tears of the Black Tiger* var til gengæld den første thaifilm, der blev udvalgt til at deltage i filmfestivalen i Cannes (i kategorien Un Certain Regard), hvor den skabte sensation ved at blive købt af Miramax for 500.000 dollars.

De instruktører, der kom til filmen fra reklameindustrien, udgør stadig grundstammen i den ny thailandske film. Men det er værd at bemærke, at de har hver sin helt individuelle og unikke stil.

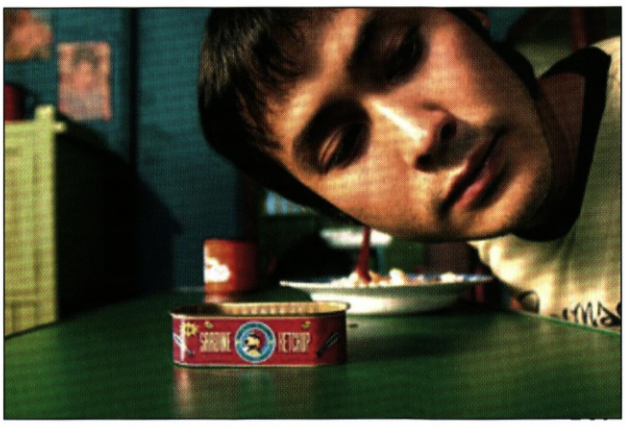
Det gælder ikke mindst Pen-ek Ratanaruang, som i dag regnes for en af landets fremmeste filmskabere. Hans tredje film, *Monrak Transistor* (2001), havde verdenspremiere i kategorien Quinzaine des Réalisateurs på Cannes-festivalen, og siden har han vundet yderligere international anerkendelse med *Universets sidste dage* (*Ruang nak noi nid mahasan*, 2003), der havde Wong Kar-wais faste fotograf, Christopher Doyle, bag kameraet og en af tidens hotteste japanske stjerner, Asano Tadanobu, i hovedrollen.

Skønt jeg ovenfor kaldte ham auteur, er det vanskeligt at pege på en rød tråd i Pen-ek Ratanaruangs oeuvre. Nogle af hans film – især *Fun Bar Karaoke* og *6ixtynin9* – kan vel bedst beskrives som kapriciøse, stilistisk skæve og hurtigt klippede satirer. *Monrak Transistor*, derimod, er et hverdagsdrama om ensomme storbymennesker, holdt i en kulørt visuel stil, der kan lede tankerne hen på kollegaen Wisit Sasanatiengs *Tears of the Black Tiger*. *Universets sidste dage* handler ligeledes om ensomme storbymennesker og deres tabsoplevelser, men er – måske som følge af samarbejdet med Christopher Doyle – en mere detaljeopmærksom og adstadigt klippet film. Skønt emnet lyder tungt, er det formidlet på en så særpræget måde, at tilskueren kan gå opløftet fra biografen.

Og Pen-ek Ratanaruangs kommende film, *Invisible Waves*, ligeledes med Christopher Doyle bag kameraet og Asano Tadanobu foran det, er en film noir om en sushi-kok, der bliver tvunget til at flygte fra Hongkong over Macao til øen Phuket efter at have haft en affære med hustruen til en mafiaboss.

Nonzee Nimibutr synes i øjeblikket at søge i andre retninger end den visuelt ekvilibristiske og dialogfattige stil, der kendetegnede hans to første film, *Dang Bailey and the Young Gangsters*, som tog afsæt i gangstergenren, og *Nang Nak*, hvis udgangspunkt var horrorformatet, omend i en stærkt romantisk udgave. I sin tredje film, *Jan Dara* (2001), om en ung mand, som vokser op i et hus, der emmer af sex, forsøgte Nonzee Nimibutr at udskifte genreskabelonerne med en friere dramatisk fortælling. Dette omslag ses tydeligt i hans fjerde film, *Baytong* (*OK baytong*, 2003), som handler om en munk, der søger at forlade klosterlivet til fordel for en normal tilværelse i samfundet udenfor. Nonzee Nimibutr, som ud over selv at instruere

Citizen Dog/Mah nakorn (Wisit Sasanatieng, 2004)



tillige har produceret flere af kollegernes film og dermed haft afgørende indflydelse på den ny thailandske film, arbejder i øjeblikket på en ny stor thailandsk-malaysisk co-produktion, *Queen of Pattani* – et historisk epos, der udspiller sig i det 16. århundrede.

Wisit Sasanatieng, som indtil videre blot har instrueret to film, er med sin iøjnefaldende brug af fuldfede, kitschede farver – i *Tears of the Black Tiger* som en hyldest til de thailandske action b-film – lettere at identificere som auteur. Hans film nr. 2, den overvejende pastelfarvede *Citizen Dog* (*Mah nakorn*, 2004), er en surrealistisk fabel om to landsbytossers møde med storbyen.

Iron Ladies' instruktør, Yongyuth Thongkongthun, lægger ikke skjul på sin forkærlighed for velproducerede mainstreamfilm. Siden sin internationale succes med *Iron Ladies* har han lavet to andre film, der er specifikt rettet mod de lokale box office-hitlister: *Iron Ladies 2* (*Satree lek 2*, 2003) – en sequel, som i virkeligheden snarere er en prequel – og *MAID* (2003), hvor fire tjenestepiger hyres af en forhenværende politibetjent til at udspionere deres overklasseboss. Med deres komiske plots og solide skuespil, der leveres af lokale stjerner, er Thongkongthuns film altid sikre trækplastre i Thailand. Han er nu medlem af bestyrelsen for et af landets bedste filmstudier, GTH, der er resultatet af en fusion mellem Grammy Film, Tai Entertainment og produktionsselskabet Hub Ho Hin.

Yongyuth Thongkongthuns kollega Jira Maligul, der også sidder i bestyrelsen for GTH og ligeledes har baggrund i reklamesektoren, viste kunstnerisk tæft med sin debutfilm, *Mekhong Full Moon Party* (*Sibha kham doan sib ed*, 2002), der tillige solgte rigtigt mange billetter på det lokale thailandske marked. I en blanding af dokumentar og fiktion skildrer filmen en kontrovers omkring den traditionsrige årlige ildkuglefestival i det nordøstlige Thailand: Er de dansende ildkugler, der på forunderlig vis springer op af vandet under den fulde måne, et naturfænomen, en guddommelig intervention eller en iscenesat attraktion?

Jira Maliguls seneste film, *The Tin Mine* (*Maha'lai muang rae*, 2005), er baseret på en kendt lokal forfatters autentiske beretning om, hvordan han blev deporteret til en tinmine i den sydlige del af landet efter at være blevet smidt ud af et af Thailands bedste universiteter, hvor han læste til ingeniør. *The Tin Mine* anses for at være årets bedste thailandske film, ligesom Jira Maligul betragtes som en af nøglefigurerne i filmindustrien netop nu. I sin egenskab af kunstnerisk leder i GTH er han med til at tage stilling til nye projekter og kan på den måde give nye instruktører en chance.

Hovedstrømmen: blockbuster- og genrefilm. Generelt er de thailandske films produktionsmæssige standard blevet bemærkelsesværdigt bedre i de senere år. Gode teknikere, gode laboratorier og billig arbejdskraft sikrer en stor og støt produktion – hvilket dog ikke nødvendigvis er ensbetydende med høj kunstnerisk kvalitet.

I udlandet opfattes thailandsk film i dag ofte mere eller mindre som synonym med kunstfilm, der hovedsagelig cirkulerer i art cinema-kredsløb, men sandheden er, at hovedparten af de film, der produceres, intet har med kunstfilm at gøre; de er kommercielle mainstreamfilm, der henvender sig primært til det thailandske publikum. Eller de *var* i alt fald tidligere i første række henvendt til det lokale publikum, for som en følge af den nye inter-

Suriyothai (Prins Chatreechalerm Yukol, 2001)

nationale opmærksomhed prøver en del af mainstreamfilmene i dag at profilere sig på det internationale marked – og flere af dem har faktisk haft bemærkelsesværdig succes med det.

De fleste film følger populære genreformater. En genre, som især tidligere fik thailænderne til at flokkes om biografernes billetluger, er det historiske epos, der skuer nostalgisk tilbage på Thailands fortid. Ved hhv. Oliver Stones og Francis Ford Coppolas mellemkomst har to film i denne genre i de senere år opnået international udbredelse: *Bang Rajan* (2000) og *Suriyothai* (2001).

Førstnævnte er instrueret af veteranen Thanit Jitnukul og handler om solidariteten blandt siamesiske landsbyboere i deres kamp mod den burmesiske besættelsesmagt i 1765. Men det er især storfilmen *Suriyothai* (2001), instrueret af en anden veteran, Prins Chatreechalerm Yukol, der er blevet en international succes. *Suriyothai*, der i sin oprindelige version varer 3½ time og beretter om en for monarkiet turbulent 20-årig periode i det 16. århundrede, var en gigantisk satsning, som bl.a. involverede 2.000 statister og 80 elefanter.

Bang Rajan og *Suriyothai* blev de bedst sælgende film nogensinde på det nationale thailandske biografmarked: *Suriyothai* spillede otte millioner dollars ind, *Bang Rajan* 3,7 millioner. Prins Chatreechalerm Yukol arbejder i øjeblikket på et nyt historisk epos, *Naresuan, the Great*, om den legendariske Kong Naresuan, der kæmpede adskillige elefantkrige under den burmesiske okkupation i perioden 1590-1605 og førte sit land frem til uafhængighed. Og Thanit Jitnukul er blevet en af Thailands

mest efterspurgte instruktører; han laver mere end tre film om året og arbejder inden for alle de mest populære genrer.

Også gyserfilm og komedier har traditionelt haft et meget stort publikum i Thailand, men eftersom de fleste af de film, der blev produceret, simpelthen var for ringe, har deres popularitet i de senere år været lidt på retur. Nu ser begge genrer imidlertid ud til måske at få en renæssance. I hvert fald bragede horrorfilmen *Shutter* (instrueret af Parkpoom Wongpoom og Banjong Pisanthanakun, 2004) sidste år ind som nr. 1 på box office-listen og blev den sjettebedst sælgende thaifilm nogensinde. *Shutter*, hvis manuskript er blevet købt af Hollywood, er en hypereffektiv gyser om en fotograf, der kører en kvinde ned, hvorefter først hans billeder og siden også han selv hjemsøges af hendes ånd, som vil have hævn!

Årets thailandske box office-liste toppes af *The Holy Man* (2005) foran *Star Wars: Episode Three* og *Mr. and Mrs. Smith* – og med den synes også komediegenren at være på vej tilbage. *The Holy Man*, en robust komedie om en tidligere bandit, der bliver excentrisk munk, er instrueret af en af Thailands berømteste komikere, Note Chernyim, og har spillet over 3,5 millioner dollars ind – med det resultat, at komikerne nu igen føler sig draget af instruktørstolene.

Inden for de sidste to år er også thaiboksning-genren blevet umådeligt populær, først og fremmest i kraft af *Ong-Bak: The Muay Thai Warriors* fænomenale succes. *Ong-Bak*, der udmærker sig ved hverken at benytte computergenererede billeder, wirer eller stuntmen, har gjort skuespilleren Tony Jaa til nyt action-ikon, Thailands svar på Jackie Chan og Jet Li. Men hvor Chan og Li går mod deres karrierers sensommer, entrer Jaa det internationale projektørlys med friske unge muskler – og autentisk thaiboksning i bagagen. En sequel var derfor uundgåelig, og den lod da heller ikke vente på sig: *Tom Yum Goong* (2005), ligeledes instrueret af Prachya Pinkaew, havde premiere i august, samtidig med at computerspillet *Tony Jaa Tom Yum Goong: The Game* blev sendt på markedet.

Snarere end den kunstneriske gren af den ny thailandske film kan det således meget vel blive *Ong-Bak* (som distribueres internationalt af Luc Bessons selskab EuropaCorp) og *Tom Yum Goong*, der for alvor placerer Thailand på det internationale filmmarked. Og pudsigt nok har disse film – såvel deres plots som folkene bag – baggrund i de populære b-film, der tidligere udgjorde hovedstammen i den lokale thailandske filmproduktion. Både actionkoreografen Panna Ritthikrai og Tony Jaa var velkendte navne i b-film-industrien, hvor de fungerede som hhv. instruktør og stuntman, indtil instruktøren Prachya Pinkaew fik den idé at bruge thaiboksningen til at kile sig ind på verdensmarkedet. Med *Ong-Bak*s og *Tom Yum Goong*s succes er der blevet vendt radikalt op og ned på deres tilværelser.

Sidestrømmen: alternative og uafhængige instruktører. Sideløbende med de fornyelser, der siden 1997 er sket inden for både mainstreamfilmen og den etablerede kunstfilm, har Thailand tillige fået en aktiv alternativ filmkultur.

Da man i 1997 fejrede 100-året for de første filmvisninger i landet, blev festligholdelsen ledsaget af en række andre filmaktiviteter, bl.a. den første thailandske kunstfilmfestival med værker af såvel lokale som udenlandske filmskabere og den første Thai Short Film and Video Festival, hvis konkurrence også var åben

Tropical Malady/Sud pralad (Apichatpong Weerasethakul, 2004)

for almindelige thailændere. Disse festivaler blev startskuddet til en helt ny scene for alternativ filmkunst i Thailand, ikke mindst i kraft af Apichatpong Weerasethakul, hvis helt anderledes og højligt eksperimenterende film thailænderne her for første gang kunne stifte bekendtskab med. Apichatpong Weerasethakul slog i 2004 for alvor sit navn fast uden for den snævre kreds af lokale eksperimentalfilm-*aficionados*, da hans særegent poetiske og dybt forunderlige *Tropical Malady* (*Sud pralad*, 2004) som den første thailandske film nogensinde blev udtaget til den officielle konkurrence i Cannes – og vandt juryens specialpris.

I den anden ende af spektret fik en håndfuld nye unge instruktører omtrent samtidig overraskende stor succes med to kommercielle genrefilm: den allerede omtalte gyserfilm *Shutter* (2004) – instrueret af debutanterne Parkpoom Wongpoom og Banjong Pisanthanakun – og den bittersøde køns- og *coming-of-age*-komedie *My Girl* (*Fan Chan*, 2003), der er lavet af seks debuterende unge instruktører. *My Girl* spillede 3,3 millioner dollars ind, og *Shutter* blev den bedst sælgende film på det thailandske marked i 2004 og den sjettebedst sælgende film nogensinde.

Apichatpong Weerasethakuls triumf i Cannes og det faktum, at debuterende instruktører kan skabe så fænomenale box office-succeser som *Shutter* og *My Girl*, har ikke blot givet mange håbefulde unge thailændere fra kort- og eksperimentalscenen blod på tanden, men også åbnet nye muligheder for, at uprøvede talenter kan komme til at lave spillefilm.

I dag har de unge filmskabere *in spe* valget imellem enten at gå til de store mainstreamselskaber eller at være uafhængige. Mulighederne for at komme til at lave film i mainstreamkredsløbet er bedre

end nogen sinde. Tidligere måtte man starte på bunden med at slæbe kabler og lave kaffe, før man eventuelt kunne blive assistent og endelig, som regel efter mange år, måske få lov til selv at instruere en film. Nu er studierne mere villige til at give de unge talenter en chance – selv om de ofte bliver udnyttet og henvist til at lave ultralavbudgetfilm inden for populære genrer, især horror. Et eksempel er gyseren *Evil* (*Pisaj*, 2004), som debutanten Ma-Deaw Chukiatsakwirakul lavede for kun 125.000 dollars.

Evil blev ganske vist en succes, men mange andre unge filmskabere foretrækker at følge forbilledet Apichatpong Weerasethakuls eksempel og blive uafhængige, og i kølvandet på Weerasethakuls uafhængige selskab Kick the Machine har en række alternative filmgrupper i de senere år set dagens lys.

Skal man være realistisk, har disse uafhængige grupper imidlertid ikke store chancer, da de fleste af dem savner såvel økonomi som kreativt talent. Kun Apichatpong Weerasethakul kan se stort på de manglende lokale investeringer, da han er i stand til at tiltrække udenlandske investorer. De øvrige må enten finde midlerne i egne lommer eller søge støtte fra erhvervsvirksomheder som f.eks. bryggerier. Ironisk nok er mange af disse såkaldt uafhængige filmskabere således hverken uafhængige eller specielt skabende. Faktisk er der mange af dem, der ender som *indies*, alene fordi de har fået deres projekter kasseret af de store studier. Så det er en sandhed med modifikationer, at de uafhængige thailandske filmskabere per definition skulle repræsentere en alternativ, kreativ talentmasse.

Mangfoldighed og kvalitet. Oven på 1980'ernes og 90'ernes flom af hjernedøde teenage-film har thailandsk film siden 1997 oplevet et veritabelt boom, der har sat sig spor både ved de thailandske billetluger og i den internationale bevidsthed.

Alligevel er det som sagt tvivlsomt, om man tale om en ny bølge. Hvis vi overhovedet kan bringe Pen-ek Ratanaruangs og Apichatpong Weerasethakuls værker på en slags fællesnævner med Prachya Pinkaews *Ong-Bak* og *Tom Yum Goong*, kan det kun være ud fra den betragtning, at de – hver på sin måde – hører til de thai-film, der er blevet lagt mest mærke til i udlandet.

Bølge eller ej, så må man hilse netop mangfoldigheden i den såkaldte ny thailandske film velkommen. Ikke alt er det pureste guld, og ikke alt er stor kunst, men sammenlignet med for bare ti år siden, hvor man var nødt til at skrue sin IQ ned på et niveau, der matchede de 15-17-åriges, er diversiteten i vore dages thailandske filmproduktion en sand fornøjelse. Samtidig er de nye thailandske films høje tekniske kvalitet et virkeligt plus, der lover godt for fremtiden.

(Oversat af redaktionen)

1997

Februar: Reklameinstruktøren Penek Ratanaruangs spillefilmdebut, *Fun Bar Karaoke*, får verdenspremiere på filmfestivalen i Berlin og sætter den på det tidspunkt vaklende thailandske filmindustri på den anden ende.

April: En anden debutfilm, *Dang Bireley and the Young Gangsters* af Nonzee Nimibutr, slår alle hidtidige thailandske box office-rekorder.

Samme måned arrangerer en række private organisationer den første Art Film Festival, hvor der bl.a. vises værker af thailandske film- og kunststuderende. Det er på denne festival, at det thailandske publikum for første gang kan stifte bekendtskab med Apichatpong Weerasethakul.

1. juli 1997: Regeringen devaluerer Thailands lokale valuta, baht'en, med flere års økonomisk krise til følge.

August: Den første Thai Short Film and Video Festival søsættes af the Thai Film Foundation. Festivalens konkurrence er åben for alle, såvel filmstuderende som alle andre håbefulde instruktører.

Oktober: Hongkong-fødte Oxide Pang debuterer med *Who Is Running?*

1998

Finansieret af Rotterdam Film Festivals Hubert Bals Fond laver en ukendt ung instruktør, Apichatpong Weerasethakul, i al stilfærdighed sin debutfilm, *Mysterious Object At Noon* (*Dokfa nai meuman*), en fiktiv dokumentarfilm om thailændere i fire af landets regioner.

1999

Nonzee Nimibutrs anden film, *Nang Nak*, bliver en om muligt endnu større succes end *Dang Bireley and the Young Gangsters*.

2001

Iron Ladies af Yongyuth Thongkongthun bliver den første thailandske film, der slår internationalt igennem uden for festivalkredsløbet.

Maj: *Tears of the Black Tiger* af Wisit Sasanatieng er den første thailandske film, der bliver udtaget til at deltage i filmfestivalen i Cannes, i kategorien Un Certain Regard.

12. August (Dronningens fødselsdag): Den længe ventede 'Siam-film', *Suriyothai*, der er den på det tidspunkt dyreste thailandske film nogensinde (10 millioner dollars), har officiel premiere med tilstedeværelse af kongen, dronningen og hele den kongelige familie. Begivenheden bliver transmitteret direkte på tv til hele landet.

2002

Marts: Francis Ford Coppola og Prins Chatreechalerm Yukol annoncerer deres samarbejde om den internationale distribution af *Suriyothai*. Den internationale udgave bliver klippet ned til to timer og udsendt under titlen *The Legend of Suriyothai*.

I Cannes er *Monrak Transistor* den første thailandske film, der bliver udvalgt til La Quinzaine des Réalisateurs. Og den helt ukendte Apichatpong Weerasethakul overrasker både internationalt og lokalt i Thailand, da hans film *Blissfully Yours* (*Sud sanaeha*) bliver udtaget til Un Certain Regard og vinder Mécénat Atladis-prisen.

2003

Januar: Bangkok International Film Festival etableres af regeringen under turistmyndighedernes auspicier.

Oktober: *My Girl*, instrueret af seks unge debutanter, bliver en uventet mega-succes.

2004

Luc Bessons franske distributionsselskab EuropaCorp køber de europæiske, amerikanske og australske rettigheder til *Ong-Bak*. I Frankrig placerer *Ong-Bak* sig i løbet af den første uge efter premieren i april måned på femtepladsen over de mest populære biograffilm, med 440,495 solgte billetter fordelt på 281 sale.

Apichatphong Weerasethakuls *Tropical Malady* er den første thailandske film, der bliver udtaget til hovedkonkurrencen på filmfestivalen i Cannes, hvor den vinder juryens specialpris.

September: Debutfilmen *Shutter* af Parkpoom Wongpoom og Banjong Pisanthanakun bliver den sjettebedst sælgende film i Thailand nogensinde.

Anchalee Chaiworaporn er journalist og har skrevet og holdt foredrag om thailandsk film siden 1995. Hun redigerer websitet http://www.thaicinema.org, der byder på anmeldelser, essays og statistikker om thailandsk film.

Shahrukh Khan og Manisha Koirala i Mani Ratnams *From the Heart (Dil se ...*, 1998)

Made in Kollywood

Mani Ratnam og den tamilske populærfilm

Af Jesper Andersen

I de senere år har der været stigende interesse i Vesten for indiske "synge-dansefilm", og ikke kun hos det indiske diaspora-publikum. Bollywood-filmen *Devdas* (2002) blev som den første indiske populærfilm nogensinde præsenteret i det officielle program ved filmfestivalen i Cannes i 2002, festivalerne i Berlin og London har kommercielle indiske film på programmet, og herhjemme har NatFilm Festivalen i de senere år vist Bollywood-film med stor succes. *Lagaan* (2001) og *Devdas* vandt således publikumspriserne i henholdsvis 2002 og 2003, og *Lagaan* kom senere i dansk biografdistribution.

Bollywood-filmene produceres som bekendt i Mumbai (det tidligere Bombay), men også Chennai (det tidligere Madras), som er hovedstad i delstaten Tamil Nadu i det sydlige Indien, er storproducent af populærfilm, såkaldte Kollywood-film. Navnet Kollywood er afledt af Kodambakkam – et område i Chennai, hvor der er en høj koncentration af filmstudier og mennesker, som arbejder i den tamilske filmindustri.

Branchefolk i Chennai vurderer, at omkring 800.000 personer lever direkte eller indirekte af indtægter fra filmproduktionen i Kollywood, hvor der hvert år produceres cirka 140 film, hvilket nogle år er flere, end der laves i Mumbai. Af de i alt omkring 750 film, der hvert år får premiere i hele Indien, er cirka en femtedel optaget på en blanding af hindi og urdu (hindustani). De to søstersprog tales i seks nordlige indiske stater og forstås af over 500 millioner mennesker, mens tamil 'kun' tales af cirka 50 millioner i Sydindien, fire millioner på Sri Lanka, en

million i Malaysia, samt af mindre grupper over hele Sydøstasien. Det var derfor ikke uden grund, at hindustani blev populærfilmens foretrukne sprog, da talefilmen kom til Indien i 1931. Hindi-filmen, som i vidt omfang er synonym med Bollywood, har også erobret det pan-indiske marked og det store marked blandt NRI'er (Non Resident Indians) i lande som England, USA, Canada, Sydafrika og Saudi-Arabien. Den tamilske filmindustris afsætningsmarked har hovedsagelig været begrænset til det tamilske sprogområde, men populære tamilske film er ofte blevet dubbet til andre indiske sprog eller *remade* på hindi.

I Tamil Nadu er der en overordentligt stærk sammenhæng mellem film og politik. En række indiske filmstjerner har forsøgt sig som politikere, men ingen med så stor succes som den legendariske tamilske filmstjerne og politiker Maradur Gopalamenon Ramachandran, der er kendt over hele Indien under initialerne MGR. Han var superstjerne i tamilsk film i over 30 år, før han blev politiker. Fra 1967 til sin død i 1987 var han Chief Minister i Tamil Nadu. Da han lå for døden, begik 22 tamiler selvmord, i håb om at deres ofre ville redde ham, og begravelsesoptoget blev fulgt af to millioner mennesker.

Siden 1967 har Tamil Nadu haft i alt fem Chief Ministers, der alle har haft baggrund i filmverdenen. Et andet fællestræk er, at de alle har været en del af den dravidiske bevægelse, der har bekæmpet den markante nordindiske dominans i det indiske samfund. Dravidisk er kun en benævnelse for en sprogstamme og ikke for en kulturel eller racemæssig enhed, men det politiske liv i Tamil Nadu har i mange år været domineret af dravidiske partier, bl.a. DMK (Dravida Munnetra Kazhagam), der blev dannet i 1949 med det formål at frigøre Sydindien for "nordindisk tyranni".

DMK anvendte tidligt filmmediet til at bringe partiets politiske budskaber ud til folket og hverve medlemmer og tilhængere. MGR blev medlem af DMK i 1953, hvorefter han begyndte at optræde i kostumer domineret af DMK-farverne rød og sort. I de fleste af de film, han medvirkede i, er tillige indlagt en solopgang – symbolet på DMK. MGR spiller i sine 120 film næsten altid manden på gulvet, der kæmper de fattiges sag mod repræsentanter for et undertrykkende system. Filmene glorificerede den tamilske kulturarv og vendte sig mod sociale 'sygdomme' som kastesystemet, overtro, afgudsdyrkelse og sortbørshandel.

Efter at hans mentor og grundlæggeren af DMK, C.N. Annadurai, døde i 1972, ragede MGR uklar med ledelsen og dannede derfor sit eget parti, All-India Anna Dravida Munnetra Kazhagam. I 1991 – få dage efter mordet på Rajiv Gandhi – vandt partiet valget i alliance med Kongrespartiet, og Tamil Nadu fik sin første kvindelige Chief Minister, J. Jayalalitha, som havde medvirket i 70 film allerede inden hun var fyldt 30. Bl.a. spillede hun den kvindelige hovedrolle i mange af de film, MGR medvirkede i. Hendes rolle var ofte at fragte den proletariske helt (MGR) over klasse- og kaste-barrierer.

Som følge af sin ekstravagante livsstil og forskellige korruptionsskandaler tabte Jayalalitha i 1996 valget til DMK, hvis leder, M. Karunanidhi, arbejdede som manuskriptforfatter allerede i 1940'erne, bl.a. på en række af MGR's film. Men ved valget i 2001 kom Jayalalitha tilbage til magten, og hun optræder nu igen i sine store blå sarier på kæmpestore billboards langs hovedvejene i Chennai ved siden af plakaterne for de nyeste filmproduktioner. Ingen steder i Indien eller resten af verden er de reklametavler, der præsenterer de nyeste film,

Gadebillede fra Chennai med reklame for Shankars nye film, *Anniyan* (2005), den hidtil dyreste tamilske film nogensinde. (Foto: Jesper Andersen)

så store og farverige som i Tamil Nadus hovedstad.

Også på lærredet forenes underholdning og politik ofte i Kollywood-filmene, undertiden så resultatet er unik filmkunst af høj karat. Det gælder ikke mindst instruktøren Mani Ratnams værker, som jeg skal vende tilbage om lidt. Men først en mere generel introduktion til den indiske populærfilm, som Ratnams film både er en del af og forholder sig kommenterende til.

Coitus interruptus. Da de færreste indere kunne drømme om at gå ind og se en film, der ikke er tre timer lang og indeholder mindst fem sang- og danse-sekvenser, er dans og musik i rundhåndede mængder et helt centralt element i såvel hindi- som tamilfilmene.

Siden de tidligste tonefilm har sangene været sjælen og hjertet i indisk film. De har ofte karakter af selvstændige attraktioner, der optræder mere eller mindre løsrevet fra selve fortællingen og filmens øvrige univers. Afstikkere og sidespring fra lineær storytelling er normen snarere end undtagelsen. For det meste er plottet dog heller ikke vigtigt; de indiske biografgængere accepterer generelt at blive præsenteret for de samme temaer og figurer igen og igen, men de forventer, at musikken, sangene og danseoptrinene er originale og nyskabende, ligesom de har en forventning om, at instruktøren har fundet på nye måder at håndtere de faste nøglescener på: introduktionen af helten, mødet mellem helten og heltinden – og skurkens død.

I tamil-instruktøren Shankars nye film, *Anniyan* (2005) – der har været to år i produktion og er den hidtil dyreste tamilske

film – er flere af sang- og dansenumrene optaget på 'eksotiske' locations i Europa. En af kærlighedssangene bevæger sig således frem og tilbage mellem en rismark i Tamil Nadu, en tulipanpark i Holland og en landsbygade i Sydengland. En af Shankars tidligere film, *Jeans* (1998), blev af produktionsselskabet fremhævet som den første indiske film, der havde en sang, som præsenterede alle verdens syv vidundere. I én og samme sang proklamerer helten således sin kærlighed til heltinden (Aishwarya Rai) ved Den kinesiske Mur, pyramiderne i Egypten, Taj Mahal i Indien, Eiffeltårnet, Empire State Building, Det skæve Tårn i Pisa og Colosseum i Rom. Ved hver location optræder de elskende par i nye farvestrålende gevandter, der signalerer, hvilket land de nu befinder sig i. Sangen handler selvfølgelig om, at alt ved heltinden er et under, og at hun selv er verdens ottende vidunder. Denne sang, som må have kostet en formue at optage, blev det vigtigste element i markedsføringen af *Jeans*.

Investeringen har sikkert kunnet betale sig, for filmmusik er en integreret del af indernes liv. Bryllupsorkestre, der tidligere spillede traditionelle bryllupssange, har nu de seneste filmhits på repertoiret, og under valgkampene i Tamil Nadu producerer de politiske partier kassetter med deres politiske slogans udsat for populære filmmelodier. 80 procent af den musik, der sælges på kassetter og cd'er i Chennai i dag, er filmmusik. Rettighederne til filmenes soundtracks sælges ofte til musikselskaber for helt op til en fjerdedel af en films budget, og musikken er således særdeles vigtig for finansieringen af en indisk populærfilm.

Soundtracket er i handelen, flere måneder før den pågældende film får premiere, og kan være blevet et hit, allerede inden filmen kommer i distribution. Publikum køber ikke mindst billet til en premierefilm for at se, hvordan sangene, som de kender i forvejen, er blevet "picturized". Det gælder også i nogle tilfælde for indiske film i udlandet. A.M. Rahmans soundtrack til Mani Ratnams *From the Heart* (*Dil Se..*, 1998) var eksempelvis solgt i omkring 100.000 eksemplarer i England, før filmen fik premiere i landet. Her blev den i øvrigt den første indiske populærfilm, der opnåede placering på den engelske top 10 over de mest sete film i britiske biografer.

Ét er imidlertid, at sang- og dansesekvenserne i sig selv standser handlingen for en stund, et andet er, at afstikkerne, sidespringene og de abrupte overgange i mange tilfælde er udløst af den ganske skrappe indiske filmcensur. Efter Indiens uafhængighed i 1947 blev det forbudt at kysse på munden på film. I dag er der ikke nogen bestemmelser, der direkte forbyder læbekys eller intim kropsberøring i øvrigt, men begge dele har i den grad fået karakter af tabu, at det stadig er umuligt at forestille sig egentlige kysse-scener i indiske film. Det skorter dog ikke på kysse-referencer i sangene! "Lad os drukne i kys, lad os tage til himlen," hedder det f.eks. i sangen "Thee Thee" i Mani Ratnams *Thief Thief* (*Thiruda Thiruda*, 1993).

Når de nu ikke kan vise *the real thing*, griber mange film til metaforiske omskrivninger – en teknik, som filmforskeren Lalitha Gopalan i bogen *Cinema of Interruptions – Action Genres in Contemporary Indian Cinema* har benævnt 'coitus interruptus': "Kameraet trækker sig tilbage, lige før der er lagt op til en dampende erotisk scene, og filmen erstatter den med optagelser af vandfald, blomster, torden, lyn og tropiske storme" (Gopalan 2002: 21). Interessant nok mener Gopalan, at netop disse afstikkere fra det lineære fortælleforløb er en af grundene til, at vi føler os tiltrukket af indisk populærfilm, selv om man måske

kunne have forventet, at de ville desorientere i alt fald et vestligt publikum.

Den statslige indiske filmcensur spiller imidlertid også en afgørende rolle for, hvilke emner man i det hele taget kan behandle i indiske populærfilm. Det er stadig sådan, at ingen instruktør må omtale eller kritisere det parti, der har regeringsmagten, eller beskæftige sig direkte med kontroversielle emner som f.eks. den revolutionære Naxalit-bevægelse i de nordlige provinser eller våbenhandelsaftalen mellem den indiske regering og svenske Bofors i 1980'erne. Det er ligeledes utænkeligt, at den indiske filmcensur ville tillade et 'realistisk' eller sympatisk portræt af separatismen i Kashmir eller acceptere film, der sætter spørgsmålstegn ved Indiens territorialgrænser.

Og alligevel er det lykkedes tamil-instruktøren Mani Ratnam at lave en række på én gang succesrige og politisk kontroversielle film. Meningsfulde film, som tager varme politiske emner op – uden at forlade populærfilmformatet.

Politik i kærlighedsgevandter. Mani Ratnam (f. 1955) er den mest fremtrædende populærfilm-instruktør i Kollywood. Han startede med at instruere film på tamil og andre sydindiske sprog (Kanada og Malayalam), fortrinsvis om sydindiske temaer. Men i en række film – *The Rose* (*Roja*, 1992), *Bombay* (*Bumbai*, 1995), *From the Heart* (1998) og *A Peck on the Cheek* (*Kannathil Muthamittal*, 2002) – har han tillige beskæftiget sig med nationale politiske emner som forholdet mellem hinduer og det muslimske mindretal (der udgør godt ti procent af Indiens befolkning) og konflikterne i Kashmir og på Sri Lanka.

Ratnams gennembrudsfilm, *The Hero* (*Nayakan*, 1987), blev optaget på tamil og senere udsendt i en hindi-remake som Feroz Khans *Generous* (1988). *The Heros* gangsterhistorie er inspireret af Coppolas *The Godfather* (1972), ikke mindst i skildringen af helten Velu/Nayakan, der ligner Al Pacino som ung og Marlon Brando (komplet med underbid og ru, hviskende stemme) som gammel. Velu er en ung tamil, der må flygte til Bombay efter at have slået sin fars morder ihjel. Her bliver han adopteret af en muslimsk fisker/smugler og senere godfather for den tamilske underverden i byens slumkvarter. *The Hero* er en kontroversiel film, der føjer sig ind i en lang tamilsk tradition for 'politiske' film vendt mod Nordindiens dominans i det indiske samfund. Den appellerer direkte til anti-hindi-følelser, da helten efter at være blevet gennembanket af politiet siger på tamil til den hindi-talende Bombay-strømer: "Hvis jeg nogensinde får ram på dig, vil du dø".

Men de to film, der for alvor etablerede Mani Ratnam som et navn – ikke bare i Tamil Nadu, men i hele Indien – var *The Rose* og *Bombay*, der udgør de to første dele af Ratnams såkaldte 'terrorisme-trilogi'. De udspiller sig på baggrund af henholdsvis konflikterne i Kashmir og de voldsomme sammenstød mellem hinduer og muslimer i Bombay i december 1992. Begge film blev optaget på tamil, men med det samme eftersynkroniseret til hindi og en række andre indiske sprog.

The Rose er en kærlighedshistorie om forholdet mellem computeringeniøren Rishi, der afkoder meddelelser for den indiske hær, og landsbypigen Roja. Rishi må afbryde sine hvedebrødsdage for at tage på en mission til Kashmir, hvor han bliver kidnappet af muslimske separatister som gengældelse for, at deres leder er taget til fange af den indiske hær. Takket være indsatsen fra hans unge tamilske kone, som kæmper en indædt kamp med de nordindiske politikeres handlingslammede

The Rose/Roja (Mani Ratnam, 1992)

'vent-og-se-spil' (et tilbagevendende tema i indisk film), bliver Rishi til sidst befriet. Samtidig lykkes det ham at omvende sin barske muslimske fangevogter til ikke-vold i den gode sags tjeneste: et forenet Indien.

Filmen præsenterer en noget overfladisk og chauvinistisk version af indisk nationalisme, ikke mindst i betragtning af de reelle problemer med separatistbevægelser i Kashmir og andre udkantsområder i Indien. Men Ratnam forlader i *The Rose* næsten helt de anti-hindi- og anti-nord-markeringer, som var fremtrædende i *The Hero*. Filmens heltinde (Roja) er ikke bare en selvopofrende kone/elskerinde, men også selve den indiske nation, som kæmper for at holde sammen på landet. Den tamilske synsvinkel fastholdes dog, i og med at Roja kommer som en fremmed til Nordindien og skal finde ud af at kommunikere med de hindi-talende myndigheder.

The Rose blev en stor national publikumssucces, uden tvivl på grund af filmens nationale patos og de flot koreograferede, ørefaldende og nyskabende sange komponeret af tamilske A. R. Rahman. Rahman fik stjernestatus over hele Indien efter filmens premiere og har siden komponeret musikken til alle Ratnams film.

Bombay er en kærlighedshistorie om en hindu-journalist og en ung muslimsk kvinde, der kommer fra den samme landsby i Sydindien, men som på grund af religionsforskellene ikke må have noget med hinanden at gøre. De slår sig derfor ned i Bombay og bliver hemmeligt gift. Da de får to drenge, genoptager deres respektive familier forbindelsen, og der er lagt op til, at de nu skal leve et fredeligt, lykkeligt liv. Men så udbryder der voldelige uroligheder

i Bombays gader, og drengene, der er vokset op med både hinduistiske og muslimske traditioner, undgår med nød og næppe at blive brændt levende af de voldelige urostiftere, der vil have dem til at bekendtgøre deres religiøse tilhørsforhold. De to drenge bliver således filmens symbol på håbet om national forsoning.

Bombay er et bevægende drama om, hvordan landsbyer og samfund splittes af religionsforskelle, og især den lange sekvens, der rekonstruerer volden i Bombays gader, virker uhyre realistisk. Optagelserne foregik ganske vist i en stor dekoration i et studie i Chennai, men de var baseret på fotos fra de virkelige uroligheder i Bombay i december 1992, hvor det kom til voldsomme sammenstød mellem hinduer og muslimer, efter at tusindvis af bevæbnede hindu-fundamentalister – mobiliseret af bl.a. det højreorienterede hinduistiske Shiv Sena-parti – havde ødelagt Babri-moskeen i Ayodhya i Uttar Pradesh.

Premieren på *Bombay* blev forsinket i to måneder, mens den indiske filmcensur, politiet og fremtrædende politikere studerede materialet. Censurmyndighederne fandt skildringen af lederen af Shiv Sena, Bal Thackeray, for "stærk", selv om dialogen angiveligt var hentet direkte fra Thackerays taler. Shiv Sena-partiet kontrollerede på det tidspunkt bystyret i Bombay og kunne uden tvivl have stoppet filmens premiere, men sagen endte med, at *Bombay* kom i di-

Bombay/Bumbai (Mani Ratnam, 1995)

stribution, efter at dele af en af Thackerays taler var klippet ud.

Filmen provokerede også muslimske fundamentalister. Ratnam modtog dødstrusler, og hans hus i Chennai blev bombet, uden at nogen dog kom alvorligt til skade. Men der var også indiske intellektuelle, der kritiserede *Bombay* for at gøre det muslimske mindretal eneansvarligt for blodbadet. Bombays hindu-dominerede politistyrke skildres som neutrale beskyttere af lov og orden, selv om det ifølge den tamilske filmkritiker Venkatesh Chakravarthy er dokumenteret, at politiet stillede sig op på strategiske steder og skød mod flygtende muslimer.

Tredje del af terrorisme-trilogien, *From the Heart*, tager – ligeledes via en kærlighedshistorie – afsæt i den væbnede konflikt mellem den indiske hær og muslimske oprørsgrupper i Kashmir og Assam, samt i terrorisme og mordet på Rajiv Gandhi. Filmens heltinde er selvmordsbomber ligesom den unge kvinde, der i 1991 bøjede sig ned for at kysse Rajiv Gandhis fødder, mens han var på besøg i Tamil Nadu – og udløste sin bombe.

Til forskel fra Ratnams tidligere film – der som nævnt var produceret på tamil og relativt små budgetter og efterfølgende dubbet til hindi med henblik på et større marked – er *From the Heart* fra starten indspillet på hindi, og i hovedrollen har den den store Bollywood-stjerne Shahrukh Khan. Forsøget på på én gang at understøtte Shahrukh Khans stjerne-image og behandle sociale og politiske emner falder ikke heldigt ud, og det er uden tvivl en af grundene til, at *From the Heart* ikke fremstår så helstøbt som *The Rose* og *Bombay*.

Også i *A Peck on the Cheek* anvender Mani Ratnam virkelige politiske begivenheder og konflikter som baggrund for en mainstream-film. Filmen handler om en ni-årig srilankansk pige, Amudha, der er blevet adopteret af et indisk (tamilsk) par, forfatteren Thiri og hans kone, efter at Amudhas biologiske forældre er gået en uvis skæbne i møde under borgerkrigen på Sri Lanka. Da Amudha får at vide, at hun er adopteret, overtaler hun plejeforældrene til at tage med sig til Sri Lanka for at opsøge den biologiske mor, som viser sig at tilhøre De Tamilske Tigre, der kæmper for en selvstændig stat i det nordlige Sri Lanka. Også i denne film leder man forgæves efter en egentlig analyse af baggrunden for konflikterne. Filmens politisk bevidste stemme tilhører Thiri, der skyder skylden for de voldelige sammenstød på de lande, som sælger våben, og gør sig til talsmand for en generel "hvorfor kan vi ikke bare alle sammen leve i fred"-filosofi.

I 'terrorisme-trilogien' (*The Rose*, *Bombay* og *From the Heart*) anvender Mani Ratnam opblomstringen af separatistbevægelser i Indien som baggrund for melodramatiske kærlighedshistorier. Interreligiøs harmoni og tolerance har altid været et favorit-emne i Indiens kommercielle filmindustri, og Ratnams 'politiske film' kan siges at føje sig ind i af denne tradition. Som eksemplerne fra *Bombay* viser, går han imidlertid længere end de fleste indiske instruktører, når det gælder en realistisk gengivelse af historiske begivenheder.

Funktionelle ørehængere. Men Mani Ratnams film er *også* eminent underholdende udstyrsstykker, for som han siger: "Jeg har valgt at lave film inden for mainstream-formatet og i et sprog, som er forståeligt for det indiske massepublikum – selv om det ville gøre mit liv meget lettere at lave film uden sang- og dansenumre."[1]

Ratnam er en mester i at kombinere visuel æstetik og musikalske stilarter fra Vesten med indisk fortælletradition og mu-

sik. Sammen med A.R. Rahman, der uden tvivl er landets mest nyskabende filmkomponist siden 1990'erne, har han udviklet sin egen stil. Et eksempel: I optakten til *From the Heart* møder Amar (Shahrukh Khan) den smukke og mystiske Megna på en vindblæst togstation. Han bliver med det samme forelsket i hende, men hun stiger på et tog, og han står alene tilbage på perronen. Herefter starter sangen "Thaiya Thaiya": Et overfyldt tog bevæger sig gennem smukke bjerglandskaber og tunneller, mens Shahrukh Khan og over 30 andre dansere bevæger sig rundt på toppen af toget til Rahmans ørefaldende popmusik. Ratnam veksler mellem nærbilleder af de dansende (ofte fra frøperspektiv) og totalbilleder, hvor kameraet i flotte kranoptagelser svæver hen over toget og de dansende. "Thaiya Thaiya", som ifølge Ratnam selv blev optaget på fire dage, er en af de flotteste og mest nyskabende sangsekvenser i indisk populærfilm. Efter sigende var den da også den direkte årsag til, at Andrew Lloyd Webber bad A.R. Rahman om at komponere musikken til musicalen *Bombay Dreams*.

"Thaiya Thaiya" er imidlertid også undtagelsen, der bekræfter reglen, for i modsætning til de fleste af sine kolleger gør Ratnam sig ellers store bestræbelser for at integrere sang- og dansesekvenserne i filmenes fortællestruktur og univers: "En film må have fem gode sange for at tilfredsstille publikum, og selv om de bringer noget abstrakt ind i fortællingen, skal de ikke sætte historien i stå, men bringe den videre. Jeg forsøger til stadighed at udvikle det fantastiske redskab, som sang- og dansenumrene er," siger han.

Ratnam bruger bl.a. sangene til at sammentrække længere tidsforløb og geografiske spring i handlingen eller, som han selv siger, til at "formidle bevægelsen fra ét punkt til et andet i fortællingen". Et godt eksempel er den smukke, melankolske åbningssang i *The Hero*. I løbet af sangen flygter drengen Velu fra politiet i Tamil Nadu, ankommer til Gateway of India i Bombay, får en tamilsktalende ven og bliver adopteret af en muslimsk fiskerfamilie i byens slumkvarter. Sangen høres flere gange senere i filmen på tidspunkter, hvor Velu er i krise, og minder os om det liv, han levede, før han blev mafia-konge.

I *Bombay* har sangen "Hulla Gulla" en tilsvarende funktion. Den starter med, at Shaila føder tvillingedrenge, hvorpå man ser forældrene og børnene sammen i lykkelige øjeblikke derhjemme og ved Bombays forskellige vartegn. Ved sangens slutning er drengene fem-seks år. Ud over at komprimere et langt tidsforløb understøtter sekvensen også en følelsesmæssig stemning af harmoni og lykke, som kommer til at stå i stærk kontrast til de voldelige sammenstød i Bombays gader senere i filmen.

Sangene kan imidlertid også bruges til at karakterisere en person eller et miljø. Det er den første sang i *The Rose* et eksempel på. Efter en kort sort/hvid sekvens, der skildrer den indiske hærs tilfangetagelse af den muslimske terrorist Wasim Khan, blændes der over til landsbyen Sunderbhanpur i Tamil Nadu og sangen "Dil hai chota" ("Little Desires"), der er er en af de smukkeste og mest ørefaldende sange i hele A.R. Rahmans produktion. Den er samtidig et fint eksempel på, hvordan Rahman kombinerer klassisk indisk folkemusik og vestlige rytmer og melodier i sine sange. Akkompagneret af et panfløjtetema og reggae-rytmer (tilsat jazz, bebop og klassisk indisk musik) bevæger Roja sig rundt i den idylliske landsby, der er filmet i varme gule og orange farver. Vi ser hende bade i sin sari under et vandfald, køre

traktor med sin lillesøster, drille de ældre landsbybeboere, omfavne sin avislæsende far, danse rundt i gule, frugtbare marker, hvor kvinder er ved at plante ris, klæde sig ud i mandeklæder og drive en flok geder ned ad en bakke, samtidig med at hun synger "dette land er som himlen". Som i en række andre Ratnam-film er scenerne med markarbejde medtaget som baggrundsdekoration for at understrege heltindens letsind og mod på livet, og midt i Rojas sang er indlagt et flot mandskor til billeder af en landsbybeboer, der stager en båd gennem en rivende flod.

Sangens funktion er her at karakterisere Roja som person – en uskyldig landsbyskønhed, som senere må tilpasse sig Rishis overklasseliv i byen og gå så grueligt meget igennem i Kashmir og for at redde sin elskede. For en overfladisk betragtning kunne "Little Desires" måske ligne en af de såkaldte 'wet sari'-sange, der er indlagt i mange indiske populærfilm som erotisk teaser, men Ratnam udnytter blot konventionerne til sine egne formål. Her opnår han f.eks. at fremhæve Rojas uskyld ved netop *ikke* at udstille hendes krop.

Tilsvarende er bryllupsnatten et ofte anvendt element i indiske film, da den traditionelt har gjort det muligt for instruktørerne at berøre seksuelle emner uden at blive stoppet af censuren. I sangen "Rukmini, Rukmini" fra *The Rose* skildrer Ratnam forberedelserne til Rishis og Rojas bryllupsnat, men udfordrer samtidig grænserne for denne konvention. Til Rahmans meget rytmiske musik, der domineres af pauker og bongotrommer, bevæger en række unge og gamle dansere sig rundt på klippefremspring med et brusende vandfald i baggrunden. Omkvædet lyder: "Hvad sker der under vielsen og efter brylluppet?", og i teksten hedder det bl.a.: "Sengen knirker, og de trækker vejret hurtigere … De er i hinandens arme og mumler søde ord". De mandlige dansere udfører umisforståelige samlejebevægelser, samtidig med at der klippes frem og tilbage fra den tomme, blomsterdekorerede seng til de dansende, som i sammenhængen opfattes som landsbybeboere, der deltager i bryllupsfesten.

"Rukmini, Rukmini" er optaget i dramatisk modlys og varme orange farver. Mod slutningen af sangen slutter Roja og Rishi sig til de dansende, hvilket fremhæver dansen som surrogat for de elskendes seksuelle energi – eller i hvert fald for Rishis, da Roja har lagt sig på en madras på gulvet ved sangens slutning. Hvor sang- og dansesekvenserne som nævnt ofte fungerer som 'coitus interruptus', kan de altså også som her anvendes til at gå længere, end instruktøren ville kunne i det almindelige narrative forløb.

I det store hit "Humma, Humma" fra *Bombay* krydsklipper Ratnam ligeledes mellem en gruppe dansere og filmens to hovedpersoner for at skildre den seksuelle forening af de nygifte, der befinder sig alene i et andet rum end de dansende, men sensuelt efterligner de dansendes stadig mere pågående bevægelser. Under dansen går kameraet tættere og tættere på de elskende, der til sidst ses i kærlig omfavnelse. Til sidst forlader Ratnam helt det nygifte par og koncentrerer sig om danserne, der optræder på en symbolsk baggrund af flammende ild. Her kan man tale om 'coitus interruptus' i den forstand, at kameraet trækker sig tilbage. Men meningen er tydelig for enhver.

I sang- og dansesekvensen "Anthi Mazhai" fra *The Hero* skildrer Mani Ratnam, som så mange andre indiske instruktører før ham, den hinduistiske nytårs- og forårsfest *holi*, der fejres over hele Indien i marts måned. Man synger og danser og dænger hinanden til med farvet vand og

rødt pulver. Den måde, festivalen præsenteres på i indiske film, har i de fleste tilfælde nok ikke meget at gøre med, hvordan den rent faktisk fejres i Indien, men den fungerer som et påskud til endnu en sang, samtidig med at den tilfører filmen fest og farver. I de fleste film fremstår *holi*-dansen som en iscenesat og koreograferet gruppedans, men hos Ratnam synes den energiske dans og ekstatiske hoppen rundt i den silende regn at opstå spontant blandt beboerne i det tamilske slumkvarter, hvilket gør scenerne meget levende og knytter dem tæt til det narrative forløb.

Selv i Ratnams dansesekvenser kan man således finde elementer af den realisme, som ellers er tydeligst i de politiske temaer, han behandler. Han følger de fleste af den indiske populærfilms konventioner, og hans film er da også næsten alle blevet store succeser, men samtidig bøjer han klichéerne, kommenterer dem og bruger dem til at 'sukre' et ellers ofte ganske kontroversielt politisk indhold. Det er netop denne kombination af samtidsrelevante temaer og en dyb forankring i populærfilmens former, der gør hans filmkunst så betagende og så unik – såvel i Indien som på den internationale filmscene.

Note

1. Artiklen er bl.a. baseret på interviews med instruktørerne Mani Ratnam og Sivakumar M, skuespilleren Madhavan, filmhistorikeren Theodore S. Baskaran og filmkritikeren Venkatesh Chakravarthy (Chennai, juni 2005). Hvor intet andet er anført, stammer citaterne i artiklen fra disse interviews.

Litteratur

Baskaran, Theodore S. (1996). *The Eye of the Serpent – an Introduction to Tamil Cinema.* Madras, East-West Books.

Chakravarty, Sumita S. (2000). "Fragmenting the Nation: Images of Terrorism in Indian Popular Cinema". In: Hjort, Mette og MacKenzie, Scott (red): *Cinema and Nation*, London, Routledge.

Chakravarthy, Venkatesh (1999). "Eliminating Dissent: the Political Films of Mani Ratnam". In: *The Toronto Review*, vol. 17, nr. 3, sommer 1999, pp. 19-32.

Ganti, Tejaswini (2004). *Bollywood – a Guidebook to Popular Hindi Cinema.* London, Routledge Film Guidebooks Series.

Gopalan, Lalitha (2002). *Cinema of Interruptions: Action Genres in Contemporary Indian Cinema.* London, British Film Institute.

Kabir, Sasreen Munni (2001). *Bollywood – the Indian Cinema Story.* London, Channel 4 Books.

Niranjana, T. (1994). "Integrating Whose Nation? Tourists and Terrorists in *Roja*". In: *Economic and Political Weekly* (29) 3, pp. 79-82.

Pendakur, Manjunath (2003). *Indian Popular Cinema – Industry, Ideology and Consciousness.* New York: Hampton Press, Inc.

Thoraval, Y. (2000). *The Cinemas of India.* New Delhi, Macmillan.

Filmografi – Mani Ratnam

1983 Pallavi Anu Pallavi
1984 Unaroo
1985 Pagal Nilavu
1985 Idaya Kovil
1986 Mouna Ragam/A Silent Symphony
1987 Nayakan/Hero
1988 Agni Nakshatram
1989 Gitanjali
1990 Anjali
1991 Thalapathi
1992 Roja/The Rose
1993 Thiruda Thiruda/Thief Thief
1995 Bumbai/Bombay
1997 Iruvar/The Duo
1998 Dil Se../From the Heart
2000 Alai Payuthey/Waves
2002 Kannathil Muthamittal/A Peck on the Cheek
2004 Yuva/The Youth
2004 Ayitha Ezhuthu

Jesper Andersen er programredaktør i Cinemateket, hvor han i september 2001 arrangerede en indisk filmfestival efter besøg i Mumbai og Sydindien. I juni i år var han i Chennai i forbindelse med sin tilrettelæggelse af Cinematekets retrospektive Mani Ratnam-serie i november.

Apichatpong Weerasethakul

Hans navn forbindes med dybt sanselige og forunderligt gådefulde avantgardefilm, men Thailands førende uafhængige instruktør kan også skeje ud i højspændt pastiche

Et sted i ingenmandsland, på en bølgende grøn savanne, tager en deling muntert pludrende soldater opstilling for at blive fotograferet af en af deres kammerater. De ser ud til at hygge sig, og så meget desto større er tilskuerens forfærdelse, da det viser sig, at anledningen til fotoseancen er et lig, der ligger behørigt indhyllet i en *body bag* foran de uanfægtede soldater.

Sådan åbner Apichatpong Weerasethakuls (f. 1970) seneste film, *Tropical Malady* (*Sud pralad*, 2004). Det forklares aldrig, hvem den afdøde er, eller hvorfor han ligger dér og er afdød – måske det er en helt normal foreteelse på de kanter?

Umærkeligt glider filmen over i en skildring af et kærlighedsforhold mellem en af soldaterne, Keng, og en ung landsbyknægt, Noi. Kun gradvist forstår vi, at der faktisk er tale om et kærlighedsforhold, men i samme øjeblik som vi føler grunden nogenlunde tryg under fødderne, sadler Weerasethakul om igen, forlader den poetiske, men dog relativt realistiske stil, og starter tilsyneladende på en ny, mytologisk-eventyrlig historie om en soldat – Keng? – som dybt inde i regnskovens mørke kæmper en ensom kamp med en shaman i tigerskikkelse!

Måske rovdyr-shamanen er soldatens egen indre dæmon; måske historien er en allegori over kærlighedens væsen; måske tigermyten skal betragtes som et spejl af filmens første historie; måske den skal fortolkes politisk? Mulighederne er legio, men da soldaten til sidst overgiver ånd og legeme til shamanen, synes i det mindste en slags dramaturgisk ring alligevel at være sluttet. I alt fald kan der måske være en forbindelse mellem indledningens prosaiske *body bag* og udgangen på den mytisk-spirituelle og samtidig eminent kødelige og begærsbetonede holmgang mellem soldat og shaman.

Man forstår, at Quentin Tarantinos Cannes-jury ikke vidste sine levende råd, da den i 2004 skulle tage stilling til *Tropical Malady*, for den ligner ikke *nogen* anden film – og her er der vitterlig ikke tale om en fortærsket kliché! Men man forstår også, at de endte med at give filmen juryens specialpris, for uanset hvad man i øvrigt måtte mene om den, er *Tropical Malady* en dybt forunderlig og overmåde sanselig film, som ingen kan undgå at føle sig berørt af. Også selv om det kan være vanskeligt at sætte ord på præcis, hvorfor man føler sig berørt.

Poetisk behaviorisme. Weerasethakul er en slags poetisk behaviorist, som i lange totalindstillinger asketisk nøjes med at gengive verdens synlige overflade, men på en sådan måde, at vi under tingenes og personernes fremtræden fornemmer en egen magisk-lyrisk dybde.

Egentlig underlægningsmusik optræder kun sjældent; for det meste lader han reallyde – alt fra cikadesang over meningsfattig dialog til trafikstøj – akkompagnere bil-

lederne som en slags konkretmusik uden konkret mening. Og hver enkelt af de ganske langstrakte scener i Weerasethakuls film hviler i sig selv og har ikke nødvendigvis nogen indlysende sammenhæng med de øvrige. Alligevel kommer der som regel en meningsfuld helhed ud af det, hvor uhåndgribelig den end måtte være.

Allerede i sin debutfilm, den kornet sort-hvide og æstetisk nøjsomme *Mysterious Object at Noon* (*Dokfa nai meuman*, 2000), afprøvede Weerasethakul såvel fortællingens som fiktionens, dokumentarismens og virkelighedens grænser – og deres indbyrdes overlap. Med udgangspunkt i surrealisternes såkaldte 'cadavre exquis'-metode – en stafet-fortælleteknik, som består i at lade en række mennesker levere hver sit afsnit til en fortløbende fortælling, men sådan at hver enkelt kun kender det umiddelbart forudgående afsnit – drager Weerasethakul og et filmhold rundt i Thailand og beder de mennesker, de møder, brygge videre på en fiktiv historie om en handicappet dreng og hans lærer, samtidig med at den derved konstruerede fortælling løbende iscenesættes med lokale amatørskuespillere i rollerne. Weerasethakul lægger vægt på, at han ikke opfatter sig som filmens instruktør; han har blot skabt konceptet, som de medvirkende – og tilskueren – giver liv.

Mysterious Object at Noon er en svimlende kalejdoskopisk refleksion over filmmediets essens et sted mellem fiktion og dokumentarisk registrering. Samtidig foregriber den Weerasethakuls senere værker ved den måde, hvorpå de enkelte sceners iboende skønhed gives større vægt end deres logiske sammenhæng. Når f.eks. to døve piger i skoleuniform og en gammel bondekone føjer deres respektive afsnit til historien om lærerinden og den handicappede dreng, udløser den gennemgående fiktionsløgn, som de aktivt bidrager til, en egen filmsandhed om disse mennesker, om hvem vi i øvrigt intet ved.

Blissfully Yours (*Sud sanaeha*, 2002)

I Thailands stærkt kommercialiserede filmindustri blev *Mysterious Object at Noon* startskuddet til en helt ny uafhængig og alternativ filmscene, som Weerasethakuls produktions- og distributionskollektiv, Kick the Machine, siden har fungeret som en slags lokomotiv for.

Lyksalig fortrængning. Alternativ er mildest talt også Weerasethakuls opus nr. 2, *Blissfully Yours* (*Sud sanaeha*, 2002). Under optagelserne til *Mysterious Object at Noon* havde han været vidne til, at politiet lagde to unge piger i håndjern og smed dem ind i en politibil. Senere erfarede han, at de var illegale burmesiske indvandrere, og dét blev den gnist, der skulle udvikle sig til *Blissfully Yours*. Skønt en af hovedpersonerne, Min, faktisk *er* illegal burmesisk indvandrer, er filmen endog meget langt fra at være en debatfilm om et aktuelt samfundsemne.

Første halvdel udspiller sig i en by, hvor to kvinder, en ung og en midaldrende,

tager sig af en umælende ung mand med et hudproblem. Vi forstår, at den stumme har et forhold til den unge kvinde, men det er også cirka alt. I anden halvdel er de to unge på picnic i et paradisisk naturområde, hvor de spiser, elsker, sover, bader, slås med myrer.. og elsker, bader og sover igen. Den lidt forsømte midaldrende kvinde dukker pludselig også op og har et langstrakt samleje med en af sin mands kolleger.

Med stor nidkærhed og ganske uhierarkisk registrerer filmen små og store prosaiske hverdagsdetaljer – et lægebesøg, en biltur i en bedaget Corolla, fremstillingen af hjemmegjort hudcreme, elskov, negleklipning osv. – som får langt større opmærksomhed end Mins situation, der kun omtales en passant. Alligevel ligger den politiske virkelighed som en mørk klangbund under naturparadisets solbeskinnede lyksalighed, for er filmens umiddelbare her-og-nu-sanselighed og dens forstørrelse af for handlingen uvæsentlige detaljer ikke netop en afspejling af den måde, hvorpå personerne søger at håndtere – eller undgå at håndtere – en truende virkelighed?

Kræs for kendere. De færreste havde nok ventet, at Weerasethakul derefter ville kaste sig ud i en kulørt og i enhver forstand rablende skæv pastiche på bl.a. James Bond og thailandske b-film, men dét gjorde han! *The Adventures of Iron Pussy* (*Hua jai tor ra nong*, 2003) er den gribende historie om Iron Pussy – en lige så hårdtpumpet som hårdtslående kvindelig agent med et hjerte af guld, en fortid som go-go boy og et borgerligt erhverv som ekspedient i en 7-eleven – der sendes på hemmelig mission i en hovedrig overklassefamilie med skeletter i skabene. Med sin smægtende skønsang gør Iron Pussy husets pomadiserede søn blød i knæene, men ak, ikke alene må hun sande, at han er en rigtig skidt knægt, det viser sig søreme også, at hun er hans bortadopterede tvillingesøster .. eller -bror!

Undervejs i dette generøst kolorerede epos, der med flid forsynder sig mod alle continuity-principper, optræder potentielle ørehængere som "What's Wrong With Being a Tootsie?" side om side med karikaturforklædte udfald mod korruption og det thailandske samfunds afhængighed af udenlandske investorer. Jo, *The Adventures of Iron Pussy* er i sandhed kræs for kendere!

Weerasethakuls nye projekt, der bærer arbejdstitlen *Intimacy and Turbulence*, er sponsoreret af byen Wien og skal indgå i næste års officielle program til festligholdelse af 250-året for Mozarts fødsel. Men Weerasethakuls hyldest til den østrigske komponist vil angiveligt være solidt forankret i den thailandske provins.

Eva Jørholt

Filmografi

2000 Dokfa nai meuman/Mysterious Object at Noon
2002 Sud sanaeha/Blissfully Yours
2003 Hua jai tor ra nong/The Adventures of Iron Pussy
2004 Sud pralad/Tropical Malady

Chen Kaige

Kinesiske Chen Kaiges karriere er som en lang travelling ud af fortidens skygger. Ikke kun mod lysere tider, men også mod de mest basale erkendelser

Chen Kaiges eget liv kunne uden store omskrivninger konverteres til en film. Om en tynget sjæl, der fordømte og indberettede sin egen far under Kulturrevolutionens udrensningskampagner. Om en enestående ambitiøs instruktør, der i det meste af karrieren har stået i skyggen af sin gode ven og kollega Zhang Yimou. Om en ung student, der gjorde oprør mod et system, fik succes og til sidst selv blev en del af systemet.

Regimet og folket. Chen Kaige (f. 1952) og Zhang Yimou, der begge tilhørte det første kuld af filmskoleelever på Beijings filmakademi efter Kulturrevolutionen (1966-76), betragtes som frontfigurerne i den såkaldte femte generation af kinesiske filmskabere. Inden deres tilsynekomst havde film længe været betragtet som en sekundær kunstform i forhold til litteratur og opera, og mange af de film, der blev produceret, var direkte filmatiseringer af disse. Den femte generations storladne og lyriske tonefald pustede nyt liv i filmen som en selvstændig udtryksform, der ikke *kun* skulle afspejle fortiden, men lige så vel kunne bearbejde den. De førte kinesisk film ind i en ny æra, der blandt andet indebar, at man også fangede det vestlige filmpublikums opmærksomhed.

Hvor Zhang Yimou på mange måder var forsonende og æstetisk afbalanceret som filmskaber (som det allerede fremgår af debutfilmen, den bredt appellerende *De røde marker* fra 1987), indtog Chen Kaige fra start pessimistens rolle. Af de to toneangivende instruktører var det ham, der stillede samfundskritisk mest skarpt med sine kameraer. Chen Kaiges debutfilm, *Den gule jord* (*Huang tu di*, 1984), som Zhang Yimou i øvrigt fotograferede, indkredsede umuligheden for et regime af at forstå dets folk. Filmen afsluttes med et rørende billede af jorden, der langsomt vokser sig så stor, at der til sidst ikke er mere himmel.

Med *King of the Children* (*Hai zi wang*, 1987) bevægede Chen Kaige sig over i den åbenlyse resignation. Filmen skildrer en ung mand, der som udstationeret landsbyskolelærer ender med at forkaste de maoistiske lærebøger i sit forsøg på at få eleverne til at tænke selvstændigt. På det personlige plan var filmen en bearbejdning af Chens egne barndomstraumer fra Kulturrevolutionen. I de sene 1960'ere blev han som dreng sendt i arbejdslejr og 'omskolet', og som 15-årigt medlem af Maos rødgardister udpegede han i fuld offentlighed sin far, filminstruktøren Chen Huaiai, som kontrarevolutionær – for at bevise sin loyalitet mod systemet.

I slutningen af *King of the Children* betragter skolelæreren de marker, der bliver brændt af for at kunne bruges igen, og bryder ud i en meningsløs cirkulær fortælling, hvor intet fremskridt er muligt: "Der var engang et tempel på et bjerg, hvor der boede en munk, som fortalte denne historie: Der var engang et tempel på et bjerg, hvor der boede en munk, som fortalte denne historie: Der var engang ..."

Alt i et billede. Chen Kaige måtte se sine tidlige, kompromisløse film blive forbigået i relativ ubemærkethed af både publikum og kritikere. I begyndelsen af 90'erne stjal Zhang Yimou billedet på store vestlige festivaler med titler som *Ju Dou*, *Under den røde lygte* og *Historien om Qiuju*. Dette ændrede sig dog, da Chen Kaiges *Farvel, min konkubine* (*Ba wang bie ji*, 1993) modtog Guldpalmerne i Cannes til deling med Jane Campions *The Piano*.

Farvel, min konkubine viser en af Chen Kaiges største styrker: Evnen til at indfange komplekse tematiske strukturer i et enkelt billede. Den australske fotograf Christopher Doyle, der er bosat i Hongkong og en ikke uvæsentlig brik i den succes, asiatisk film har opnået gennem de to seneste årtier, har kaldt åbningen af *Farvel, min konkubine* for det bedste, der nogensinde er gået over filmhistoriens lærreder. I scenen træder skuespillerne Dieyi og Xiaolou ind i en koncertsal kun oplyst af et enkelt, stærkt spotlys. De er klædt i den kinesiske operas traditionelle kostumer og er ikke bare trådt ind på en forladt scene, de er også trådt uden for deres egen tid og sted. Det er ti år siden, de spillede sammen i operaen *Farvel, min konkubine*. Ti år siden, de sidst har set hinanden, siger Xiaolou. "11 år," retter Dieyi ham og afslører dermed, at scenepartneren også er hans livs kærlighed og muse.

Resten af filmen er egentlig unødvendig, var Doyles pointe, for den ene billedramme fanger historiens essens: forholdet mellem fortid og nutid, mellem tradition og fornyelse, kunsten og virkeligheden – og kærlighedens grundlæggende umulige kår.

Ud af mørket. Efter i 1996 at have belyst seksualitetens mørke afkroge i *Temptress Moon* (*Feng yue*, i øvrigt fotograferet af førnævnte Christopher Doyle) og historiens ditto i en periodefilm om Kinas første kejserdømme, *The Emperor and the Assassin* (*Jing ke ci qin wang*, 1999), begynder Chen Kaige for alvor at gå nye veje: Han tager til Hollywood.

Joseph Fiennes og Heather Graham får hovedrollerne i hans hitchcock'ske thriller *Killing Me Softly* (2002), og verden venter en international succes. I stedet bliver filmen et bemærkelsesværdigt flop hos både publikum og anmeldere, der med rette kalder den rodet og overstyret.

Efter eget udsagn kunne Chen alligevel bruge erfaringen til noget. Han fik lov til at arbejde frit med et emne, der længe havde optaget ham: den seksuelle impuls' evne til at afsløre menneskesindets mørke sider.

Hvis man anskuer Chen Kaiges karriere som en lang rejse ind i hjemlandets og privatlivets mørke, er hans seneste film, *Together* (*He ni zai yi qi*, 2002), et markant skridt ud i lyset. Det er en film, der ikke alene handler om basale følelser som kærlighed og ambition – den er heller ikke bange for at forløse dem. *Together* markerer tilsynekomsten af et livssyn, der ligger Chens tilbageskuende pessimisme fjern, og den er præget af en anderledes ligefrem fortælleglæde.

Xiaochun er en 13-årig violinist, der bor på landet med sin kluntede og simple far, som for enhver pris vil give sønnen mulighed for at slå igennem på sit instrument. Sammen begiver de sig til hovedstaden for at finde en lærer og mentor. Men i et nyt, moderne Kina, der synes opslugt af drømmen om berømmelse og materialisme, må faderen til sin store fortrydelse sande, at der ikke kun er musik i en 13-årigs verden.

Filmen er medforfattet af Chen Kaige selv, og instruktøren optræder også foran kameraet i en afgørende rolle som violinlæreren Yu Shifeng. Det selvbiografiske element i *Together* ligger dog ikke så meget

i denne figur som i hovedpersonen Xiaochuns evne til at frigøre sig fra sine ambitioner og finde sit sande jeg.

Der er sket et tydeligt skred her. I *Farvel, min konkubine* resignerer Dieyi i livet, fordi det er uforeneligt med kunsten; i *Together* bruger Xiaochun sin kunst, musikken, til at nærme sig livets mest basale erkendelse.

Together er et melodrama, men Chen har selv tilkendegivet, at optagelserne var de mest ubekymrede i hans karriere. For første gang tillod instruktøren, der har ry for at være en af branchens mest stringente, sig selv at give slip på storyboard og manus og lade sig drive af de mest umiddelbare indfald. *Together* er på flere måder den lettest tilgængelige film i Chen Kaiges karriere, og samtidig den af hans film, der ligger tættest på grænsen mellem populisme og kunst. Og det er netop den overgangszone, instruktøren befinder sig i lige nu.

Hans kommende film, fantasy/action-projektet *The Promise* (*Mo gik*), ventes at få premiere i december 2005. Budgettet på 30 millioner dollars er det største i kinesisk films historie, og *The Promise* forener skuespillere fra Kina, Sydkorea, Japan og Hongkong. Filmen handler om en slave, som i et tidløst univers befrier landets smukkeste konkubine for en forbandelse, der forhindrer hende i at føle ægte kærlighed.

Together (*He ni zai yi qi*, 2002)

Skulle man lave et biografisk epos om Chen Kaige i én indstilling, ville den tage form af en lang *travelling* ud af fortidens skygger. Ikke kun mod lysere tider, men også mod de mest basale erkendelser.

Kasper Christoffer Larsen

Litteratur

Clark, Paul (1987). *Chinese Cinema. Culture & Politics since 1949*. New York, Cambridge University Press.

Cueto, Roberto (2001). "La steadycam y el trípode. El cine de Chen Kaige y Zhang Yimou". In: *Nosferatu* nr. 36-37. San Sebastian, Donostia Kultura.

Filmografi

1984 Huang tu di/Yellow Earth/Den gule jord
1986 Da yue bing/The Big Parade
1987 Hai zi wang/King of the Children
1991 Bian zou bian chang/Life on a String/Spådommen
1993 Ba wang bie ji/Farewell, My Concubine/Farvel, min konkubine
1996 Feng yue/Temptress Moon
1999 Jing ke ci qin wang/The Emperor and the Assassin
2002 He ni zai yi qi/Together
2005 Mo gik/The Promise

Fruit Chan

Hongkongs independent-konge blander semi-dokumentarisk realisme og politisk allegori i ofte bizarre film om (u)almindelige menneskers hverdag

Der er ikke mange uden for Hongkong, der kender Fruit Chan (f. 1959). Det er synd, for han er Hongkongs førende uafhængige instruktør, og i sine højst originale, visuelt eksperimenterende film, der befinder sig lysår fra industriens genresystem, forener han kompromisløs, semi-dokumentarisk realisme med politisk allegori, humoristisk varme og et aldrig svigtende blik for det bizarre i hverdagen.

Made in Hong Kong. Fruit Chan fik sit gennembrud med *Made in Hong Kong* (*Xianggang Zhizao*, 1997), der skulle blive første del af hans såkaldte hand-over-trilogi om Hongkongs tilbagegivelse til Kina 1. juli 1997. *Made in Hong Kong* blev lavet på et yderst beskedent budget og optaget på filmstumper, der var blevet til overs på andre produktioner. Det tekniske hold bag filmen bestod af kun fem personer, alle skuespillere var amatører, og filmen blev klippet ved at låne klipperummene mellem andre produktioner. Men *Made in Hong Kong* blev en succes.

Filmen fortæller om en gruppe rodløse unge Hongkong-kinesere der kæmper for at finde et ståsted i tilværelsen i et samfund, der ikke vil kendes ved dem, og som ikke tager sig af dem. De ender derfor som en del af den asiatiske mafia, Triaderne. Gruppen finder dog ikke nogen glæde i Triaderne, og tankevækkende nok er det eneste tidspunkt, hvor personerne virker lykkelige, da de er på udflugt til en kirkegård.

I starten af filmen finder de et afskedsbrev fra en selvmorder, og i filmens slutning forkynder en voice-over, at "døden er smuk, for i døden står vi ikke længere over for en uvis verden." For disse unge er døden ikke noget at frygte; det kaos og den usikkerhed, der kendetegner deres liv, gør, at døden kommer til at fremstå som et holdepunkt for dem. Døden er et underliggende tema gennem hele filmen, der gang på gang gør tilskueren opmærksom på, at alt kan ophøre.

Gruppens nihilistiske og fatalistiske tilgang til livet sættes i relief, da Fruit Chan slutter filmen med et citat fra Mao: "Alle I blomstrende og sprudlende unge mennesker i disse fremgangstider".

The Longest Summer. Fruit Chan optog *The Longest Summer* (*Hui nin fa dak bit doh*, 1998) – trilogiens anden del – op til og under selve overdragelsen til Kina. Handlingen udspiller sig i og på baggrund af de virkelige begivenheder, hvilket giver filmen en helt speciel atmosfære.

The Longest Summer følger en gruppe soldater, der bliver fritstillet fra den engelske hær, da Hongkong-delingen bliver opløst før overtagelsen. De prøver, uden held, at komme på fode igen i et samfund, der er præget af, at ingen ved, hvad der kommer til at ske efter overtagelsen. I frustration og for at få de penge, som de mener, England skylder dem, beslutter de at røve en engelsk bank i ly af selve overtagelsesfestivitas'en. Røveriet er imidlertid en fiasko, og deres

venskab smuldrer, mens deres liv forværres.

På et tidspunkt besøger gruppen et diskotek, hvor de hører DJ'en sige: "Om et par dage bliver Hongkong overdraget til Kina. Dette er de sidste dage som Hongkong. Så løft armene og vink ... som om I var ligeglade." Alle de unge på dansegulvet står med armene over hovedet, og en af de tidligere soldater råber ud over forsamlingen: "Hvad laver I? Overgiver I jer?" Da der ikke er nogen, der reagerer, gør gruppen til sidst som de andre.

The Longest Summer (*Hui nin fa dak bit doh*, 1998)

Kun en af soldaterne synes at komme videre med sit liv efter overtagelsen, men først efter at han har fået hukommelsestab som følge af et hypervoldeligt opgør med en ungdomsbande. Fruit Chan lader os imidlertid være i tvivl om, hvorvidt soldaten virkelig lider af hukommelsestab, eller om han bare lader som om, for at livet kan gå videre. Eller måske hukommelsestab er en forudsætning for, at Hongkong kan komme videre.

Little Cheung. I den sidste film i trilogien, *Little Cheung (Xilu xiang, 1999)*, følger vi drengen Cheung, der arbejder som bud i familiens restaurant efter skoletid. En dag søger pigen Ah-fen arbejde i restauranten, og da hun bliver smidt ud af hans far, hyrer Cheung hende selv til at hjælpe sig med vareudbringningen. Ah-fen går ikke i skole, og hun må gemme sig, hver gang politiet dukker op. Det viser sig, at hendes far er handicappet og hendes mor illegal immigrant fra Kina.

Gennem de to børn fortæller Chan om forskellen på Kina og Hongkong. I en af filmens scener kører Cheung og Ah-fen ud til Victoria Harbour, og Ah-fen fortæller, at hun ser frem til 1. juli, fordi hun efter den dag vil kunne blive i Hongkong: "Hongkong bliver vores efter den 1. juli." Cheung mener derimod, at Hongkong altid vil tilhøre indbyggerne i Hongkong. Skiftevis fra Cheung og Ah-fen gjalder råbet "Hongkong er vores!" ud over havnen.

Det er dog i skolen, man ser den største omvæltning: inden overtagelsen bliver børn af illegale immigranter deporteret tilbage til Kina. Desuden skal klassen nu lære mandarin-kinesisk, og vi ser, hvordan børnene kigger målløse til, da en gruppe kinesiske elever viser dem, hvordan man skal ære det kinesiske flag, som de selv skal gøre det efter overtagelsen.

Ah-fen og hendes mor bliver fundet af myndighederne og hentet af politiet få dage før overdragelsen. Cheung forfølger politibilen på cykel for at sige farvel til Ah-fen, men taber sit mål af syne og kommer til at køre efter en forkert bil. Da han opdager fejltagelsen, bryder han sammen.

At tage afsked på en ordentlig måde er igennem hele filmen et uopnåeligt mål for Cheung. Fruit Chan viser, hvordan tæt knyttede skæbner pludselig bliver splittet ad, og netop rodløshed og splittelse er da også gennemgående temaer i alle hans film. En rodløshed, der kan ses som et billede på Hongkongs egen status i det vakuum, som området befinder sig i.

De tre film skildrer hver sin aldersgruppe: *Made in Hong Kong* de unge, *The*

Longest Summer de midaldrende og *Little Cheung* børnene. Alle grupper er berørt af den politiske situation, og uden bombastiske pegefingre indfanger Fruit Chan elegant deres respektive problemer.

Kød og kontanter. Efter hand-over-trilogien gik Fruit Chan i gang med en ny trilogi, denne gang om prostitution. I *Durian Durian* (*Liulian piao piao*, 2000) møder vi Ah-fen fra *Little Cheung* igen. Hun vender illegalt tilbage til Hongkong med sin mor og stifter i det lige så hektiske som fattige Mongkok-kvarter bekendtskab med andre fastlandskinesiske kvinder, der søger at realisere drømmen om en bedre tilværelse ved at sælge deres kroppe.

Hollywood Hong Kong (*Heung gong yau gok hor lei wood*, 2001) er en både grotesk og forunderligt magisk film om en underskøn fastlandskinesisk prostitueret, som fordrejer hovederne på de mandlige medlemmer af en overvægtig slagterfamilie bestående af en flommefed far, hans to flæskesønner og ... en gigantisk gris, der går under navnet Mor!

Kan man uden større besvær identificere *Hollywood Hong Kong* som en allegori på et materialistisk samfund, der er løbet løbsk, så er *Public Toilet* (*Hwajangshil eodieyo?*, 2002), hvis *meget* løst sammennittede handling er bygget op over offentlig toiletkultur på tre kontinenter, vanskeligere at have med at gøre. Der spares ikke på fækale detaljer, og alligevel har filmen en egen udefinérbar poesi i den måde, hvorpå den sætter fokus på cykliske organiske processer og almenmenneskelig forgængelighed. Måske den er Fruit Chans helt personlige kommentar til globaliseringen.

Med sin seneste film, *Dumplings* (2004), har Chan delvist forladt den independentniche, der ellers var hans varemærke, til fordel for et velproduceret, stjernespækket (Maggie Cheung og Tony Leung Ka Fai) og udsøgt fotograferet (Christopher Doyle) drama med raffineret-bizarre horrorelementer. *Dumplings* kan dog langtfra betegnes som en dusinfilm, for Chan bruger blot horrorformatet som afsæt for en – i enhver forstand hårrejsende – refleksion over tidens kropsfikserede jagt på evig ungdom. Skønt *Dumplings* vel ikke er hans vigtigste film, kan man håbe, at den kan bidrage til at gøre Fruit Chans navn og værk kendt i en videre kreds.

Thomas Byskov

Filmografi

1993 Da nao guang chang long/Finale in Blood
1997 Xianggang Zhizao/Made in Hong Kong
1998 Hui nin fa dak bit doh/The Longest Summer
1999 Xilu xiang/Little Cheung
2000 Liulian piao piao/Durian Durian
2001 Heung gong yau gok hor lei wood/Hollywood Hong Kong
2002 Hwajangshil eodieyo?/Public Toilet
2004 Dumplings

Hayao Miyazaki

Traditionel japansk kultur og vestlig modernitet forenes med både hekse og science fiction-elementer i den japanske animators forunderlige univers

Et øde, grønt landskab er dækket af en tyk dis, og i det fjerne kan man høre den lave, hvæsende lyd af en maskines hydraulik. Lyden forstærkes, samtidig med at tågen letter, og man begynder at ane konturerne af et enormt bygningsværk. Da disen forsvinder, kan man se en mærkværdig blanding af en maskine og et hus, der bevæger sig taktfast hen over landskabet. Som en gigantisk sækkepibe trækker bygningen sig sammen og puster sig op, og tankerne ledes hen på en skabning fra Terry Gilliams univers.

Sådan trækkes publikum ind i Hayao Miyazakis (f. 1941) forunderlige verden i hans seneste animationsfilm, *Det levende slot* (*Hauru no Ugoku Shiro*, 2004). Filmen handler om en ung hattesyerske, der som offer for en heks' jalousi forvandles til en gammel dame. På sin flugt fra byen søger hun ly i et magisk slot, der bebos af en lille dreng og en ilddæmon. Slottet viser sig at tilhøre en troldmand, der ifølge rygtet samler på unge, smukke pigers hjerter, men som i virkeligheden blot er en fredsommelig, men forfængelig ung mand, der står midt mellem to parter i en krig, han ikke ønsker at være en del af. Hattesyersken skal nu prøve at overvinde sin egen forbandelse, samtidig med at hun afdækker

Det levende slot (*Howl's Moving Castle/Hauru no ugoku shiro*, 2004)

hemmeligheden bag troldmanden og hans magiske slot.

Som i andre af Miyazakis film udspiller handlingen sig i en blanding af fortid, nutid og fremtid. Hans designs er hentet både fra den engelske victorianske periode og fra traditionel japansk kultur. Vi befinder os i en verden, hvor offentlig transport foregår ved damptog og sporvogne, men hvor der også findes kæmpemæssige, futuristiske bombefly, små enmandsfly med insektvinger og andre ting, der plejer at høre til science fiction-genren. Føjer man til dette troldmænd, hekse, dæmoner og ånder, ender vi i et univers, der er meget unikt og typisk for Hayao Miyazaki.

Fra statskundskab til tegnefilm. Hayao Miyazaki er uddannet i statskundskab og økonomi fra Gakushuin-universitetet. Han fandt dog hurtigt ud af, at han hellere ville arbejde med manga og anime, og fik job ved Toei Douga-studiet. I 1971 fik han mulighed for at arbejde med tegnefilminstruktøren Isao Takahata, der hurtigt blev hans læremester. Sammen arbejdede de på en del tv-produktioner, bl.a. en aldrig fuldendt version af Pippi Langstrømpe.

I 1978 blev Miyazaki og Takahata kontaktet af en ung journalist fra tidsskriftet Animage, der ville interviewe dem om deres seneste produktion. Det blev starten på et langt venskab, og journalisten, Toshiro Suzuki, gav bl.a. konstruktiv kritik på Miyazakis første tegnede spillefilm, actionkomedien *Lupin III: The Castle of Cagliostro* (*Rupan Sansei: Terebi to Kariosutoro no Shiro*, 1979).

Suzukis vigtigste rolle blev dog hurtigt at skaffe penge til de projekter, Takahata og Miyazaki havde på tegnebrættet. Da Miyazaki præsenterede idéen til den økologiske fabel *Nausicaä of the Valley of the Wind* (*Kaze no Tani no Naushika*, 1984), ville investorerne ikke skyde penge i filmen, da den mod kutyme ikke tog afsæt i en mangategneserie. Ingen havde før haft succes med en original historie. På Toshiro Suzukis opfordring tegnede Miyazaki så selv en manga til Animage. Serien blev en enorm succes og banede vejen for den film, Miyazaki ønskede at lave. Miyazaki lavede også andre tegneserier, men serien om prinsesse Nausicaä og hendes kamp for at genoprette balancen mellem menneskeheden og naturen var en af hans største succeser. Han fortsatte med at tegne den som serie helt frem til 1994.

Med tiden blev Suzukis rolle mere og mere som en producents, og han var i 1984 med til at danne tegnefilmstudiet Ghibli sammen med Miyazaki og Takahata. Studio Ghibli har lige siden været garant for animation i verdensklasse, og det nyder en anseelse, som man kun kan sammenligne med Disney-studiernes.

Mellem modernitet og tradition. Hayao Miyazaki er en af vor tids mest anerkendte tegnefilmskabere, og hans forunderlige verden, der ofte er en blanding af håndtegnet og computeranimeret skønhed, kan få selv folk, der normalt ikke interesserer sig for tegnefilm, til at spærre øjnene op.

Hans stil er ganske enkelt unik, og den lægger sig et sted mellem de vestlige, fuldt animerede tegnefilm, som vi kender fra Disney, og de mere kantede anime-film. Figurerne har de japanske films meget karakteristiske store øjne og store munde, men deres statur, hår og måde at bevæge sig på ligner mere noget fra en vestlig tegnefilm. På samme måde er alle baggrunde og designs en fantasifuld blanding af de to stilarter.

Historierne henter Miyazaki også fra både den vestlige og den japanske kultur, og de adskiller sig meget fra de gængse ani-

me-films fokusering på forholdet mellem krop og computer. Miyazaki henter ofte inspiration til sine film i den gamle japanske shinto-religion, men er ikke bange for at blande den med moderne kultur og egne opfindelser.

Filmen *Min nabo Totoro* (*Tonari no Totoro*, 1988), der handler om to pigers kamp for at acceptere deres mors sygdom, tager således udgangspunkt i shintos animisme; at alle ting har en sjæl. Pigerne møder nogle væsener, totoroer, der egentlig ikke er en del af shinto, men Miyazaki fletter dem alligevel ind i denne og skaber derved en ny mytologi, der blander det kendte og det ukendte.

Et andet eksempel er hovedværket *Princess Mononoke* (*Mononoke Hime*, 1997), som er historien om en ung mand, der havner i en bitter strid mellem natur og kultur – et tema, Miyazaki gentagne gange vender tilbage til. Her er handlingen inspireret af to mytologiske tekster fra det ottende århundrede, men Miyazaki udbygger dem med sine helt egne figurer og temaer. På den måde bliver historien moderne og vedkommende, samtidig med at den holdes tidløs og eviggyldig.

Princess Mononoke er også et godt eksempel på et andet træk, som kendetegner Miyazakis film: Figurerne er sjældent entydigt gode eller onde. På den ene side af en langvarig krig står en kvinde, der er opfostret af ulve i skoven, og som hader den forurening, menneskene fører med sig. På den anden side står en kvinde, der regerer en by, som til sine store smelteovne er afhængig af skovens træer. Ingen af disse kvinder er onde; de kan bare ikke se sagen fra den anden side, og resultatet er en bitter strid, som hovedpersonen må forsøge at mægle i.

En international succes. Miyazakis vestlige gennembrud kom med *Chihiro og heksene* (*Sen to Chihiro no Kamikakushi*, 2001), der samtidig er kulminationen på alle de temaer, han har berørt i sine tidligere film. Her følger vi en lille pige, som skal forsøge at ophæve en forbandelse, der er kastet over hendes forældre. Heksen, der har forbandet pigens forældre, bestyrer et kurhotel, hvor ånder og guder kommer for at slappe af og restituere sig. Vi møder bl.a. en flodånd, der besøger hotellet for at blive renset for alt det affald, som folk har smidt i vandet.

Stort set alle Hayao Miyazakis film har været kæmpesucceser i Japan, men med *Chihiro og heksene* kom han for alvor på det filmiske verdenskort. Filmen vandt en lang række priser, heriblandt hovedprisen på filmfestivalen i Berlin i 2002 og en Oscar for bedste lange animationsfilm i 2003.

Desværre er Miyazaki ved at nå en alder, hvor han ikke kan arbejde så meget som tidligere. Faktisk har han flere gange indstillet sin karriere, men er alligevel vendt tilbage til instruktørstolen – senest overtog han som nødløsning *Det levende slot*, da den oprindelige instruktør var sprunget fra projektet. Det er nok ikke en beslutning, han fortryder, eftersom filmen er den næststørste boxoffice succes i de japanske biografer nogensinde – kun overgået af *Chihiro og heksene*.

Forhåbentlig vil Hayao Miyazaki udskyde sit otium længe endnu, så vi fortsat får mulighed for at se hans særegne talent udfolde sig.

Roar Kent

Filmografi

1979 Rupan sansei: Kariosutoro no shiro/Lupin III: The Castle of Cagliostro
1984 Kaze no tani no Naushika/Nausicaä of the Valley of the Wind
1986 Tenkû no shiro Rapyuta/Laputa: Castle in the Sky
1988 Tonari no Totoro/My Neighbor Totoro/Min nabo Totoro
1989 Majo no takkyûbin/Kiki's Delivery Service
1992 Kurenai no buta/Porco Rosso
1997 Mononoke hime/Princess Mononoke
2001 Sen to Chihiro no kamikakushi/Spirited Away/Chihiro og heksene
2004 Hauru no ugoku shiro/Howl's Moving Castle/Det levende slot

Hideo Nakata

Japans nye mester i kolde, våde gys

"Hvem begyndte historien med? Den begynder aldrig rigtigt med nogen bestemt. Folk bliver nervøse, og rygterne tager fart." Således lyder det i den skelsættende japanske horrorfilm *Ring* (*Ringu*, 1998) og atter en gang i efterfølgeren *Ring 2* (*Ringu 2*, 1999). Når det gælder nyere asiatisk horror, er der dog ingen tvivl om, hvor succeshistorien begynder – nemlig med instruktøren af samme to lavmælte gys, Hideo Nakata (f. 1961). I årene op til *Ring*s overraskende og anselige succes var bevægelsen i ny asiatisk film en mere eller mindre velbevaret hemmelighed blandt publikum på filmfestivaler og diverse genrefilm-buffs verden over. Siden er der blevet drevet rovdrift på regionens genrefilm, med et utal af amerikanske genindspilninger som den sikre indikator for lukrativiteten.

Fra porno til spøgelseshistorier. Nakata har en længere karriere som instruktørassistent for Nikkatsu-studiets højest profilerede porno- og erotica-instruktør, Masura Konuma, bag sig, tilbage i 1980'erne. Det var dengang, da Japan endnu havde et egentligt studiesystem. I begyndelsen af 90'erne tog Nakata til London, fortrinsvis for at studere den socialrealistiske Free Cinema-bevægelses film fra 50'erne og 60'erne, men sidenhen også klassisk Hollywood.

Med en uvis karriere ventende i hjemlandet efter Nikkatsus fallit i 1993 blev Nakata lidt i England, hvor han påbegyndte en dokumentarfilm om den store, landflygtige instruktør Joseph Losey, der var offer for McCarthyismen. *Joseph Losey: The Man With Four Names* (*Joseph Losey: Yottsu no Na o Motsu Otoko*, 1998) var adskillige år undervejs, hvor Nakata mere eller mindre pendlede mellem England og Japan, hvorfra han fik finansieret sin portrætfilm ved forskellige instruktørjobs på bl.a. erotiske film.

Ghost Actress (*Joyû-re*, 1996) blev ligeledes lavet for at finansiere Losey-filmen, men dens uventede succes skulle vise sig skæbnesvanger for instruktøren. Den lavt budgetterede *Ghost Actress* foregår på et film-set, hvor et spøgelse begynder at materialisere sig på de daglige *rushes*. Både tematisk og visuelt indeholder den mange af de detaljer, der blev videreudviklet med *Ring*.

Seriøs forbandelse. Det kan hævdes, at bevægelsen væk fra 1990'ernes selvbevidste tungen-lige-i-munden-horror begyndte med Hideo Nakatas *Ring*, der peger lige frem mod Daniel Myrick og Eduardo Sánchez' kæmpehit *The Blair Witch Project* (USA, 1999), selv om Nakatas film først udkom året efter i Vesten. Men begge tager de udgangspunkt i teenagekulturens vandrehistorier og er markeret ved deres fravær af indforstået humor. I *Ring* drejer skrønen sig om en række unge, der dør. Hver gang sker det præcis en uge efter, at de har set fjernsyn sent om aftenen og modtaget en opringning om, at netop dét vil ske. Heldigvis for den kvindelige reporter, der opsnapper historien, er der én, som har været snarrådig nok til at optage det

Ring (*Ringu*, 1998)

dræbende program på bånd. En kort, kornet lille sag, der mest af alt ligner en undergrunds-kunstvideo. Efterhånden som hun får afdækket sagen, får vi fragmenter af den ulykkelige historie om den clairvoyante Shizuko og hendes ligeledes forbandede datter, Sadako, der blev smidt i en brønd for 30 år siden (i 2'eren afsløres det, at hun har været levende gennem alle årene). Sadako er, forståeligt nok, blevet temmelig bitter af sin indespærring, og hendes sammensparede telekinetiske energi har sat hende i stand til at dræbe på afstand med viljens kraft.

Det mest sensationelt effektfulde øjeblik indtræffer, da Sadako kommer op af brønden i videoen og med mærkværdige ryk bevæger sig helt hen til skærmen, for så at kravle ud af tv-apparatet og – med ét enkelt sindssygt stirrende øje tittende gennem sit lange, mørke, våde hår – skræmme livet af den sagesløse seer. Hvorfor det mest er tilfældige teenagere, som skal lide en død i rædsel, står ikke helt klart, men som horrorfilm er flest, har *Ring* sin egen indre logik. Som med det afsluttende clou, hvor det afklares, at forbandelsen kun kan hæves ved, at man kopierer videoen og viser den til en anden, der således overtager forbandelsen.

Sort hår og lettere mørkt vand. Det er ikke svært at se attraktionen ved *Ring*. Den – og den efterfølgende sequel, *Ring 2* – insisterer stilfærdigt på at blive taget alvorligt og bibringer publikum en snigende og befriende rædselsvækkende oplevelse uden på noget tidspunkt at bruge humor som buffer. At den i dag kan virke en anelse tam, vidner kun om det sædvanlige paradoks, der er horrorfilmens egen ubrydelige forbandelse: at de mange efterligninger effektivt eliminerer de fleste overraskelsesmomenter og andre effekter gennem tilvænning og udvanding.

Ring har utallige, åbenlyse referencer

til vestlige horrorfilm, men indskriver sig også i en lang tradition i japansk film. Den spektakulære gimmick "kvinden med det lange, sorte hår ned i øjnene" kan således spores tilbage til eksempelvis Masaki Kobayashis antologifilm *Kwaidan* (*Kaidan*, 1964). Figuren er en tilbagevendende arketype i japansk horror, og den stammer helt tilbage fra Noh- og Kabuki-teatret fra hhv. det 14. og det 17. århundrede (Hand).

Som den britiske horrorfilm-aficionado Mark Kermode har påpeget, så er der en markant forskel på den måde, hvorpå vi i den vestlige verden opfatter spøgelser, og så den mere 'holistiske' asiatiske anskuelse af åndeverdenen. For japanerne er det mere almindeligt accepteret end hos et vestligt publikum, at ånderne går blandt de levende, samt at disse gespenster oftest forekommer i forbindelse med vand.

Og vand bliver der ikke sparet på hos Nakata. Både i *Dark Water* (*Honugurai mizu no soko kara*, 2002 – direkte oversat "Fra bunden af lettere mørkt vand") – og i puslespil-thrilleren *Chaos* (*Kaosu*, 2000) flyder vandet fra alle mulige og umulige vinkler. Og så er der selvfølgelig Sadako, der hjemsøger de uheldige fra bunden af sin våde grav og altid ledsages af rigelige mængder af vand.

Både den første *Ring* og *Dark Water* er i øvrigt filmatiseringer af den populære horror-forfatter Kôji Suzuki – ofte kaldet den japanske Stephen King – og *Ring* blev faktisk allerede filmatiseret for tv i 1995. *Dark Water* er en dyster, regnvåd affære om en nylig skilt mor og hendes lille datter, der terroriseres af både eksmanden og spøgelset af en lille pige, som engang boede i lejligheden ovenpå. *Chaos* er en labyrintisk og næsten lige så regnvåd noir-thriller om en kidnapning, der går galt. Den er akronologisk uden nogen markering af de forskellige tidsspring, og intet viser sig at være som det umiddelbart synes. Begge film er fascinerende og gennemførte helt frem til de uforløste og utilfredsstillende slutninger, selv om denne anke muligvis kan føres tilbage til beskuerens etnicitet (jf. Kermode).

Ringen sluttes. Trods Nakatas udtalte uvilje mod at blive sat i bås som horrorinstruktør, er der ikke meget, der tyder på, at han kan undslippe sit stigma. Dette understreges ikke mindst af den relativt pæne succes, de amerikanske remakes har haft, samt af hans egen gryende Hollywood-karriere. Indtil videre er det kun blevet til en alternativ *The Ring Two* (2005), der har mere at gøre med mor/barn-temaet i *Dark Water* end med den japanske 2'er og endvidere er blevet særdeles lunkent modtaget af kritikken. Tidligere har Gore Verbinski lavet en overforklaret, lidt kedelig *The Ring* (2002), Walter Salles har lavet en meget poetisk og vellykket vestlig opdatering af *Dark Water* (2005), og Jonathan Glazer er i gang med at genindspille *Chaos* med bl.a. Robert De Niro på rollelisten. Desuden har Norio Tsuruta lavet den officielle prequel *Ring Ø: Birthday* (*Ringu 0: Bâsudei*, 2002), og der findes flere andre spin-offs.

Hideo Nakata har tillige lavet flere non-horrorfilm, både for tv og som spillefilm. Mest profilerede er nok det nostalgiske metafilm-drama *Last Scene* (2003) og manga-filmatiseringen *The Sleeping Bride* (*Garasu no No*, 2000), der som antydet er en moderne, dugøjet Tornerose-fabel. Ingen af dem har imidlertid haft nogen videre succes.

For Nakata er der flere projekter på tegnebrættet. For tiden er han i gang med en Hollywood-remake af tvillingebrødrene Oxide og Danny Pangs 'Cassandra-komplekse' horrorfilm *The Eye* (*Jian gui*, 2002) om clairvoyante nethinder med en hukom-

melse à la Orlacs hænder. Ak ja, i Asien spiser de hunde, men hunden hjælper vist godt til for tiden, den æder i alt fald øjensynligt sin egen hale.

Kenneth T. de Lorenzi

Litteratur

Hand, Richard J. (2005). "Aesthetics of Cruelty: Traditional Japanese Theatre and the Horror Film". In: Jay McRoy (red.): *Japanese Horror Cinema*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

Kermode, Mark (2005). "Spirit Levels". In: *Sight and Sound*, august 2005, volume 15, issue 8.

Mes, Tom & Jasper Sharp (2004). *The Midnight Eye To New Japanese Film*. Berkeley, California, Stone Bridge Press.

Filmografi

1995 Joyû-rei/Ghost Actress
1998 Ringu/Ring
1999 Ringu 2/Ring 2
2000 Garasu no No/The Sleeping Bride
2002 Honugurai mizu no soko kara/Dark Water
2003 Last Scene
2005 The Ring Two

Hirokazu Kore-eda

Livet, døden og erindringen er i fokus hos Hirokazu Kore-eda, der med blot fire film har gjort Ozu rangen stridig som Japans største eksistentialist

"At dø for endelig at få tid …" Sådan sagde den japanske filminstruktør Hirokazu Kore-eda (f. 1962) engang i et interview[1], og sætningen kunne være det æstetiske credo for hans fire første spillefilm, der allerede udgør et på alle måder imponerende œuvre.

I filmene *Maborosi* (*Maboroshi no Hikari*, 1996), *Mellem liv og død* (*Wandafuru raifu*, 1999) og *Distance* (2001) udforsker Kore-eda med takt og subtilitet følsomme og svært tilgængelige emner som døden, evigheden – og ikke mindst erindringen. Filmene synes at udgøre et tematisk triptykon, der ikke efterlader tvivl om instruktørens hovedinteresse.

Denne kommer også til udtryk i hans seneste film, *Nobody Knows* (*Dare mo shiranai*, 2004), hvor spørgsmålet om erindring forskydes til at handle om et ansvarsløst samfund, der glemmer en håndfuld børn.

Den stille desperation. "Kære søn. Mor er taget afsted et stykke tid. Vær sød at passe på dig selv og dine mindre søskende." Sådan overlader en mor sine fire børn til sig selv i en etageejendom i Tokyo, og deraf følger tragedien i *Nobody Knows*. Filmen skildrer ubønhørligt, hvordan børnene går i hundene, efterhånden som pengene og det gode humør slipper op og erstattes af stille desperation og grumt forfald.

Filmen er baseret på en virkelig historie, og Kore-eda besatte filmens børneroller med amatørskuespillere og benyttede dokumentariske teknikker i forsøg på at gøre filmen så intim og uaffekteret som muligt. Scenerne blev indspillet i kronologisk rækkefølge i løbet af et år, og børnene vokser tilsvarende – tydeligst begynder 12-årige Akiras stemme at gå i overgang, parallelt med at hans liv i filmen slår fra barnlig leg over i blodig alvor.

De forladte børn bliver aldrig ondskabsfulde over for hinanden, men fastholder en rørende værdighed i deres forsøg på at få livet til at fungere. Kore-eda skildrer verden fra børnehøjde og kontrasterer barndommens uskyld med den voksne verdens hårdhed. Da de forhutlede unger må konfrontere virkeligheden uden for lejligheden for at overleve, kollapser den skrøbelige balance, der har opretholdt deres liv.

Erindringens røde tråd. Kore-eda begyndte sin karriere med at lave dokumentarfilm

Nobody Knows (*Daremo shiranai*, 2004)

for tv. Dokumentarfilmene afdækker så forskellige emner som aids, uddannelsessystemet og moderne japansk poesi, men den røde tråd gennem hans produktion har fra starten været erindringen og hukommelsen.

Ofte får det karakter af et personligt projekt, og måske er det netop, hvad det er: Som barn så han sin bedstefar sygne hen af Alzheimer[2]. Kore-eda benytter filmmediet til at bekæmpe glemslen, og han tematiserer på subtil vis selve kampen ved at blande dokumentar og fiktion, fantasi og realitet, fortid og nutid.

Kore-edas første spillefilm, *Maborosi*, handler om den unge kvinde Yumiko, der er lykkeligt gift og nybagt mor, men som plages af onde drømme. Mareridtene kommer til at foregribe hendes livs tragedie, da hendes mand en dag begår selvmord. Først efter fem år finder Yumiko så småt glæde ved livet igen, da hun indgår et arrangeret ægteskab, flytter og begynder et nyt liv. Men trods tidens gang og den fysiske afstand til hendes tidligere liv bliver minderne ved med at spøge.

Filmen rejser spørgsmålet om, hvorvidt det er bedst at huske eller at glemme. Yumikos lille søn vil aldrig kunne huske sin far, men Yumiko selv vil på den anden side aldrig kunne glemme ham. Hvad er mest smerteligt?

Som en vågen drøm. Filmens emne er i al sin enkelhed livet og døden, men *Maborosi* har sin styrke i, at den aldrig forstørrer dramaet hverken i handling eller æstetik, hvilket tydeligst kommer til udtryk i filmens næsten komplette afvisning af nærbilledet.

Med sin gennemkomponerede stil og afmålte, elegiske tone har *Maborosi* klare reminiscenser af mesterinstruktøren Yasujiro Ozus tilbageholdte stil. I en åbenlys *hommage* til Ozu benytter Kore-eda da også såkaldte 'pillow shots' – et begreb, Ozu lånte fra japansk poesi, hvor man taler om 'pillow words': ord, som ikke indgår i forbindelse med de øvrige, men som i stedet markerer en pause eller punktering – et lille hvil på puden. Kore-eda klipper ofte væk fra handlingen og falder i staver over en mennesketom gade, et butiksvindue eller en udsigt. Disse små brister i fortællingen flytter opmærksomheden over på tiden og rummet og får tilskueren til at standse op og betragte, overveje og reflektere.

Også i stemning ligger *Maborosi* langt fra tidens japanske filmstrømninger. Skønt placeret i nutiden føles filmen mere som en vågen drøm end som en genkendelig virkelighed. Billederne er holdt i dæmpede farver og diset lys. Lyden er ligeledes holdt på et minimalt niveau, hvor de få forstyrrende elementer – en fjern lyd af trafik, havets brusen, latter fra naboens tv – blot er med til at understrege filmens fundamentale tone af længsel og ensomhed.

Kore-eda dvæler dog ikke kun ved tragedien, ved tabets grundlæggende irrationalitet og dødens kraftfulde endelighed. *Maborosi* er også en stille observation af helingsprocessen, af livet, der følger efter sorgen. Yumikos konkrete møde med døden i form af et begravelsesoptog i slutscenen synes at afrunde hendes konstante kredsen om tabet, og dermed markerer afslutningen en mulig ny begyndelse og en spirende optimisme, tristessen til trods.

I det hinsides. Ligesom *Maborosi* er *Mellem liv og død* en sublim meditation over døden og livet. Filmens præmis er enkel og enestående: 22 sjæle ankommer til en mellemstation (der mest af alt ligner en nedlagt provinsskole) mellem livet og døden. Her bliver de bedt om at udvælge sig én erindring, som de kan tage med sig

i det hinsides, hvorpå deres øjeblik bliver genskabt af personalet på mellemstationen efter alle filmkunstens regler.

I sit arbejde med filmen interviewede Kore-eda 500 japanere i alle aldre, og han klipper frit mellem de dokumentariske optagelser, improvisation og egentligt skuespil. Ligesom Kore-eda således forener det dokumentariske med fiktion, ser vi gennem filmens forløb, hvordan erindringer kan forvrænges, forbedres og genovervejes. Og det faktum, at det er filmmediets iscenesættelse, der får evigt liv, tjener som en påmindelse om, at minder altid er iscenesatte; ingen erindring er objektiv.

Ikke ulig franske Alain Resnais undersøger Kore-eda det komplekse forhold mellem erindringen og bearbejdningen af oplevelsen. Er det den præcise erindring eller den bearbejdede personligt-sentimentale version, der rummer den egentlige sandhed om livet?

Den blå time. *Distance* tager anderledes barskt fat i dødens konsekvenser i sin skildring af fire mennesker, hvis slægtninge var medlemmer af en religiøs kult, der forgiftede Tokyos vandforsyning og dræbte hundreder, hvorpå de selv blev dræbt. På den tredje årsdag for massakren følger filmen de fire efterladte, der mødes i en skov for at mindes de døde. Filmen udspiller sig over et enkelt døgn, afbrudt af de efterladtes erindringer, der dukker op som korte lysglimt.

Distance er inspireret af den virkelige hændelse, hvor den japanske kult Aum Shinrikyo lavede et nervegasangreb i metroen i Tokyo. Hengivelsen til en sekterisk kult bliver hos Kore-eda fremstillet som en måde at slette sin hukommelse på, men samtidig peger *Distance* på døden og sorgarbejdet som en mulig forløsning.

På et vist tidspunkt beskriver en af hovedpersonerne sit yndlingstidspunkt på døgnet: Den blå time, hvor nat bliver til dag. Kvinden ved hans side spørger: Er det dagens slutning eller dagens begyndelse?

Med sin udbredte brug af håndholdt kamera virker *Distance* både mere nutidig og mere foruroligende end Kore-edas øvrige film, men dens tematik er Kore-eda i hans reneste og mest kompromisløse form.

Man siger ofte, at instruktører laver den samme film igen og igen, og i tilfældet Kore-eda er det i nogen grad sandt: Alle hans foreløbig fire spillefilm har udforsket livets vanskeligheder, døden og erindringen. Men trods de dystre emnevalg og filmenes uanmassende æstetik efterlades tilskueren dybt berørt. Kore-eda viser os, at livet er svært, men værd at leve – trods alt.

Sophie Engberg Sonne

Noter

1. *http://www.cineasie.com/PortraitHirokazuKore-eda.html.* Til baggrund for artiklen er desuden brugt: Schilling, Mark (1999): *Contemporary Japanese Film.* Weatherhill, New York.
2. Ehrlich, Linda C. og Kishi Yoshiko (2003/2004): "The Filmmaker as Listener. A New Look at Kore-eda Hirokazu". In: *Cinemaya* # 61-62.

Filmografi

1995 Maboroshi no Hikari/Maboroshi/Maborosi
1998 Wandafuru raifu/After Life/Mellem liv og død
2001 Distance
2004 Dare mo shiranai/Nobody Knows

Hong Sang-soo

Med en ubønhørlighed, der grænser til det kynisk brutale, ribber Koreas mest kompromisløse instruktør forholdet mellem mand og kvinde for enhver illusion

De spiser, drikker, diskuterer, boller og går tur eller i biffen. Dét er vel en tæt på udtømmende beskrivelse af, hvad Hong Sang-soos personer foretager sig i den koreanske instruktørs til dato seks spillefilm.

Alle seks film er variationer over et uudtømmeligt tema: forholdet mellem mand og kvinde. Hos Hong Sang-soo (f. 1960) fremstilles det imidlertid totalt befriet for erotik og sentimentalitet. Hans film har mest af alt karakter af kliniske eksperimenter, hvor han ubønhørligt drejer sin skalpel rundt i modernitetens syge eros. Resultatet synes hver gang lige nedslående: det, vi kalder – og som andre film skildrer som – kærlighedsforhold, er hos Hong blot kyniske kontrakter, der som regel går ud på, at manden får lettet trykket og demonstreret sin virilitet, mens kvinden enten soler sig i hans begær eller, mere kontant, får vekslet begæret til et ægteskab, der kan sikre hendes fremtid. Og i de få tilfælde, hvor der faktisk er følelser involveret, er de praktisk talt altid asynkrone.

Der er dog ingen entydige eller firkantede budskaber i Hongs film, der overlader det til tilskueren at danne sig sin egen mening på grundlag af de sagsforhold, instruktøren præsenterer med nøgtern distance. Man skal heller ikke forvente at blive umiddelbart bevæget af en Hong-film: vi får ikke kendskab til personernes baggrund, tildeles ikke indblik i deres psykologi, men er henvist til at iagttage deres handlinger på afstand. Dét giver ikke megen mulighed for empatisk indlevelse, men så meget desto større rum for refleksion. Måske refleksionen kan være bevægende, men det er i så fald også den eneste form for emotionel respons, der lægges op til.

Kaos i krystallinske strukturer. Personernes indbyrdes kaos afspejler sig i Hongs metode og i filmenes visuelle æstetik.

Hong er de meeeget lange indstillingers mand, hvilket indebærer, at det i vidt omfang er op til skuespillerne at få enkeltscenerne til at fungere. Improvisation er et omdrejningspunkt for hans filmiske metode, men ikke alene hvad angår skuespillet. Han er generelt ekstremt nysgerrig og åben over for sine omgivelser og søger så vidt muligt at integrere, hvad han måtte møde af uforudset guld på sin vej. Det gælder f.eks. de evt. skjulte talenter, som spillerne måtte åbenbare undervejs – og det gælder ikke mindst landskaber og omgivelser i øvrigt. Falder han over en smuk tilfrosset sø, må den selvsagt bruges til et eller andet, og finder han i tilgift et stykke gammelt tyggegummipapir af mærket 'Kiss Kiss' indstøbt i isen, må det også støbes ind i filmens plot – som det sker i Hongs måske allermest hong'ske film, *Virgin Stripped Bare by Her Bachelors* (*Oh! Soo-jung*, 2000).

Hong arbejder derfor ikke med færdige manuskripter, men finder som regel et hjørne på optagelsesstedet, hvor han installerer sig på en klapstol med sin laptop på skødet og skriver løs på næste scene, mens

Woman Is the Future of Man (*Yeojaneun namjaui miraeda*, 2004)

teknikerne er ved at rigge til.

Videre kræver han af sine skuespillere, at de skal drikke rigtig alkohol i filmenes mange drikkescener, så de ukontrollerede følelsesudbrud, der som regel bliver det forudsigelige resultat, faktisk *er* ukontrollerede.

Tror man på den baggrund, at Hongs film søger den ultimative autenticitet, går man imidlertid galt i byen, for det er langtfra improvisation og kaos altsammen. Hong insisterer på at give skuespillerne omhyggelige dessiner f.eks. om præcis, hvordan de skal holde på et glas eller kigge ud ad vinduet. Detaljerne skal være helt rigtige, for at improvisationen kan fungere. Og han koreograferer minutiøst skuespillernes indbyrdes bevægelser inden for den som oftest statiske billedramme, så tilskuerens blik dirigeres lige netop derhen, hvor Hong vil have det. Ingen bazin'sk realisme her!

Allermest slående er det dog, hvordan han indkapsler det tematiske kaos i en dramaturgisk struktur af nærmest matematisk stringens. Han fortæller aldrig bare en historie fra A til Z, men spejler den kalejdoskopisk i andre, beslægtede eller diametralt modsatte historier, eller måske i den samme historie set fra en anden synsvinkel. Og det er ikke bare et spørgsmål om at skabe orden i kaos, for Hongs udgangspunkt er ikke kaoset, men de krystallinske strukturer, som improvisation og tilfældigheder skal give liv. Resultatet er en række hyperkontrollerede og indbyrdes modsigelsesfulde perspektiver på det rod, mænd og kvinder igen og igen skaber for sig selv og hinanden under overskriften kærlighed eller erotik.

En historie om en forførelse. Tag nu igen

Virgin Stripped Bare by Her Bachelors. Her fortæller Hong en historie om et forhold mellem en ung scriptgirl, Soo-jung, og en ung mand af det bedre borgerskab, Jae-hoon, som er ven med den filminstruktør, hun arbejder for. I filmens første del følger vi Jae-hoons kamp for at komme i seng med hende. Han lover hende sågar ægteskab, men hun er jomfru og vil kun ofre sin dyd til den helt rigtige og under de helt rigtige omstændigheder – og så har hun i øvrigt menstruation eller er på anden måde indisponeret, hver gang det kommer til fysisk intimitet.

Første dels syv kapitler fører handlingen frem til nutiden, hvor Jae-hoon venter forgæves på Soo-jung i et hotelværelse. I anden del gentages de syv kapitler, men nu fra Soo-jungs synsvinkel. Vi får det samme hændelsesforløb, men små detaljer er anderledes, scener er forlænget, forkortet eller erstattet af andre, som vi ikke så i første gennemspilning, og både Soo-jung selv og Jae-hoon fremstår i et ganske andet lys. Måske en *Rashômon*-lignende illustration af sandhedens relativitet, måske et resnais'k lærestykke i erindringens subjektive plasticitet, men i høj grad også et hong'sk perspektiv på mandens og kvindens vidt forskellige tilgange til det, vi kalder kærlighed.

De to versioner af handlingsforløbet flyder sammen i filmens kuldslåede slutning, hvor begge parter for så vidt får, hvad de ville have. Soo-jung møder alligevel op på hotellet, og den længe udskudte forførelse finder endelig sted, men hvem der forfører hvem, er et åbent spørgsmål. Uden at lade sig anfægte af hendes smerteskrig tager han omsider hendes mødom. Og næste morgen forsøger en tilsyneladende lykkelig Jae-hoon neurotisk at fjerne de prosaiske blodspor, som deres natlige forening har efterladt på hotellets lagener, mens en afklaret Soo-jung lægger planer for deres fælles fremtid. Svært at sige, hvem af de to der var mest kynisk – eller mest oprigtig, for den sags skyld.

Alle Hous film er variationer over dette eros-i-spejkabinettet-motiv, fra den *La Ronde*-agtige debutfilm *The Day a Pig Fell Into the Well* (*Daijiga umule pajinnal*, 1996), hvor personerne og deres bevæggrunde tager sig forskelligt ud, alt efter hvilken position i 'kærlighedskarrusellen' de ses fra, til hans seneste, *Tale of Cinema* (*Keuk jang jeon*, 2005), hvor virkeligheden spejler sig i filmkunsten, der spejler sig i virkeligheden ...

Terapeutisk dæmon-uddrivelse. Hong Sang-soo, der er uddannet ved Art Institute of Chicago, hvor han specialiserede sig i eksperimentalfilm, er ofte blevet sammenlignet med italienske Antonioni, hvis film om kærlighedens trængsler i den moderne æra da også har en vis lighed med Hongs. Ligheden er imidlertid kun overfladisk, for hvor Antonioni trods alt må siges at være (skabs-)romantiker, er Hong illusionsløs i en grad, så det grænser til det brutale.

I de yderst sjældne tilfælde, hvor han slår gækken løs og er allermest positiv, sker det – som i *Turning Gate* (*Saenghwalui balgyeon*, 2002), der vel er en slags komedie, men af den slags, hvor latteren bliver stikkende i halsen – under mottoet "Selv om det er svært at være menneske, må vi forsøge ikke at blive monstre."

Hongs personer er da også alt andet end monstre. De er blot mennesker, med alt hvad dét indebærer af liden- og råddenskab. Og kan hans film undertiden virke knugende, så er det meningen, for Hong ser sit filmarbejde som en slags terapeutisk proces, i første række for ham selv, men også gerne for tilskueren: "Det er meget nyttigt for mig som menneske at lave film. Jeg har ikke nået et punkt, hvor jeg har

fundet noget, jeg virkelig tror på. Når jeg afslutter en film, føler jeg, at jeg har fået nogle ting på plads. Det er virkelig godt for mig som menneske, og jeg håber, at mine film vil kunne have samme virkning på andre mennesker."

Eva Jørholt

Filmografi

1996 Daijiga umule pajinnal/The Day a Pig Fell Into the Well
1998 Kangwon-do ui him/The Power of Kangwon Province
2000 Oh! Soo-jung/Virgin Stripped Bare by Her Bachelors
2002 Saenghwalui balgyeon/Turning Gate
2004 Yeojaneun namjaui miraeda/Woman Is the Future of Man
2005 Keuk jang jeon/Tale of Cinema

Hou Hsiao-hsien

Med sine lige så generøse som dybt humanistiske film om Taiwans og hans egen historie står Hou Hsiao-hsien som en af vor tids helt uomgængelige filmkunstnere

Skønt han nærmer sig de 60, er Hou Hsiao-hsiens filmkunst så ung og frisk, som da han for over tyve år siden stod fadder ikke blot til den ny taiwanesiske film specifikt, men tillige til den moderne asiatiske film i bredere forstand.

Hou er autodidakt og har igennem årene udviklet helt sin egen metode og sit eget æstetiske udtryk, som dels har baggrund i hans egen personlighed og livssyn, dels er blevet til som praktiske løsninger på produktionsmæssige problemer. Man kan ikke pege på andre instruktører eller strømninger, som i særlig grad skulle have bidraget til at forme hans filmkunst, og alligevel vil det næppe være forkert at se Hous film som en slags brobygger mellem på den ene side klassiske moderne bølgebrydere som efterkrigstidens italienske neorealisme og Yasujiros Ozus stilfærdige japanske hverdagsdramaer og på den anden side nutidens urbane asiatiske filmstilister som, ikke mindst, Wong Kar-wai og Tsai Ming-liang.

Først og fremmest er Hous filmkunst imidlertid uløseligt forbundet med Taiwans turbulente historie efter 1945, hvor 50 års japansk besættelse afløstes af Chiang Kai-sheks nationalistiske Kuomintang, som fra 1949 lagde øen i et jerngreb – bl.a. herskede der krigsretstilstand helt frem til 1987 – og gjorde Taiwan til en slags amerikansk fortrop i det fjernøstlige Asien.

Intuitiv energi. Hou, der er født i Kina i 1947 og kom til Taiwan som spæd, har oplevet hele denne historie på sin egen krop, og gennem det meste af sit oeuvre har han på forskellig vis søgt at formidle sin egen og Taiwans særegne kultur i krydsfeltet mellem kinesisk tradition, japansk modernitet og amerikansk materialisme.

Efter at have lavet et par kommercielle komedier på den nationalistiske filmindustris betingelser kom Hou i begyndelsen af 1980'erne med i en kreds af unge filmskabere og forfattere, som ønskede at nedbryde stereotyper og genreskabeloner til fordel for personlige værker om deres egne livserfaringer. Da industrien samtidig var sulten efter nyt talent, blev det muligt for Hou og bl.a. Edward Yang at lave antologifilmen *The Sandwich Man* (*Erzi de Dawan'ou*, 1983), der blev startskuddet til den nye taiwanesiske bølge.

Allerede senere samme år instruerede Hou *The Boys from Fengkuei* (*Fengkuei-lai-te jen*, 1983), en slags taiwanesisk pendant til Fellinis *I Vitelloni* (1953), og de følgende år fulgte *A Summer at Grandpa's* (*Dong-dong de jiaqi*, 1984), *The Time to Live and the Time to Die* (*Tong nien wang shi*, 1985) og *Dust in the Wind* (*Lianlian fengchen*, 1986). I disse fire film oversætter Hou sin egen og manuskriptforfatteren Chu Tien-wens barn- og ungdom til helt uprætentiøs, men vidunderligt levende og generøs filmkunst.

Hvor *A Summer at Grandpa's* bygger på Chu Tien-wens erindringer om barndommens sommerferier i en solbeskinnet

provinsby, fortæller Hou i *The Time to Live and the Time to Die* sin egen families historie som kinesiske immigranter i det Taiwan, der kun var tænkt som et midlertidigt opholdssted. Og *The Boys from Fengkuei* tager afsæt i hans opvækst som småkriminel provinsrod, der bliver sat på plads af mere 'streetwise' jævnaldrende i storbyen.

Ny var ikke alene filmenes fremstilling af autentiske taiwanesiske erfaringer, men i mindst lige så høj grad måden, de gjorde det på. Uden nævneværdig filmsproglig ballast udviklede Hou undervejs det, der skulle blive hans personlige og meget karakteristiske stil: løst sammenkittede, nærmest impressionistiske fortællinger, hvor han i lange totalbillede-indstillinger iagttager det liv, der udfolder sig foran hans kamera. Denne stil var nok pragmatisk i den forstand, at f.eks. totalbillederne var en konsekvens af, at Hou arbejdede med ikke-professionelle skuespillere, som ikke kunne slappe af, hvis kameraet kom for tæt på, men den var samtidig kongenial med hans ønske om at give det virkelige Taiwan liv på lærredet.

Hou er – og var allerede dengang – en meget intuitiv instruktør, der lader spillere og locations have afgørende indflydelse på filmenes udformning. F.eks. benytter han ikke præfabrikeret dialog, men ansporer spillerne til at *være* deres rollefigurer i en sådan grad, at replikkerne opstår naturligt. Der er derfor ingen lange prøveforløb, og sidder en scene ikke i skabet efter max. to gennemspilninger, dropper han den og finder på noget andet.

Den improvisationsbaserede naturlighed holdes i skak af Hous mesterligt koreograferede mise-en-scène. I deres klassiske strenghed emmer disse tidlige films billedkompositioner af nostalgi efter en svunden verdens overskuelighed. Inden for billedrammen optræder andre rammer – døråbninger, vinduer etc. – som nok fremhæver klassicismen, men også kan ses som en diskret reference til de begrænsninger, der fra politisk hold var lagt for den taiwanesiske befolknings livsudfoldelse.

Fra brede historiske fresker til moderne urban poesi. Da krigsretstilstanden blev ophævet, fik Hou mulighed for at gå tættere på den taiwanesiske historie og identitet, som indtil da havde været tabu. Han følte sig forpligtet til at give de yngre generationer en forståelse af, hvad det ville sige at være taiwaneser. Det blev til tre film, der tilsammen fortæller Taiwans historie i det 20. århundrede, men karakteristisk nok forbliver humanisten Hou i intimsfæren. Det er hverken ideologi, politiske strukturer eller markante begivenheder, der har hans interesse, men derimod disses konsekvenser for taiwanesernes hverdag.

Første film i trilogien, det mesterlige epos *City of Sadness* (*Beiqing chengshi*, 1989), blev belønnet med Guldløven ved filmfestivalen i Venedig. Filmen, der var den første med taiwanesisk dialog, er en slags taiwanesisk *The Godfather*. Den følger en familie i årene umiddelbart efter krigen, hvor japanerne forlader øen og erstattes af korrupte kinesiske ledere, med udbredt gangstervælde til følge. *The Puppetmaster* (*Hsimeng jensheng*, 1993) sætter fokus på en enkelt mand, marionetføreren Li Tien-luk og hans omskiftelige tilværelse under den japanske besættelse, mens trilogiens tredje del, *Good Men, Good Women* (*Haonan haonu*, 1995), søger at aktualisere de historiske begivenheder gennem en beretning om et nutidigt filmprojekt om 1950'ernes såkaldte 'hvide terror'.

Hous mikroperspektiv på Historien formidles i en stil, der ligger i forlængelse af og perfektionerer den klassisk nostalgiske, men også intuitivt impressionistiske real-

Café Lumière (*Kôhî jikô*, 2003)

isme, som han havde udviklet i sine tidlige, personlige film. Ganske anderledes forholder det sig med de derpå følgende urbane nutidsfilm.

Taiwan har siden 1950'erne oplevet et økonomisk boom med dertil hørende ekspres-urbanisering. Familiestrukturer er blevet nedbrudt og traditionelle moralværdier ofret på materialismens alter, mens kriminaliteten er vokset eksplosivt. Hvor Hou i sine tidlige, ruralt forankrede film blot tog afstand fra byens dekadence, forsøger han i *Goodbye South, Goodbye* (*Nanguo zaijan, nanguo*, 1996) og *Millennium Mambo* (*Qianxi manbo*, 2001) at placere sig inde i den neon-glitrende og techno-pulsende storbymentalitet.

Hous syn på storbyen som syndens hule har for så vidt ikke ændret sig – i *Goodbye South, Goodbye* er vi blandt sølle gangstere, i *Millennium Mambo* i en glædesløs ungdomskultur præget af sex, drugs og kedsomhed. Men hans stil er radikalt forandret: de klassisk rene billedkompositioner er erstattet af snævert beskårne, flydende indstillinger af uoverskuelige rum og relationer, mens filmenes rytme veksler mellem kuldslået stilstand og pumpende farteskapader i slow motion. Sjældent har man set den hippe materialismes frenetiske jagt på egen undergang så overbevisende fremstillet.

En af vor tids store. Ind imellem de hektiske urbane nutidsfilm gik Hou helt i den anden grøft med det æstetisk udsøgte periodedrama *Flowers of Shanghai* (*Hai shang hua*, 1998), som – kun oplyst af

olielamper – beretter om kurtisanernes liv i det 19. århundredes Shanghai. Derpå fulgte Ozu-hyldesten *Café Lumière* (*Kôhî jikô*, 2003), der kan ses som en opdatering af Ozus familiedramaer til vor tids Tokyo. Og med sit seneste værk, *Three Times* (*Zui hao de shi guang*, 2005), der fortæller om kærlighed i tre historiske epoker, synes han at forene de tre rigeste faser i sin egen produktion: de tidlige, helt personlige film, de historiske dramaer og de nutidige storbyfilm. Filmen foregår i 1911 under den japanske besættelse, i 1966 i Hous ungdom og i 2005.

På tværs af faser og fokus bæres Hous film af en dyb humanisme, som rækker langt ud over den taiwanesiske kultur og historie, som de er så dybt forankret i. Alle hans film er studier i forholdet mellem subjektiv erindring og historie. Og uanset hvad hans personer måtte have af karakterbrister, er Hou altid solidarisk med dem. Han dømmer ikke, men forsøger at observere dem så nøgternt som muligt, så personernes lidenskaber og desperation træder frem for tilskueren, der selv må tage stilling. Man skal helt tilbage til Jean Renoir for at finde en tilsvarende generøsitet. Ingen tvivl om, at Hou Hsiao-hsien er en af vor tids helt store filmkunstnere.

Eva Jørholt

Filmografi

1980 Jiushi liuliu de ta/Cute Girl
1981 Feng er ti ta cai/Cheerful Wind
1983 Zai na hepan qingcao qing/The Green, Green Grass of Home
1983 Fengkuei-lai-te jen/The Boys from Fengkuei
1984 Dongdong de jiaqi/A Summer at Grandpa's
1985 Tong nien wang shi/The Time to Live and the Time to Die
1986 Lianlian fengchen/Dust in the Wind
1987 Niluohe nuer/Daughter of the Nile
1989 Beiqing chengshi/City of Sadness
1993 Hsimeng jensheng/The Puppetmaster
1995 Haonan haonu/Good Men, Good Women
1996 Nanguo zaijan, nanguo/Goodbye South, Goodbye
1998 Hai shang hua/Flowers of Shanghai
2001 Qianxi manbo/Millennium Mambo
2003 Kôhî jikô/Café Lumière
2005 Zui hao de shi guang/Three Times

Hur Jin-ho

Skrøbelig romantik er emnet for Sydkoreas lyriske minimalist

Med de tre film *Christmas in August* (*Palwolui Christmas*, 1998), *One Fine Spring Day* (*Bomnaleun ganda*, 2001) samt *April Snow* (*Ocheul*, 2005) har den sydkoreanske instruktør Hur Jin-ho (f. 1963) afgrænset sin emnekreds og fundet sit eget karakteristiske formsprog.

Hur, der er uddannet på Sydkoreas filmskole og har arbejdet som instruktørassistent på Park Kwang-sus *To The Starry Island* (*Geu seome gago shibda*, 1994) (med manus af den senere filminstruktør og kulturminister Lee Chang-dong), tager i sine film udgangspunkt i mødet mellem mand og kvinde. Et møde, som i hans film snarere er åndeligt end fysisk. Grundmaterialet er forankret i melodramaet, men Hur Jin-ho former det så delikat, at den følelsesmæssige sandhed træder frem. Det handler om at erobre virkeligheden tilbage fra klichéen. Og til dét tjener et lavmælt, nærmest tonløst formsprog domineret af dvælende indstillinger i handlingsløse rum, understøttet af sagte reallyd eller diskrete klaverstykker.

Det usagte. I Hur Jin-hos film giver personerne sig sjældent straks til kende. Deres ønsker og motiver træder kun langsomt frem. Der er en karakteristisk scene i debutfilmen *Christmas in August*: En familie kommer ind i hovedpersonens fotohandel for at få taget et billede – men gruppebilledet er kun et påskud, og bagefter beder

Christmas in August (*Palwolui Christmas*, 1998)

familiens overhoved om at få taget et soloportræt af hans gamle mor. Han kan ikke sige lige ud, hvorfor billedet er så vigtigt, men den gamle dame nægter pure at lade sig fotografere. Stædigt holder de hver på sit, indtil sønnen må give op. Med en fin drejning vender hun et par dage efter tilbage til fotohandlen for i sit fineste skrud at få taget det billede, som skal fungere som familiens minde om hende.

Døden og den manglende tilkendegivelse er markant til stede i dette lille forløb, og døden bliver ligefrem den uudsagte bærende kraft i filmens kærlighedshistorie. For den nogle-og-tredive-årige fotohandler fortæller ingen – heller ikke den kvindelige parkeringsvagt, som bliver flittig gæst i hans butik – at han lider af en dødelig sygdom. Denne fortielse gør det vanskeligt for hende at aflæse hans følelser. Hvor går grænsen mellem venskabet og en dybere forbindelse? Det afklares i en film, der er romantisk uden at være sentimental og stringent uden at være streng.

Vinden i bambustræerne. Med sin lavmælte stemmeføring og sin omgåelse af enhver patos blev *Christmas in August* en pæn succes hos publikum og kritikere i Asien. Hurs næste film, *One Fine Spring Day*, ramte ikke helt så bredt et publikum med sin fortælling om en mandlig lydtekniker og en kvindelig radioproducer, der tager bort fra byen for at indfange lyden af vinden i bambustræerne, forårsbækkens rislen og brændingens brusen. Hvor den unge kvinde havde initiativet i debutfilmen, er det her lydteknikeren, der er den aktive og udfarende, mens radioproduceren virker indesluttet og afvisende. Men efterhånden bryder han igennem dele af hendes forsvarsværker, mens de hver for sig må afklare, om deres forhold er mere end en affære. At kærligheden kan være bestandig, belyses i en sidehistorie, hvor lydteknikeren tager sig af sin demente bedstemor, der ofte forsvinder ned til jernbanestationen for trofast at vente på sin afdøde mand. På hver sin måde kan hverken parkeringsvagten eller bedstemoderen slippe mindet om den elskede. Kun lydteknikeren søger at realisere kærligheden i nuet, vel vidende at han ligesom de risikerer at blive fange af fortiden.

Som hos Ozu optræder tiden i filmenes titler. Således også i Hur Jin-hos tredje spillefilm, *April Snow*. Paradokset i debutfilmens titel, *Christmas in August*, er her mildnet til en modstilling. Det handler ikke længere om noget umuligt, men om noget sjældent. For tredje gang opstilles hindringer for kærligheden. De to hovedpersoner mødes, efter at deres partnere er kommet til skade i en trafikulykke. Her opdager de, som i et ekko fra Wong Kar-wais *In the Mood for Love*, at de tilskadekomne har haft en affære. I Hurs univers må de selvsagt forelske sig og reproducere deres partneres forhold.

At man i Asien har store forventninger til instruktøren, kan aflæses af, at *April Snow* som den første asiatiske film fik samtidig premiere i de fleste lande i Asien. Men lad os her alene forholde os til de to første film.

Mellem nærvær og fravær. Kamerabevægelser er næsten lige så sjældne som nærbilleder i *Christmas in August* og *One Fine Spring Day*. Fælles for dem er en stillestående minimalisme, der henter sin lyriske kraft fra Ozu og sin nøgterne realisme fra Rohmer. De to film betoner og tematiserer sansningen og det sanselige. I *Christmas in August* betones synet i kraft af fotografierne, mens *One Fine Spring Day* med lydoptagelserne fokuserer på hørelsen. Men det er vel at mærke ikke malerier eller musik,

der er emnet. I begge tilfælde handler det om virkelighedsgengivelse før tolkningen. Og om, hvordan denne virkelighedsgengivelse kan benyttes. I debutfilmen beder skoledrengene f.eks. om et billede af klassens smukkeste pige, mens radioværten i efterfølgeren sætter ord på de følelser og tanker, lydene er i stand til at vække.

Uden på nogen måde at være metafilm rummer Hur Jin-hos film ved siden af kærlighedshistorien en fordobling, som peger ud mod tilskueren og tilskuerens brug af filmen. I denne fordobling peger minimalismen i to retninger: Nærværet som en koncentration om det håndgribelige; fraværet som en længsel efter det uhåndgribelige. Efterhånden som man kommer ind i filmene, sker en uventet modbevægelse. Man opdager, hvad der ikke kan gribes i reproduktionen. Hverken fotografiet eller lydbåndet har sansningens øvrige dimensioner. Skoledrengene kan hverken høre, lugte eller føle den portrætterede. Radiolytteren kan alene høre vinden i bambustræerne. Mens filmene stimulerer fjernsanserne, forbliver det taktile alene en forestilling. Dette er tilsyneladende et tab, men det er delvist i kraft af denne begrænsning, at filmens tilskuere så alligevel ikke behøver nøjes med at længes efter det uhåndgribelige, for med Hur Jin-hos film får de et redskab til at gribe det. Tilskueren må selv færdiggøre filmene og skrive videre på de, for en overfladisk betragtning, simple fortællinger.

Henrik Uth Jensen

Filmografi

1998 Palwolui Christmas/Christmas in August
2001 Bomnaleun ganda/One Fine Spring Day
2005 Oechul/April Snow

Jia Zhang-ke

Jia Zhang-kes film skildrer fortabte mennesker i et urbant Kina – men giver samtidig tilskueren en sær fornemmelse af at betragte en helt anden verden

Kinas såkaldt sjette generation af filmkunstnere er efterhånden ved at vinde berømmelse og anerkendelse på de internationale filmfestivaler. Generationens første film kom i perioden 1993-95, og med deres rå skildringer af nutidens urbane Kina står de i voldsom kontrast til den foregående generations film, der bestod af smukke, men tragiske billeder af en svunden tid i landområderne.[1]

Mens mange af den femte generations instruktører – herunder Zhang Yimou og Chen Kaige – er gået over til episke fortællinger produceret på store budgetter og med statslig opbakning, har en gruppe instruktører fra den sjette generation, hovedsagelig udklækket på filmakademiet i Beijing, valgt at forblive uafhængige af de store studiers finansielle midler – og såmænd også af statens godkendelse af deres filmprojekter.

Jia Zhang-ke er den måske vigtigste aktør i den sjette generation. Hans stil er kompromisløst nedtonet. Han forsøger ikke at lefle for sit publikum ved at overdramatisere sine film – noget, han har

The World (*Shijie*, 2003)

beskyldt femte generation for at gøre.[2] Det er mennesker, der er i centrum i alle Jias hidtil fire film. Fortabte mennesker i det urbane Kina.

I cirkler med monorail. Jia Zhang-kes verden er en skæv refleksion af vores. Alle dens elementer er genkendelige eller realistiske. Men personerne lever konstant ude af synkronisering med den – de finder sig aldrig til rette.

Den skæve verden har i Jias seneste film, *The World* (*Shijie*, 2004), form af en forlystelsespark, hvor alle filmens personer bor og arbejder. De underholder besøgende i parken med alverdens danse og sange. I dette mikrokosmos i udkanten af Beijing findes kopier af Eiffeltårnet, pyramiderne, Stonehenge og det skæve tårn i Pisa – alle i mellemstort format.

Denne syntetiske verden indeholder alskens vidundere, og alligevel drømmer filmens hovedpersoner, Tao og Taisheng, om at opleve verden udenfor. Der er en herligt nedtonet ironi på spil her, som er karakteristisk for Jias film. Kvinden Tao liver momentant op, hver gang hun tager turen i parkens monorail, der kører i cirkel inde i parken. Hun er altid på vej, men rykker sig i virkeligheden aldrig ud af stedet. Hun har hele verden for sine fødder, men er mentalt indespærret af den symbolske grænse, der udgøres af parkens mur.

Det er et gennemgående træk ved Jias film, at personerne ikke mestrer den verbale kommunikation. Tao og Taisheng kommunikerer mest ved hjælp af sms-beskeder, misforstår derfor hinanden – og ender med at glide i hver sin retning. Den eneste, der synes at være på bølgelængde med Taos følelser, er en kvindelig russisk gæstearbejder, der selv længes hjem til sin familie. De to har ikke noget fælles sprog, men kan så meget desto lettere falde hinanden grædende om halsen.

Sjældent bliver det dog så ekspressivt. Selv kropssproget er i Jias film et redskab, der som regel først bliver til at aflæse, når personerne er alene. Her har Jia Zhang-ke sin store styrke. Han kan gøre personernes manglende evne til at kommunikere deres drømme og frustrationer næsten håndgribelig, men uden at selve følelserne projiceres over på publikum. Jia anvender hverken underlægningsmusik eller close-ups til at gøre disse situationer intense; næsten alle scener er optaget fra middelafstand i lange sekvenser. Det er de fremmedgørende og ofte absurde omgivelser, der sætter menneskets fortabthed i relief.

Økonomisk depression. I stedet for vanlig underlægningsmusik anvender Jia i sine film utallige lydklip, der sendes ud over byen gennem skrattende, forvrængende højtalere. Oftest har disse lydklip ingen betydning for filmenes handling eller personer. Men de sender det vigtige signal, at den virkelige verden eksisterer et sted derude – og ofte bærer lydklippene på referencer til tidstypiske populærkulturelle fænomener og til konkrete historiske hændelser.

For eksempel hører vi i starten af *Unknown Pleasures* (*Ren xiao yao*, 2002) en reklame for det kinesiske statslotteri – en subtil opsummering af hovedpersonernes håb om at kunne leve et behageligt liv. Hvilket vitterligt er lige så usandsynligt som at vinde i lotteriet, når man som Xiao Ji og Bin Bin bor i industribyen Da Tong, hvor mennesker i hobetal mistede deres arbejde, da det frie marked kom til Kina med de økonomiske reformer i 90'erne. Man kunne forestille sig, at en sådan virkelighedsskildring hældede mod det nostalgiske. Men sådan er det ikke engang. Det

oprindelige Kina synes glemt og borte, og som et af de sørgelige resultater af landets fejlslagne planøkonomi står Da Tong som et usentimentalt gravmonument over kommunismen. Byens fabrikker var allerede forældede, dengang de blev bygget, og Jia fremhæver betonarkitekturen i al dens monotone tristesse.

Den økonomiske depression gennemsyrer hele Xiao Jis og Bin Bins verden. Arbejdsløse og målløse lever de en dag ad gangen, og mens resten af den kinesiske befolkning bryder ud i jubel, da Kina i et baggrundslydklip bliver valgt som værtsnation for de Olympiske Lege i 2008, kigger de uforstående på hinanden. Det ændrer ikke noget i deres verden.

Deres rastløse hverdag går med at forfølge håbløse drømme, der er påvirket af fantasmer om den vestlige kultur. Xiao Ji og en veninde diskuterer, hvor let forbrydere slipper afsted med at røve og plyndre i Hollywood-film som *Pulp Fiction* (1994), og de fortsætter med at kopiere John Travolta og Uma Thurmans dansescene.

Rock og breakdance. I sin stærkt socialrealistiske debutfilm, *Xiao Wu* (1997), fortæller Jia historien om lommetyven Xiao Wu, der bortset fra sin profession er en meget almindelig kineser i perioden omkring 1993. Det er på dette tidspunkt, at de økonomiske reformer for alvor begynder at skille de nyrige, der formår at udnytte reformerne, fra resten af befolkningen. Som et billede på de nyrige ser vi Xiao Wus tidligere partner, der er blevet en velhavende entreprenør og for fin til at omgås lommetyve.

I *Platform* (*Zhantai*, 2000), Jias anden spillefilm, forsøger den progressive kunstner Minliang i 80'ernes Kina at trænge igennem til sit utaknemmelige publikum. Konstant prøver han at være med på de nyeste trends og forsøger sig blandt andet med rock og breakdance. Men skønt han taler samme sprog som sine tilhørere – en dialekt, der tales i Shan Xi-provinsen – er han ikke i stand til at kommunikere sin kunst.

Instruktøren har selv omtalt savnet af en fælles kulturforståelse som et reelt nationalt problem i 80'erne: "I den periode måtte kineserne konstant forholde sig til introduktionen af nye ting. Og vi anede ikke, hvad det var for ting. Det var en slags kulturel blindhed."[3]

Der er næppe tvivl om, at Jia Zhang-ke identificerer sig med den misforståede kunstner. I *Unknown Pleasures* indtager han sågar en birolle, hvor han synger en uforståelig italiensk sang, fremstår som en idiot og omtales som 'landsbytossen'.

Det ventende folk. Den harme, der ulmer i et sådant satirisk udtryk for selverkendelse, skyldes nok i vid udstrækning den kinesiske stats modtagelse af Jias film. Alle de tre første er blevet forment offentlig visning.[4]

Med *The World* gik Jia for første gang den slagne vej og søgte statslige godkendelser lige fra begyndelsen af processen. Og fik opbakning. Faktisk forlyder det, at de regulerende instanser ønskede at holde filmen på plakaten, selv efter at den havde trukket det begrænsede biografpublikum, den kunne. Man kan kun spekulere i, om de ansvarlige mistolkede de mange optagelser fra turistattraktionen World Park som en hjertevarm reklame for stedet og det globaliseringsbevidste Kina som helhed.

Men det er og bliver svært at forestille sig en Jia Zhang-ke lave skønmalerier af det moderne Kina. Skønt der er små glimt af håb i hans film, handler de i bund og grund om fortabte sjæle i et samfund, der bevæger sig i en retning, de hverken for-

mår at udnytte eller følge. Og ikke mindst om den ensomhed, de oplever, mens dette langsomt går op for dem.

Som originaltitlen på Jias anden spillefilm indikerer – *Zhantai* betyder ordret 'togperron' – er instruktøren optaget af ventende folk. Folk, der sjældent er klar over, hvad de venter på, eller om noget overhovedet vil ske. På samme måde kan oplevelsen af Jia Zhang-kes film beskrives. Det er skarpe og meget humane film, men også uafrundede historier, hvor man venter på et klimaks, en forløsning af en slags – der ikke kommer.

Terkel K. Tolstrup

Noter

1. Corliss, Richard (2001). "Bright Lights". In *Time Asia*, 26. marts 2001.
2. Teo, Stephen (2001). "Cinema with an Accent – Interview with Jia Zhangke, director of Platform". In *Senses of Cinema*, juni 2001.
3. Berry, Michael (2003). "A Film Comment online exclusive". In *Film Comment*, marts/april 2003.
4. Internationalt opnåede *Xiao Wu* dog anerkendelse ved blandt andet filmfestivalen i Berlin, hvilket betød, at Jia havde international opbakning til sit næste projekt fra Takeshi Kitanos japanske produktionsselskab, Office Kitano, og fra franske Artcam International.

Filmografi

1997 Xiao Wu
2000 Zhantai/Platform
2002 Ren xiao yao/Unknown Pleasures
2004 Shijie/The World

Jiang Wen

Ved at opsøge myterne og undersøge dem indefra byder Jiang Wen på kontroversielle udlægninger af Kinas nationale traumer

Sandt at sige har jeg aldrig følt mig som en professionel instruktør. Jeg har end ikke ambitioner om at blive det. Jeg opfatter ordet "instruktør" mere som et verbum end som et substantiv.

Jiang Wen[1]

Listen over Jiang Wens (f. 1963) film som instruktør er beskeden sammenlignet med omfanget af hans skuespillerkarriere. Længe regnet som en af det kinesiske fastlands bedste skuespillere har han kun instrueret to film, *In the Heat of the Sun* (*Yangguang Canlan de Rizi*, 1994) og *Devils on the Doorstep* (*Guizi lai le*, 2000). Sidstnævnte indbragte ham ikke kun juryens Grand Prix ved filmfestivalen i Cannes, men også en ekskludering fra den kinesiske filmindustri, da filmen faldt i unåde hos myndighederne. To år senere arbejdede Jiang Wen igen som skuespiller, og rygterne vil vide, at han forbereder en ny film med titlen *The Sun Rises Again*, hvor han igen bestiger instruktørstolen. På papiret kan to titler måske synes af lidt, men på det store lærred er de alt andet.

In the Heat of the Sun og *Devils on the Doorstep* tager udgangspunkt i hver sin nøgleperiode i den kinesiske historie: hhv. Kulturrevolutionen og den japanske okkupation under Anden Verdenskrig. Begge perioder var dybt traumatiske for den kinesiske befolkning, og både faktuelle historier og myter om grusomhederne er for begge perioders vedkommende talrige. Jiang Wen forsøger i sine to film at undersøge nogle af de myter, der skyldes myndighedernes officielle retorik, såvel som dem, der kommer fra de individuelle kineseres erindring, og han fremkommer herigennem med en alternativ udlægning af historien.

Under Maos sol. Kulturrevolutionen (1966-76) omgærdes af historier om tortur og deportering af unge mennesker. Men det er ikke den officielle retorik om ti års ulykke og bitterhed, som er omdrejningspunktet i *In the Heat of the Sun*. Filmen følger i stedet den småkriminelle teenager Ma Xiaojun, der bruger sin tid på at hænge ud, jage piger og slå på tæven. Der er virkelig tale om solbeskinnede dage – i hvert fald på overfladen. For bag det nostalgiske portræt af 1970'ernes Beijing er *In the Heat of the Sun* en film om hukommelsens upålidelige væsen.

Motivet bliver allerede fastslået i filmens indledende voice-over, som forklarer, hvordan den drastiske modernisering af Beijing har gjort fortælleren ude af stand til at skelne det imaginære fra det virkelige i hans hukommelse. Senere i filmen bliver dette skisma mellem fiktion og sandhed visuelt markeret ved, at filmen helt konkret stopper i et stillbillede, og voice-overen benægter, at den netop visualiserede voldsscene nogensinde har fundet sted, hvorefter scenen bliver spillet baglæns i slowmotion.

Denne nedbrydning af en stabil og troværdig erindring sker, som Yomi Braester har vist i en artikel[2], på såvel et kollektivt som et individuelt plan. For det første

In the Heat of the Sun (*Yangguang Canlan de Rizi*, 1994)

reformulerer *In the Heat of the Sun* den kollektive erindring om den maoistiske æra ved netop at omgå den fremherskende udlægning af Kulturrevolutionen som ti års ulykke. For det andet viser filmen, hvordan individets hukommelse er ufuldkommen og fragmentarisk. Der findes ingen sand, objektiv historie, og den subjektive er upålidelig. *In the Heat of the Sun* viser med andre ord, hvordan erindring er endnu en form for mytedannelse.

De japanske djævle. Jiang Wen spillede Gong Lis uregerlige elsker i Zhang Yimous debutfilm, *De røde marker* (*Hong gao liang*, 1987) – en film, som ender med massakren på en gruppe vinbønder, der havde gjort væbnet modstand mod de japanske okkupationsstyrker under Anden Verdenskrig. Det er dette historiske traume, Jiang Wen vender tilbage til i sin anden film, *Devils on the Doorstep.*

Den godhjertede bonde Dasan Ma (spillet af Jiang Wen selv) bliver mod slutningen af den japanske besættelse truet af en ukendt person til at "opbevare" en japansk krigsfange og en kinesisk kollaboratør. Den fremmede kommer aldrig som lovet for at hente krigsfangerne igen, og efter seks måneders kamp for at holde fangerne skjult beslutter bønderne til sidst at udlevere dem til de japanske styrker i håb om belønning. Men som i Æsops berømte fabel om bonden, der varmer en døende slange i sine arme for kun at blive bidt af den, da slangen er kommet til kræfter igen, bliver bøndernes belønning langtfra som ventet.

Hvor Zhang Yimous *De røde marker* lader sin konflikt udspille sig i en malerisk og semifolkloristisk ramme, så er det spændingsfeltet mellem realisme og absurditet, som kendetegner *Devils on the Doorstep*. Filmen er skudt i en rå, sort/hvid stil, og den er fuld af sort humor. Det er netop en af Jiang Wens store kvaliteter som instruktør, at han formår at tage en historie, som på papiret lyder som en rendyrket tragedie, og lade den balancere på en knivsæg mellem tragedie og humor. Hvor splid og uforsonlighed er tragediens følgesvend, bliver humoren i denne film sprækken, der åbner mod forståelse og forsoning mellem to nationer.

Devils on the Doorstep er med andre ord ikke bare endnu en film i den kinesiske tradition for anti-japanske krigsfilm. Hvor *In the Heat of the Sun* reformulerer den officielle retorik om Kulturrevolutionens rædsler til fordel for en nostalgisk erindring om en småkriminel ungdom, så går *Devils on the Doorstep* bag om myterne om den japanske okkupation og undersøger dem indefra. Jiang Wen har i den forbindelse udtalt i et interview:

"Det er et kinesisk karaktertræk at skyde skylden for katastrofer på andre. Det er altid en eller anden andens fejl, når noget går galt. Man undersøger aldrig rigtigt, hvad der skabte problemet til at begynde med. Lige siden Opiumkrigen er skylden for alle Kinas onder blevet lagt på fremmede 'djævle' – japanske 'djævle' eller hvem

det nu måtte være."[3]

Devils on the Doorstep forsøger ikke at bortforklare de japanske styrkers grusomheder – tværtimod visualiseres de med sjælden brutalitet. Men den viser, at ondskab ikke er et uforanderligt karaktertræk, som fjenden bærer i sit hjerte, men derimod et produkt af mistro, fordomme og misforståelser.

Jiang Wen formår i sine film at gøre stilen til en integreret del af fortællingen, som når tiden går baglæns i slowmotion i *In the Heat of the Sun*, eller gennem brugen af visuelt fragmenterede og dynamiske sekvenser, som afspejler hovedpersonens forvirring i *Devils on the Doorstep*. Det er netop denne kombination af visuel magi, tragikomisk tæft og evnen til at kaste nyt lys over fortidens myter, som gør ham til en af Kinas mest interessante filmiske begavelser.

Peter Skovfoged Laursen

Noter

1. Citatet er taget fra Tony Rayns' interview med Jiang Wen, gengivet i dvd-udgaven af *Devils on the Doorstep* (Home Vision Entertainment).
2. Braester, Yomi (2001). "Memory at a standstill: 'street-smart history' in Jiang Wen's *In the Heat of the Sun*". In: *Screen* vol. 42, number 4, winter.
3. Jf. note 1.

Filmografi

1994 Yangguang Canlan de Rizi/In the Heat of the Sun
2000 Guizi lai le/Devils on the Doorstep

Kim Ki-duk

Få instruktører lever bedre op til betegnelsen enfant terrible end den sydkoreanske instruktør Kim Ki-duk, for hvem nerve og personligt udtryk er vigtigere end filmiske konventioner

Indtil filmen *The Isle* (*Seom*, 2000) var Kim Ki-duk (f. 1960) et ukendt navn. End ikke instruktørens sydkoreanske landsmænd havde lagt synderlig mærke til hans foregående film, skønt deres fælles tematik ikke var hverdagskost: Såvel *Crocodile* (*Ag-o*, 1996) som *Wild Animals* (*Yasaeng dongmul bohoguyeog*, 1996) og *Birdcage Inn* (*Paran daemun*, 1998) fortæller om personer, der både øver vold på og misbruger deres nærmeste.

The Isle, en på én gang billedskøn, ekstremt voldelig og stærkt symbolsk fortælling om forholdet mellem en luder og en voldsmand på flugt fra politiet, skulle dog med ét gøre Kim både berømt og berygtet. Mange sydkoreanske kritikere har selv i dag svært ved at anerkende hans status som en væsentlig instruktør. Til gengæld fik han hurtigt en international fanskare, der siden har støttet ham trofast.

Paradokser i paradis. *The Isle* fortæller historien om en stum kvinde ved en pittoresk sø et ubestemt sted i Sydkorea. Hun lever af at leje små flydende huse ud til mænd, der ankommer til søen for at fiske – og for at forlyste sig med den stumme kvinde, der om natten sælger sin krop til de lystne lystfiskere. En dag ankommer en ukendt mand til søen, men han er hverken kommet for at fiske eller have sex, og langsomt opstår der en særlig, nærmest ordløs forståelse mellem de to.

Det, som giver *The Isle* dens unikke stemme og enorme gennemslagskraft, er et spændingsfelt, der siden er blevet Kim Ki-duks varemærke: Den skærende kontrast mellem filmens voldelige handlingsplan og dens berusende smukke billedside. På indholdssiden er det en fortælling om menneskelig fornedrelse, og filmens karakterer viger ikke tilbage fra at udtrykke sig gennem vold. I flere scener bliver levende dyr maltrakteret foran kameraet, og i to parallelle scener må hovedpersonerne komme hinanden til undsætning, efter at de har forsøgt at flå henholdsvis gane og underliv op med fiskekroge.

Scener som disse står i skærende kontrast til det rolige landskab, der skildres med en uhørt farvemættet sanselighed. Kim Ki-duk viser sig her som en stor kolorist. De flydende huses rolige bevægelser hen over søen fungerer som kulørte penselstrøg og fremhæver samtidig nuancer og farvespil i det omgivende landskab.

Ved at placere skønhed og fornedrelse side om side tvinger Kim tilskueren til konstant at forholde sig til, hvor filmen i et givet øjeblik lægger sin hovedvægt. Filmen selv giver ingen nemme holdepunkter. Og er det en udfordring at skulle jonglere med vold og billedskønhed på samme tid, gør Kim Ki-duk kunststykket så meget desto sværere ved at tilføje en tredje bold. I stedet for at komme med en forklarende afrunding flytter han nemlig i sidste scene filmens handling til et symbolsk univers. Idet kameraet trækker sig op mod himlen

og væk fra den sivformation, den mandlige hovedperson har søgt tilflugt i, afsløres det, at han rent faktisk befinder sig mellem benene på en kvinde, der ligger nedsænket i vand – en kvinde mange gange større end ham selv.

The Bow (*Hwal*, 2005)

Symboler skal ses med øjnene. Allerede i debutfilmen *Crocodile* kunne man opleve koblingen af vold, billedskønhed og bastant symbolsprog; samspillet mellem disse tre elementer er nok det tætteste, man kommer et konstituerende træk i Kim Ki-duks œuvre. *Crocodile* handlede om opbyggelsen af et gensidigt afhængighedsforhold mellem en mand og den kvinde, han først redder fra at begå selvmord – og senere misbruger seksuelt. Det er en kontroversiel tematik, og den reaktualiseres i Kim Ki-duks seneste film, *The Bow* (*Hwal*, 2005).

The Bow åbner som *The Isle* med en genkendelig og tilgængelig fortællestruktur. En gammel mand lejer skibe ud til lystfiskere, men skulle en af dem intetanende nærme sig den unge, stumme kvinde, manden holder indespærret på sit eget skib, bruger han sin bue til at affyre advarselspile. Og kommer lystfiskerne *for* tæt på, lader den gamle mand det ikke blive ved advarslen. Alligevel lykkes det for en af lystfiskerne at vinde pigens hjerte, men da han ankommer for at føre hende bort, forbarmer hun sig i sidste øjeblik over sin fangevogter og gifter sig med ham. Atter er afslutningen mildt sagt symboltung: Den gamle mand sender nu sine pile mod den unge hustrus underliv.

Hvor andre instruktører ville lade det blive ved den underspillede symbolik, er Kim Ki-duks force, at han gør symbolikken så dominerende, at billedernes visuelle udtryk faktisk overskygger deres funktionelle værdi. Da kvinden og hendes unge bejler er på vej til at forlade skibet, binder den gamle mand eksempelvis den ene ende af et langt reb i flugtbåden og den anden ende om sin egen hals. At den gamle mand er blevet så afhængig af sin fange, at hans liv ville være tomt uden hende, er en forholdsvis banal konstatering. Men scenens tidsmæssige udstrækning gør, at symbolikken efterhånden kommer til at virke sekundær; tilskueren fortaber sig simpelthen i billedet for det, det er: Et billede. Og i sin nærmest naive påståelighed er billedet af et reb, der langsomt spændes ud mellem de to både på åbent hav, på én gang overraskende og dybt fascinerende.

Det er sådanne øjeblikke, der gør Kim Ki-duks film seværdige. Selv i mislykkede film som den tarvelige *The Coast Guard* (*Hae anseon*, 2002) serverer han kontrastfyldte billeder, der bliver hos tilskueren, lang tid efter at filmen er forsvundet – som da en blødende kvinde stiger ned i et akvarium og langsomt farver vandet rødt.

Andre steder kan Kim Ki-duks billedsprog dog, snarere end at løfte historierne, runge hult. Det er den stuerene fabel *Forår, sommer, efterår, vinter... og forår* (*Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom*, 2003) et

godt eksempel på. Her får et enkelt menneskes liv resonans ved at blive sat i forhold til årstidernes bestandige skiften. Men selv om filmen er smukt fotograferet, mangler billedsproget ikke alene den symbolske skarphed og dybde, der får det til at vække genklang hos tilskueren, men også den kontrastfyldte brod og nerve, hans andre film besidder i overmål.

Fysisk kommunikation. En af de gennemgående metaforer i Kim Ki-duks univers består i hans kobling af kvinder og prostitution. Det ses allerede i *Birdcage Inn*, hvor en luder bidrager til den daglige økonomi på et lille herberg, og det findes i blandt andet den nylige *Samaritan Girl* (*Samaria*, 2004), hvor et venindepar på skift prostituerer sig – den første af lyst, den anden af dårlig samvittighed over den førstes gerninger.

Er kvinderne ofte skildret som passive ludere, er Kim Ki-duks mænd til gengæld fra dag ét blevet skildret som voldelige svin, der konstant kammer over. Nogle gange sker det som reaktion på deres marginalisering i samfundet, som i den eksperimenterende og stærkt oversete *Real Fiction* (*Shilje sanghwang*, 2000), hvor en gadesælger får nok af livet og går amok. Andre gange ligner det mere en diagnosticering af et generelt træk ved det mandlige køn, eksempelvis hovedpersonen i *Bad Guy* (*Nabbeun namja*, 2001) eller den voldelige ægtemand i *Tomme huse* (*Bin-jip*, 2004).

Selv har Kim Ki-duk udtrykt ærgrelse over, at hans publikum tilsyneladende ikke magter at se de mange voldelige mænd og kvindelige prostituerede som metaforer for kønsrollemønsteret i det moderne Sydkorea.

Kim Ki-duk *er* en samfundskritisk inklineret instruktør, og der er også tydeligt politiske temaer til stede i hans film. *Address Unknown* behandler eksempelvis på samme måde som Shohei Imamuras *Pigs and Battleships* (*Buta to gunkan*, 1961) de nationale konsekvenser af USA's militære tilstedeværelse: Kim Ki-duk lader handlingen udspille sig i området omkring en amerikansk militærbase på sydkoreansk jord. Ligeledes er *Wild Animals* – selv om filmen foregår i Paris – en diskussion af det betændte forhold mellem nord- og sydkoreanere.

Elementerne af samfundskritik til trods er det dog svært at se Kims metaforer om voldelige mænd og prostituerede kvinder udelukkende som et udslag af samfundsmæssig indignation. Mange har da også Kim Ki-duk mistænkt for, med sin konstante fokusering på grafisk vold, at spekulere i salgbarhed, og der er utvivlsomt et stort overlap mellem Kim Ki-duks fanskare og dem, der dyrker ekstreme kultinstruktører som japanske Takashi Miike.

Omvendt består en del af fascinationen ved Kim Ki-duks film netop i det forhold, at han tilsyneladende ikke selv fuldstændig er herre over, hvad han sætter i gang med sine film. De er hårdtslående og stiliserede, men også så kontrastfyldte, stikkende og strittende, at de – den bastante symbolik til trods – altid giver publikum noget at arbejde videre med.

Thure Munkholm

Litteratur

Jung Seong-il: Interview med Ki-Duk. Oprindelig gengivet i det sydkoreanske filmmagasin *Cine21* #339 (5.-19. februar 2002); i engelsk oversættelse på http://www.latrobe.edu.au/screeningthepast/firstrelease/fr0902/byfr14a.html

Filmografi

1996 Ag-o/Crocodile
1996 Yasaeng dongmul bohoguyeog/Wild Animals
1998 Paran daemun/The Birdcage Inn
2000 Shilje sanghwang/Real Fiction
2000 Seom/The Isle
2001 Suchwiin bulmyeong/Address Unknown
2001 Nabbeun namja/Bad Guy
2002 Hae anseon/The Coast Guard
2003 Bom yeoreum gaeul gyeoul geurigo bom/Forår, sommer, efterår, vinter... og forår/Spring, Summer, Fall, Winter... and Spring
2004 Samaria/Samaritan Girl
2004 Bin-jip/3-Iron
2005 Hwal/The Bow

Kiyoshi Kurosawa

Fra genreøvelser til genresammenbrud. Legebarnet og den alvorstunge modernist Kiyoshi Kurosawa er på mange måder en 'dobbelt' instruktør

Med film som *Cure* (*Kyua*, 1997), *Charisma* (*Karisuma*, 1999) og *Pulse* (*Kairo*, 2001) blev japanske Kiyoshi Kurosawa (f. 1955) fast A-festival-inventar – så godt som alle hans senere film er blevet udvalgt til enten Berlin, Venedig eller Cannes.
I det internationale filmmiljø blev hans navn hurtigt synonymt med eksistentielt tunge og stilsikre variationer over klassiske genrefilm, men den modernistiske sortseer Kurosawa, der blev promoveret internationalt, har også en – set fra et vestligt perspektiv – mindre kendt dobbeltgænger i legebarnet Kurosawa, der med et stort smil på læben havde forlystet sig med at lave genrefilm i små femten år forud for *Cure*. Kurosawas seneste spillefilm, slapstick-komedien *Doppelgänger* (*Dopperugenga*, 2003), der er en hyldest til både Jerry Lewis og den tidlige Rouben Mamoulian, er derfor ikke så radikalt et stilbrud, som den internationale presse har villet gøre den til. Snarere vidner den om en instruktør, der forstår at dyrke to aspekter af sin karriere sideløbende.

Legesyge genrefilm. Kurosawas filmiske karriere startede, da han i 70'erne begyndte

Doppelganger (2003)

at gå til forelæsninger hos den japanske filmteoretiker Shigehiko Hasumi. Egentlig havde Kurosawa studeret sociologi, men Hasumis promovering af især amerikanske genrefilm betød, sammenholdt med Kurosawas egen interesse for bl.a. Jean-Luc Godard og John Cassavetes' film, farvel til sociologi-studierne og goddag til en livslang pendulering mellem klassiske genrefilm og modernistisk-inspirerede formbrud.

På basis af et par kortfilm og en prisvindende yakuza-parodi, *Vertigo College* (1980), blev Kiyoshi Kurosawa ansat i Nikkatsu-studierne, der specialiserede sig i erotiske film. Ansættelsen var dog kortvarig, da hans første film, den Godard-inspirerede *Kandagawa Wars* (*Kanda-gawa inran senso*, 1983), blev betragtet som værende for eksperimenterende og uerotisk.

Efter en del års pause vendte han i 1989 tilbage til instruktørgerningen med den morsomme *haunted house*-gyser *Sweet Home* (*Suito Homu*, 1989). I lighed med de film, han lavede de følgende syv-otte år, har den udelukkende til hensigt at leve op til genrekravene på mest fornøjelig vis.

Genre er genre værst. Anderledes ser det ud med en række af de film, Kiyoshi Kurosawa lavede efter vendepunktet *Cure*, hvor han viser, at der bag den legesyge håndværker gemmer sig en alvorstung modernist med et modent billedsprog. Her er legen omsat til komplekse billedkompositioner og eksistentielle tematikker.

I *Cure* følger vi politibetjenten Takabes forsøg på at opklare en serie mord, hvis eneste fællestræk er et stort X skåret i ofrenes hals. Parallelt med hans efterforskning følger vi bagmanden: En tilsyneladende identitetsløs mand med hukommelsestab, der vandrer hvileløst rundt i Tokyo og stiller folk spørgsmålet "hvem er du?", førend han gennem hypnose får dem til at myrde tilfældige mennesker.

Det genremæssige udgangspunkt for *Cure* er utvivlsomt start- og midt-90'ernes amerikanske seriemorderfilm, som eksempelvis *Se7en* (1995) og *Ondskabens øjne* (*Silence of the Lambs*, 1991), der på samme måde skildrer den intimpsykologiske relation mellem en seriemorder og den politibetjent, der er sat på sagen. Men bag genre-fernisen lader Kurosawa en kompleks fabel om identitet og fastlåsthed spire frem. Hermed slår han et gennemgående træk i sine sene film an.

Hans karakterer – hvad enten vi taler om *Cure* eller de efterfølgende film som adventurefilmen *Charisma*, gyserne *Pulse* og *Seance* (*Korei*, 2000), komedien *License to Live* (*Ningen gokaku*, 1998), monsterfilmen *Bright Future* (*Akarui mirai*, 2003) eller slapstickkomedien *Doppelgänger* – befinder sig altid i en trøstesløs situation, de ikke kan handle sig ud af, og som låser dem mere og mere fast.

Selv om *Cure* regnes for overgangen til en mere kunstnerisk løbebane i Kurosawas karriere, er hans karrierevej også efterfølgende stedvist brolagt med genrestykker. Men hvor han i sine tidlige film fulgte konventionerne til punkt og prikke, bruger han i filmene efter *Cure* i stedet genren som et reflekteret udgangspunkt for at skabe et sammenstød mellem en bestemt genre – forstået som en konventionel form, der i en given situation dikterer sine personer at handle på en bestemt måde – og psykologisk komplekse karakterer, der ikke lever op til genrens snævre krav om gennemskuelige motiver og skabelonagtige handlinger

Begyndelsen til enden. På billed- og indholdssiden minder Kurosawas film meget om Michelangelo Antonionis filmformelle

skildringer af det moderne menneskes livslede. Akkurat som Antonioni filmer Kurosawa ofte sin karakterer fra ryggen eller siden, ligesom filmene er spækket med 'ligegyldige' hverdagsdetaljer. Hvor Kurosawa i sine mere rendyrkede genrefilm ofte fokuserede på de skematisk plotdrivende øjeblikke, berører han i stigende grad blot handlingsmæssige vendepunkter en passant. Det ses eksempelvis ved konens afsked i *Seance*, ved seriemorderens tilfangetagelse i *Cure* og ved afsløringen af årsagen til katastrofen i *Pulse*.

Man fristes til at sige, at de relevante detaljer altid finder sted i udkanten af billederne eller bag ryggen på karaktererne. I en karakteristisk scene fra *Pulse* ser vi en person begå selvmord ved at kaste sig ud fra en høj bygning. Scenen er filmet i én indstilling. I forgrunden står den kvindelige hovedperson og venter rastløst med ansigtet vendt mod os, mens den tragiske begivenhed umærkeligt udspiller sig langt borte i billedets dyb. Først ved et gensyn med scenen bliver man klar over, hvor store dele af selvmordet man overså i første omgang. I øvrigt ikke ulig hovedpersonen, der overser de væsentlige begivenheder omkring hende og derfor heller ikke er i stand til at påvirke dem.

I modsætning til Antonioni lader Kurosawa det dog ikke blive ved den rene pointering af karakterernes fastlåsthed. Han vil tvinge karakterne til at se den sammensunkne virkelighed, de omgives af, i øjnene, og det er her, genren kommer ind i billedet. Kurosawa bruger nemlig genren til at præsentere et udefrakommende element, der tvinger karaktererne til ikke blot at forlade deres vante og ganske realistisk skildrede miljøer, men også til at revurdere de værdier, deres liv har være skabt på.

I *Cure* er det eksempelvis den ensomme vandringsmand, der får Takabe til at indse, at han selv rummer den ondskab, han som politibetjent har baseret sit liv på afsløre hos andre. I gyserfilmen *Pulse* benytter Kurosawa tilsvarende spøgelseselementet til at få karaktererne til at sande, at de lever et isoleret og ensomt liv med ryggen til virkeligheden, mens det i *Bright Future* er et monster i form af en giftig vandmand, der tvinger den unge hovedperson til at tage et nødvendigt generationsopgør, der kan foranledige et værdiskift i det japanske samfund.

Genrestrukturen løber med andre ord som en revolutionær understrøm i Kurosawas film; den åbner for, at noget nyt og bedre kan opstå, når de gamle værdier bliver destrueret. Og det bliver de vitterlig i såvel *Pulse* og *Cure* som *Charisma*, der alle ender med dommedagsprofetiske visioner.

Selv har Kurosawa i forbindelse med den franske premiere på *Pulse* udtalt: "Jeg tror, vi i Japan lige nu befinder os i en slags kaotisk tilstand, hvor de traditionelle værdier er i gang med at styrte i grus. Selv om visse mennesker kæmper en hård kamp for at bevare dem for enhver pris, mener jeg, at vi har brug for en total forandring. Og for at nå dertil er det nødvendigt med en total destruktion. Udgangspunktet for at snakke om fremtiden og måden, hvorpå vi skal bebo denne fremtid, er den totale destruktion."[1]

At de unge, som Kurosawa altså spår så lys en fremtid, i den sidste scene af *Bright Future* spankulerer ned ad Tokyos gader iført Che Guevara-t-shirts under deres skoleuniformer, er næppe tilfældigt. Snarere end decideret venstrefløjsideologi skal trøjerne tages til indtægt for viljen til forandring. En vilje, som også lurer et pænt stykke over overfladen i Kurosawas film.

Thure Munkholm

Note

1. Interview i det franske tv-program "Rive droite, rive gauche", der er inkluderet som ekstramateriale på den franske dvd-udgave af *Pulse* (*Kaïro*).

Filmografi

1983 Kanda-gawa inran senso/Kandagawa Wars
1985 Do-re-mi-fa-musume no chi wa sawagu/The Excitement of the Do-Re-Mi-Fa Girl
1989 Abunai hanashi mugen monogatari
1989 Suito Homu/Sweet Home
1992 Jigoku no keibiin/The Guard from the Underground
1996 Doa 3/Door 3
1996 Katte ni shiyagare! Eiyu-keikaku/Suit Yourself or Shoot Yourself: The Hero
1996 Katte ni shiyagare!! Gyakuten keikaku
1996 Katte ni shiyagare!! Narikin keikaku/Suit Yourself or Shoot Yourself: The Nouveau Riche
1997 Kyua/Cure
1997 Fukushu the Revenge Kienai Shokon
1998 Hebi no michi/Serpent's Path
1998 Kumo no hitomi/Eyes of the Spider
1998 Ningen gokaku/License to Live
1999 Karisuma/Charisma
1999 Oinaru genei/Barren Illusions
2000 Korei/Seance
2001 Kairo/Pulse
2003 Akarui mirai/Bright Future
2003 Dopperugenga/Doppelgänger
2004 Ghost Cop
2005 Shi no otome

Lou Ye

Ustabilitet er den stabile faktor hos kinesiske Lou Ye – på tværs af genrer er det identitetens fluktuerende natur, der sættes under lup

Lou Ye blev født i Shanghai i 1965 ud af en familie af teater-artister. Kunstnergarderober og omklædningsrum var hans barndoms legeplads, hvilket måske kan være med til at forklare hans interesse for rolleskift og diffuse persontransformationer. Hvorom alting er, så er det tematiseringen af identitetsmæssig ustabilitet, der er den stabile faktor i et œuvre på foreløbig fire film, der i øvrigt spænder genremæssigt vidt – fra politisk-historisk drama til stiliseret urbant drømmespil.

Med sin seneste film, *Purple Butterfly* (*Zi hudie*, 2003), der blev udvalgt til deltagelse i hovedkonkurrencen i Cannes, leverer Lou Ye en billedskøn og dramatisk hyldest til fødebyen Shanghai og dens turbulente historie. Filmen skildrer byen op gennem 1930'erne, da Shanghai var under japansk besættelse.

Kan *Purple Butterfly* således godt siges at have karakter af national-epos, er det til gengæld ikke af en type, man er vant til at se kinesiske instruktører lave. Lou Ye hører til den såkaldt sjette generation af instruktører i Kina, som sædvanligvis ikke begiver sig ud i historiske dramaer. Og hvor femte generation gjorde det til en skik at bruge familiedynastier som allegorisk fikspunkt, når de skulle skildre folkets historiske trængsler, gør Lou Ye det til en dyd at fokusere på individet – og ikke mindst på foranderligheden af individets identitet. Karaktererne i *Purple Butterfly* påvirkes konstant af tid og sted, og vi forstår, at i en periode med anarkistiske tilstande og usikkerhed kan selv elskende komme til at nære mistro til hinanden. Hvis politik og kærlighed på nogen måde kan siges at udgøre en god cocktail her, så er det af typen med en benzinvædet klud i flaskehalsen.

På historiens store scene. *Purple Butterfly* starter i Manchuriet i 1928. Den unge kineserinde Cynthia (spillet af stjernen Zhang Ziyi fra bl.a. *House of Flying Daggers*) og japaneren Itami forelsker sig, men rives fra hinanden, da Itamis militærindkaldelse kommer. Senere bliver Cynthias bror dræbt af en japansk aktivist, og Cynthia tager til Shanghai og slutter sig dér – under en ny identitet – til oprørsgruppen Lilla Sommerfugl, der op gennem 30'erne tager kampen op med den japanske besættelsesmagt.

Skæbnen vil, at oprørsgruppen planlægger at likvidere den japanske efterretningstjenestes Shanghai-leder, bedst som Itami kommer til byen for at hjælpe selv samme leder med at opspore og nedkæmpe kinesiske modstandsfolk. Endnu mere kompliceret bliver det, da en uskyldig mand, Situ, bliver forvekslet med den lejemorder, undergrundsbevægelsen venter på. På dette sted i filmen opruller Lou Ye en bjergtagende krydsilds-sekvens på byens togstation. Skudsalverne fyger ukontrollabelt, og ved et uheld dør Situs kæreste her for Cynthias kugler. Situ tages til fange af japanerne og udsættes for langvarig, ubønhørlig tortur.

Imens møder Itami sin gamle flamme

Purple Butterfly (*Zi hudie*, 2003)

igen. Men deres forhold er uklart nu; tiltrækning og mistillid holder hinanden i ave, fortidige minder og indbyrdes konkurrence vikles ind i større spørgsmål om nationalitet, familieforhold, patriotisme og personlig overbevisning. Det er figurer, der slår revner, mander sig op, bygger nye facader, længes og krakelerer på ny.

Filmen har ikke noget soleklart tematisk fokus, og Lou Yes alt andet end lineære fortællestil, der lader et utal af interessante skæbner krydse hinanden, gør ofte filmen svær at følge. Men man må tage hatten af for, at han i sin skildring af en smertelig periode i Kinas historie fastholder blikket for den personlige historie. Han skildrer ikke præfabrikerede aktanter, men komplekse individer, der uden reelle valgmuligheder bliver trukket ind på historiens store scene.

Etnografi til tiden. En af de mest mindeværdige detaljer i *Purple Butterfly* er en langstrakt serie nærbilleder af kinesiske krigsofres munde, der udstøder rasende, tavse skrig. Lyden er fjernet, og med den effekt rammer Lou Ye en følelse af eksistentiel angst og smerte, der både motivisk og i emotionel slagkraft giver mindelser om Munchs berømte *Skriget*.

Koblingen er næppe tilfældig, for Lou Ye startede sin karriere med at studere malerkunst, inden han på filmakademiet i Beijing blev inspireret af især den europæiske modernismes film.

Holdet bag Lou Yes afgangsprojekt, spillefilmen *Weekend Lover* (*Zhou mo qing ren*, 1994), var i øvrigt det yngste i kinesisk films historie, og tematisk kan projektet ses som en forløber for sjettegenerationsfilmene. *Weekend Lover* skildrer tilværelsen

for en gruppe unge i Shanghais 80'ere og tidlige 90'ere – nutidige byindivider fulde af energi og utilfredshed med tingenes tilstand. Filmen ligner på visse punkter et etnografisk samtidsstudie, men filmen kaster også et kritisk blik på traditionel konfuciansk seksualmoral.

Pengemangel gjorde herefter, at Lou Ye havde svært ved at få egne filmprojekter op at stå, og i 1995 gik han derfor over til tv-mediet. Blandt andet stod han som producer på den meget roste serie *Super City*, hvortil ti af hans generationskolleger lavede hver et afsnit. Hans egen tv-film *Don't Be Young* fra samme år er et mystisk psykodrama båret af de non-narrative ekspressionistiske indfald, der skulle blive hans letgenkendelige signatur på de senere produktioner.

Havfruer og dobbeltgængere. Lou Ye grundlagde med sin Dream Factory i 1998 et af Kinas første uafhængige produktionsselskaber. Selskabets første produktion, *Suzhou River* (*Suzhou he*, 2000), der er en sælsom blanding af drømmespil og en natlig, neonbelyst kærlighedstragedie, skaffede Lou Ye en pris ved filmfestivalen i Rotterdam i 2000.

Filmen foregår i og omkring Suzhou-floden, der skærer gennem Shanghai fra vest til øst og munder ud i havet. Miljøet omkring floden er indfanget med rystet håndholdt kamera, der sine steder giver mindelser om impressionistiske malerier. Fortælleren er en freelance-videofotograf, der også på det emotionelle plan har svært ved at se andre som andet end udflydende, flygtige motiver. Tingene ændrer sig dog i nogen grad, da han møder det unge motorcykelbud Mardar og hører om dennes sørgelige kærlighedshistorie.

Mardar har været løst involveret i kidnapningen af en ung kvinde, Moudan, som han endte med at forelske sig i. Da Moudan opdagede hans dobbeltrolle, meddelte hun, at hun ville komme tilbage og hjemsøge ham i skikkelse af en havfrue – og sprang prompte i Suzhou-floden. Mardar røg i fængsel i tre år, og da han kom ud, søgte han vidt og bredt efter hende i håb om at finde hende i live. Sluttelig fandt han en tro kopi i skikkelse af pigen Meimei (begge kvinderoller spilles af samme skuespillerinde, Xun Zhou), der optræder hver aften på en natklub – i et stort akvarium og iført havfruekostume. Er det hende? Og hvis ikke: Kunne man ikke lade som om?

Der er åbenlys inspiration fra Hitchcocks *Vertigo* (1958) i Lou Yes melankolske skildring af tab og dobbeltgænger-besættelse, ligesom der er tydelige Bernard Herrmann-lån i tyske Jörg Lembergs *score* og solide stænk H.C. Andersen-symbolik kittet ind i fortællingen. Med mulig reference til Robert Montgomerys subjektivt filmede *Lady in the Lake* fra 1947 er hele scener tilmed skildret gennem videofotografens linse. Nej, Lou Ye hører bestemt ikke til i departementet for statiske panoramabilleder, rismarker og feudal resignation.

At *Suzhou River* undgår at ende som ren stil og staffage, hænger meget sammen med det miljøbillede, der tegnes sideløbende med det kryptiske skæbnedrama. Til forskel fra de overdådige billeder, der vanligvis indgår i film fra Shanghai, viser *Suzhou River* skyggesiderne og forfaldet. De nervøst klippede, stemningsmættede sekvenser fra Shanghais grågrønne kajer myldrer med arbejdsløse, selvmordere og lovløse forretningsfolk, ligesom kidnapning, mord og hor hører til dagens orden.

Med sine to seneste film, *Suzhou River* og *Purple Butterfly*, har Lou Ye markeret sig som en af sin generations mest mediebevidste instruktører. Han udfordrer traditionelle fortællestrukturer og udviser

en respektindgydende modvilje mod at undervurdere tilskueren. Det skal blive spændende at se, om han på et tidspunkt laver en film, der rører hjertet lige så meget som hjernen.

Jing Nie
(Oversat af redaktionen)

Filmografi

1994 Zhou mo qing ren/Weekend Lover
1995 Wei qing shao nu/Her Careless Young Love
2000 Suzhou he/Suzhou River
2003 Zi hudie/Purple Butterfly

Park Chan-wook

Is, ild og udfrielse – en af de mest spektakulært misantropiske trilogier i filmhistorien er ved vejs ende

En kvinde med mascaraen sejlende under øjnene sidder bænket ved et stort flygel. Hendes resterende otte fingre er fæstnet til tangenterne med superlim og via snore til trisser i loftet. Ved siden af hende står en sadistisk smilende mand i minearbejdertøj med hævet økse.

Det kræver en vis overbærenhed at gå ind på de filmiske præmisser hos den sydkoreanske instruktør Park Chan-wook (f. 1963), der er mest kendt for sin rystende og skamløst underholdende 'hævntrilogi' (2002-2005). Parks univers er nemlig lige så elaboreret og højkulørt, som humoren er sort og nedrig.

Ovennævnte scene er fra kortfilmen *Cut*, der sammen med åndsbeslægtede værker af Fruit Chan og Takashi Miike udgør antologien *Three ... Extremes* (2004). Skønt *Cut* åbenlyst har været et frikvarter for Park og er hans mest surreelle værk til dato, bærer den alle instruktørens vanlige signaturer: Der er hævndrama (øksemanden er jaloux på pianistens gemal) og sindrige afstraffelsesmetoder (gemalen er fæstnet til væggen med en elastik og får herfra valget mellem at kværke et fremmed barn eller se sin kone få mindsket repertoiremulighederne til Prinsesse Toben). Der er hemmeligheder, der sent kommer frem i lyset (hele hævnaktionen viser sig mindre ubelejlig for gemalen end først antaget), og ikke mindst en hamper blanding af komik og brutalitet (pianisten tager slutteligt øksemanden af dage ved at bide hans halspulsåre over).

Ironiske spejlinger. *Cut* eksemplificerer en skælmsk dobbelthed, der er på spil i mange af Park Chan-wooks film: Offer- og bøddelroller vendes på hovedet med et snuptag, der undergraver publikumsidentifikationen. Men hvor det i *Cut* mest fungerer som en underholdende faldlem, bliver den slags vendinger i andre af Parks film til en rullesten af knastør tragisk ironi, der først stopper, når der ikke er flere blodhævnsofre at rulle hen over.

Mest tydeligt er dette i Parks hovedværk og hævn-trilogiens første del, *Sympathy for Mr. Vengeance* (*Boksuneun naui geot*, 2002). Vi følger her den døvstumme Ryu i jagten på en donornyre til hans alvorligt syge søster. I desperation prøver Ryu bl.a. at presse penge af den fabrikschef, der tidligere har fyret ham. Men herfra ramler alt, og snart står vores hovedperson tilbage med et operationssår i siden, et druknet kidnapningsoffer og et fuldkommen spildt projekt: Søsteren har fået nys om planen og begået selvmord i skam. Det er tragisk komik, når det stikker allermest ubehageligt i halsen.

Og det skal blive værre endnu. Chefen er nemlig blevet til en grådsavlende stakkel, der kun har ét tilbage at leve for: Hævn over de kidnappere, der tog livet af hans datter. Chefens forblindede egoisme er naturligvis en refleksion af Ryus egen, og derfor virker det logisk, at klimakset foregår i det flodleje, hvor datteren er druknet og Ryus søster stedt til hvile. I dette skæbnesvangre krydsfelt bliver bødlen offer og

offeret bøddel, og ironien fuldbyrdes af den indforståede dialog mellem de to: "Jeg ved, at du er et godt menneske. Derfor ved du også, hvorfor jeg må slå dig ihjel."

Det er besnærende at læse en form for instruktørmorale ind i bødlens ord: At ekstreme tabsoplevelser kan få enhver til at se rødt – selv gode mennesker – og at det alene er i dødsangsten, at det følelsesamputerede individ magter at føle empati. En sådan kynisme på menneskehedens vegne ville i hvert fald kunne forklare, hvordan Park kan lave film, der cirkulerer om smerte og gengældelse, men hvor den egentlige forløsning ligger i hævnens *symmetri* – ikke i genoprettelsen af en moralsk retfærdighed.

Is, ild og udfrielse. Modviljen mod at moralisere skulle blive endnu tydeligere i trilogiens midterdel, *Oldboy* (2003). Park foretager her et skift i stil og tonefald, "fra minimalisme til maksimalisme," som han selv har udtrykt det: "Fra en film af is til en film af ild" (Park 2005).

Og ganske rigtigt: Hvor *Sympathy for Mr. Vengeance* for sin genre var fåmælt og statisk, er *Oldboy* et sansebombardement af elegant kameraarbejde, dynamiske *wipe*-effekter, detaljerig scenografi og et smægtende soundtrack. Dertil kommer selve handlingen: Historien om familiefaderen Dae-su, der tilsyneladende uforklarligt spærres inde i en trang lejlighed i femten år, pludselig lukkes ud og derefter får fem dage til at følge de subtilt plantede spor til bagmanden, få en forklaring – og om muligt tage hævn.

Det lyder vanvittigt, og det er netop, hvad *Oldboy* spiller på. Vores hovedperson, der spiser levende blæksprutter og gavmildt udfører rodbehandlinger med en hammer, virker selv så tæt på sindssygens rand, at fordringer om indlevelse, troværdighed og logiske årsagssammenhænge hurtigt kommer i anden række. Absurditeterne hober sig op, og når Park tilfredsstiller publikum med drypvise clues, er det blot for at kunne gange vanviddet op i den følgende scene. Filmens tegneserieagtige præg er i øvrigt ikke tilfældigt, for *Oldboy* er løst baseret på en japansk manga af samme navn.

Filmens epilog vil næppe falde i alles smag, men den er et underfundigt eksempel på, hvordan Park Chan-wook vover at lade sine knuder af skæbnesnore løse gennem etisk resignation: Dae-su, som netop har fået den mest ubærlige af alle hemmeligheder at vide, opsøger en hypnotisør i det håb, at han kan leve videre i lykkelig glemsel. Han ved godt, at han på den måde tvinger andre til at leve på en løgn. Men enhver er som bekendt sig selv nærmest.

Hævntrilogiens sidste del, *Sympathy for Lady Vengeance* (*Chinjeolhan geumjassi*, 2005), følger kvinden Geum-ja, der havner tretten år i fængsel for at have deltaget i en kidnapning med tragisk udkomme. Hun beslutter sig for at hævne sig på den makker, der narrede hende, og får ved opbydelsen af al sin kødelige skønhed og tilsyneladende engleagtige blidhed (originaltitlen betyder 'Den rare frøken Geum-ja') kørt en kompliceret straffeaktion i stilling.

Virker elementerne velkendte, kunne noget til gengæld tyde på, at Park forsøger at imødegå de moralske kvababbelser, de første to film har fremkaldt. Forlydender om filmen vil i hvert fald vide, at Geum-ja sluttelig tvinges i knæ af skyldfølelse og beder om tilgivelse i et religiøst gennemfarvet klimaks, der netop problematiserer hævnens etik – og tilmed afspejler det ellers umærkelige forhold, at Park i sine unge år studerede filosofi ved det katolske Sogan-universitet i Seoul. Man kan kun gisne om, hvorvidt Geum-jas bøn om syndsforladelse

Sympathy for Lady Vengeance (*Chinjeolhan geumjassi*, 2005)

så også gælder trilogiens mange øvrige hævnere.

Over grænsen. Hvis humanismen i bedste fald må siges at være diskutabel i hævntrilogien, er den til gengæld markant til stede i Park Chan-wooks tidlige værker. *Moon Is the Sun's Dream* (1992) og *Threesome* (*Saminjo*, 1997) var ganske vist trekantsdramaer med et snert af film noir-fatalisme (den autodidakte Park var efter sigende især inspireret af Hitchcocks *Vertigo*), men mere end noget andet var de båret af social indignation. Ligeså er Parks kortfilm *Judgement* (*Simpan*, 1999) og *N.E.P.A.L.* (*Never Ending Peace And Love*, 2003) rettet mod selvtilstrækkeligheden i det kapitalistiske Sydkorea.

Park Chan-wooks folkelige gennembrud kom i 2000 med *Joint Security Area* (*Gongdong gyeongbi guyeok JSA*), der trods sit maskuline figurgalleri og sin uromantiske ramme udgør en varm fortælling om venskab. Handlingen udspiller sig i den anspændte sikkerhedszone mellem Nord- og Sydkorea, hvor der siden grænsedragningen i 1948 har været op imod to millioner soldater udstationeret. En neutral kommission skal her forsøge at udrede, hvad der skete i en barak på den nordlige side af grænsen, hvor soldater fra begge fronter blev såret og to nordkoreanere dræbt. Gennem elegant timede flashbacks får vi efterhånden forklaringen: Sydkoreanske soldater havde i dybeste hemmelighed fraterniseret med nordkoreanske – og var blevet opdaget.

Filmens beskrivelse af arvefjenden lig-

ger milevidt fra den trusselretorik, der har præget sydkoreansk politik i årtier, og i sit budskab kan *Joint Security Area* bedst karakteriseres som et 'transnationalromantisk' melodrama. Filmens homoerotiske undertoner er tilmed blevet set som udtryk for en større ideologikritik: Den forbudte kropskontakt mellem soldaterne siges at afspejle – og pirke til – en undertrykt længsel efter forsoning, som end ikke 90'ernes sociale liberalisering har fået åbnet ordentligt op for. Som en seksuel hæmning i overstørrelse ligger arven fra 1948 angiveligt fortsat som et mentalt åg på befolkningen (Kim 2004: 259-270).

Delte vande. Ideologikritisk eller ej, så ramte filmen en nerve. *Joint Security Area* sænkede salgsmæssigt selveste *Titanic* i biograferne, omend skeptikerne valgte at se populariteten som et symptom på (snarere end som en medvirkende årsag til) en aktuel bølge af nostalgi og politisk frisind i Sydkorea.

Og skeptikere har Park nok af – mange beskylder ham for ikke at have andet på hjerte end at sælge billetter. Instruktørens konsekvente brug af hjemlige stjerneskuespillere (og forekomsten af alskens kendisser i små biroller) er naturligvis brænde til bålet. Parks film buldrer som tomme tønder, forlyder det; de sælger alene i kraft af teknisk flair og en drengerøvsagtig overbudsvold, der skjuler den eklatante mangel på psykologisk indsigt (se f.eks. Rayns 2005).

Men som en af fortalerne påpeger, er det netop den manglende vilje til at træde uden for egne, subjektive sfærer, der hvirvler Parks karaktererer mod undergangen (Kim 2005: 113). Og er Parks dehumaniserede figurer ganske rigtigt problematiske som pædagogiske forbilleder, åbner de dog for en temmelig radikal diskussion af hævdvundne intersubjektive begreber som rigtigt og forkert. Og på den konto undgår Parks film sympatisk nok – om ikke andet – at virke opportunistiske eller frelste.

Rasmus Brendstrup

Litteratur

CinEmpire (2005): "Park Chan-wook". http://www.cinempire.com/cinempire_images/Portraits/parkchanwook/article/park.html

Kim Kyu Hyun (2005): "Horror as Critique in *Tell me Something* and *Sympathy for Mr. Vengeance*". In: Shin, Chi-Yun og Stringer, Julian (red.): *New Korean Cinema*. Edinburgh, Edinburgh University Press, pp. 106-116.

Kim Kyung Hyun (2004): *The Remasculinization of Korean Cinema*. London, Duke University Press.

Park Chan-wook (2005): "Director's Statement". In: pressemateriale til *Sympathy for Lady Vengeance*.

Rayns, Tony (2005): "Shock tactics". In: *Sight and Sound*, maj 2005, p. 84.

Filmografi

1992 Moon Is the Sun's Dream
1997 Saminjo/Threesome
2000 Gongdong gyeongbi guyeok JSA/Joint Security Area
2002 Boksuneun naui geot/Sympathy for Mr. Vengeance
2003 Oldboy
2005 Chinjeolhan geumjassi/Sympathy for Lady Vengeance

Pen-ek Ratanaruang

Melankoli, bramfri folkelighed og social kommentar går hånd i hånd i thailandske Pen-ek Ratanaruangs æstetisk selvbevidste værker

Han har en umiskendelig faible for det fækale, men også for kulørte knaldfilm, hip reklameæstetik, slæbende sentimentale popballader – gerne serveret i karaoke-form – og for alt, hvad populærkulturens store spisekammer i øvrigt måtte have at byde på. Det kan måske lyde som en hidsig cocktail – og ville formentlig også være det, hvis det ikke var fordi Pen-ek Ratanaruang (f. 1962) både på trods og i kraft af disse krasse ingredienser formår at lave særegent melankolske og på én gang dybt folkelige og kunstnerisk forløste film om hverdagen i det moderne Thailand.

De læsere, der kun kender Ratanaruangs seneste værk, *Universets sidste dage* (*Ruang rak noi nid mahasan*, 2003), vil måske studse over denne karakteristik, for er *Universets sidste dage* ikke indbegrebet af en mangetydig og køligt kontrolleret kunstfilm? Jo, det er den måske nok, men selv om den betegner lidt af et brud med den kulørt-anarkistiske stil, Ratanaruang ellers havde gjort til sit varemærke, er de fleste af ovennævnte ingredienser alligevel til stede; blot har han skruet lidt ned for doseringen i denne hans fjerde og til dato mest alvorsfulde film.

Alvorsfuld spas. Pen-ek Ratanaruang er uddannet som designer ved Pratt Institute i New York og startede sin professionelle løbebane i reklameindustrien. Men debutfilmen *Fun Bar Karaoke* (*Fan ba karaoke*, 1997) placerede ham straks i inderkredsen af den såkaldte ny thailandske film (se artikel andetsteds i dette nummer af *Kosmorama*).

Fun Bar Karaoke er vel cirka indbegrebet af det, der i kritikerjargon benævnes "uegal", men netop dens frygt- og respektløse blanding af alle kendte – samt et par ukendte – genrer og stilarter er samtidig en væsentlig del af dens charme. I centrum for den noget flagrende handling står en ung pige og hendes far, en ansvarsløs Karl Smart, der desperat søger at drukne sorgen over hustruens død ved at kaste sig ud i Bangkoks glitrende natteliv – hvorefter han tilbringer dagene med at sove brandert ud hjemme i den to-værelses, som datteren fortvivlet forsøger at holde en slags orden på.

Ind i dette undertiden hjerteskærende, men også komiske hverdagsdrama væver Ratanaruang såvel et knaldet gangsterplot som lange drømmesekvenser om den afdøde mor, der bygger et metaforisk modelhus. Den røde tråd, der binder de inkommensurable elementer sammen, er, at alle personerne på den ene eller den anden måde er lidt sølle eksistenser, der drømmer om et bedre liv. Er Pen-ek Ratanaruang fløjtende ligeglad med såvel stilistiske konventioner som narrative og dramaturgiske normer, så tager han i allerhøjeste grad sine personer alvorligt. Og netop i kraft af denne blanding af spas og alvor lykkes det ham at gøre alvoren underholdende og underholdningen alvorlig.

På randen af et sammenbrud. Væsentlig

mere disciplineret, omend stadig ganske vildtvoksende, er *6ixtynin9* (*Ruang talok 69*, 1999), som, hvis man absolut skal jævnføre Ratanaruangs stil med andre instruktørers, kan karakteriseres som en kulørt *film noir* tilsat elementer af grotesk/latrinær komedie à la Farrelly-brødrene, stilistisk exces à la Almodóvar, eksplosiv vold à la Tarantino og superelliptisk socialrealisme med tungen i kinden à la Kaurismäki.

Vi starter i det socialrealistiske: den økonomiske krise kræver fyringer i det finansieringsfirma, hvor hovedpersonen Tum er ansat. Iscenesættelsen af det groteske lodtrækningsritual, der skal skille ansatte fra fyrede, er tæt på det asketiske, men askesen får snart ben at gå på, da den ellers så ordinære og nu arbejdsløse Tum bringes på randen af et nervøst sammenbrud af et drilsk dørnummer, der bliver skyld i, at hun i løbet af det ene døgn, handlingen løber over, først kommer i uretmæssig besiddelse af en stor papkasse fyldt med penge og siden på blodigste vis tager livet af et betragteligt antal gangstere og politifolk.

Igen er der mere end et gran af alvor i galskaben. For ikke bare styres personerne også her af drømmen om en bedre tilværelse, som de fleste søger uden for hjemlandet. Indhyllet i komediegevandter rummer filmen også direkte frontalangreb på tingenes tilstand i dagens Thailand. "Politikerne er de eneste, der overholder landets love – til gengæld holder de ikke ord," hedder det f.eks., og det vil i det hele taget næppe være en vild overfortolkning at opfatte *6ixtynin9* og dens fremstilling af Thailand som ét stort galehus som en nok humoristisk, men også ganske besk samfundskommentar.

Karaoke og kulørte lamper. Synes *6ixtynin9* at have kigget de fleste af den internationale filmscenes toneangivende instruktører over skulderen, så er det rustikke melodrama *Monrak Transistor* (2001) derimod dybt forankret i den lokale thailandske populærkulturs karaoke og kulørte lamper. Pan er en charmerende bondeknold, der med sine smægtende popballader synger sig durk ind i den yndige Sadaws uskyldige hjerte, men ak, han bliver indkaldt til militærtjeneste, deserterer for at blive sanger og havner i kriminelt snavs i Bangkoks golde underverden ... mens Sadaw vansmægter hjemme på den frodigt grønne plantage ...

Symbolerne er så subtile som trafikskilte. Uvidende om Pans kranke skæbne samler Sadaw f.eks. rent regnvand til sin elskede, for det må han jo savne i storbyen, hvor han da også ganske rigtigt, i bogstaveligste forstand, sidder i lort til halsen. Både følelser og farver er præcis så stærke og basale, som det sig hør og bør i al sandt folkelig kunst.

Monrak Transistor er en renhjertet hyldest til populærkulturens mest fortærskede klichéer, som filmen genopliver med et forfriskende (post)moderne vrid. Da Pan kun 25 minutter inde i filmen får sin Sadaw og gør hende gravid, tilkendegiver en voice-over f.eks. selvrefleksivt, at filmen for så vidt kunne være sluttet her, hvilket ville have gjort den charmerende kort – hvorpå plottet slingrer sig ubekymret videre i yderligere godt halvanden time. Og ikke blot vedkender Ratanaruang sig åbent sin gæld til kollegaen Wisit Sasanatieng og dennes uhæmmede farvebrug, han har tydeligvis også set f.eks. *Citizen Kane*, der synes at have stået fadder til åbningsscenens uendeligt lange, dybdeskarpe indstilling, hvor en flaske afføringsmiddel troner uheldsvangert i forgrunden, mens vi i baggrunden aner medikamentets effekt.

Universets sidste dage (*Last Life in the Universe/ Ruang rak noi nid mahasan,* 2003)

Fra bramfri folkelighed til intellektuel kunstfilm. Og oven på denne bramfri folkelighed så altså den diskrete og afdæmpede, hyper-kontrollerede, næsten meditative og i et vist mål ligefrem intellektuelle *Universets sidste dage*. I overvejende kølige blå-grå og dæmpet grønne nuancer maler den et nænsomt dobbelt-portræt af en sygeligt pertentlig japaner i både indre og ydre eksil i Thailand og et kvindeligt thailandsk rodehoved, der kun drømmer om at emigrere til Japan.

Det kunne lyde som endnu en af tidens mange velmenende film om kulturmøder, og det er det selvfølgelig også i et vist omfang, men *Universets sidste dage* er mere end dét. Først og fremmest er den en film om to mennesker, som hver især føler sig som 'universets sidste væsener'. De er så forskellige som nat og dag og måske netop derfor komplementære, hvilket i filmen udtrykkes ved en motivisk symmetri, der på foruroligende og dog meget logisk stringent vis sætter spørgsmålstegn ved traditionelle kønsroller og -forståelser.

Men det er ikke altsammen eksistentiel spleen og cerebrale spejlkonstruktioner, for *Universets sidste dage* rummer tillige fækal komik (papaya-mave!), svævende Mary Poppins-referencer og blodige japanske yakuza-opgør (med instruktøren Takashi Miike i komisk rolle som humorforladt gangster). Ratanaruang er stadig Ratanaruang!

Eva Jørholt

Filmografi

1997 Fan ba karaoke/Fun Bar Karaoke
1999 Ruang talok 69/6ixtynin9
2001 Monrak Transistor
2003 Ruang rak noi nid mahasan/Last Life in the Universe/Universets sidste dage

Satoshi Kon

Idoler og samfundsoutsidere i grænselandet mellem fantasi og virkelighed. Satoshi Kons film kan ses som en populærkulturel kritik af populærkulturen

Når folk forsvinder ind i en fantasiverden og derefter bringes tilbage til virkeligheden, kan det være en barsk oplevelse. Det gælder ikke mindst karaktererne hos anime-instruktøren Satoshi Kon (f. 1963). I hans film resulterer sammenstødet ofte i tabte menneskeliv og knuste drømme.

I Kons til dato seneste film, *Tokyo Godfathers* (2003), bliver tre hjemløse tvunget til at tage skridtet tilbage i det etablerede samfund. Vel at mærke et samfund, de tidligere har valgt at forlade, fordi det ikke kunne acceptere dem, som de var.

Den midaldrende knark Gin har sat sin familie i gæld. Den tidligere drag-queen Hana er blevet fyret fra sit civile job med social deroute til følge. Og 11-årige Miyuki er stukket af hjemmefra efter et opgør med sine restriktive forældre. De har valgt livet på gaden, men samtidig sørget for at modificere fortællingen om deres fortid, så den ikke fremstår i helt så dårligt et lys.

De tre usædvanlige hovedpersoner indgår en slags valgslægtskab, en ønskefamilie uden forventninger eller fordømmende løftede pegefingre. Og de rystes godt sammen, da de en juleaften finder en efterladt baby og sætter sig for at finde dens forældre. *Tokyo Godfathers* er en både forhutlet og fortryllet opdatering af John Fords *3 Godfathers* (1948). Prærien er erstattet af snuskede gyder i et snedækket Tokyo,

Tokyo Godfathers (2003)

John Wayne af en bøsse-transvestit, og hele herligheden er omspundet med en særegen magisk socialrealisme.

Trods genvordighederne ender hovedpersonernes sammenstød med det civile samfund lykkeligt. De tvinges til at se realiteterne i øjnene – og ikke mindst deres egen fortid. Gin bliver genforenet med sin datter, Hana med sine tidligere kolleger, og Miyuki med sin far. I sidste instans viser den største hæmsko sig at være noget ganske andet end hjemmefrontens problemer, nemlig byrden af ikke at turde stå ved sin egen fortid.

Tragisk nostalgi. Så let går det dog langtfra i Satoshi Kons øvrige film. Her tager virkelighedsflugten skikkelse af en så ekstrem idoldyrkelse, at idealiseringen ender med at antage karakter af en virkelighed i sig selv.

I *Millennium Actress* (*Sennen Joyu*, 2001) har tv-journalisten Tachibana sat sig for at lave et dokumentarportræt af den pensionerede filmdiva Chiyoko Fujiwara. Skuespillerinden har for længst trukket sig tilbage fra verden og idoldyrkelsen, men Tachibanas grænseløse beundring og nysgerrighed gør alligevel indtryk på hende.

Med tematiske ekkoer af såvel *Sunset Blvd.* (1950) som *Citizen Kane* (1941) fører samtalerne dem ind i en gråzone mellem fakta, fantasi og skuespil. Vi glider umærkeligt fra skildringer af Fujiwaras rigtige liv til hendes roller, som igen udspiller sig i alle faser af den japanske historie – fra feudaltidens samuraier til traumerne fra Hiroshima. Nok er udgangspunktet et fælles nostalgisk eventyr, en kulørt tidsrejse, men filmen har samtidig en markant understrøm af spleen og tragik.

Det skal også nævnes, at *Millennium Actress* som teknisk animationskunst betragtet er uforglemmelig. Tegningerne er udført i talløse stemninger og stilarter, der låner fra og refererer til den japanske filmhistories æstetiske mangfoldighed.

Idoler og identitet. Idoldyrkelse er et centralt element i Kons film, ligesom i den postmoderne japanske kultur generelt.

I Kons gennembrudsfilm, *Perfect Blue* (1997), fortælles historien om et velkendt fænomen: Den mediestorm, der rejser sig, når et ungt medlem af en skræddersyet idolgruppe beslutter sig for at afprøve en solokarriere som sanger, skuespiller eller lignende.[1]

I filmen vælger popsangerinden Mima – stik imod sin agents råd – at bryde med sit image i forsøget på at blive tv-skuespillerinde. Blandt andet indebærer en af hendes roller, at hun deltager i en meget eksplicit voldtægtsscene.

Men en fan sætter sig for at redde den Mima, han kender og elsker. Han beslutter sig ganske enkelt for at opsøge og straffe de folk, der orkestrerer hendes karriereskift. For at gøre ondt værre er der en skizofren galning, der iklæder sig Mimas identitet, og derfra eskalerer konflikten uforudsigeligt og blodigt. Helt til det sidste rumsterer spørgsmålet, hvilken virkelighed der skal fortsætte med at eksistere – idolbilledet eller virkelighedens Mima.

Som det fremgår, er Satoshi Kon ikke en metervare-instruktør. Trods filmens populærkulturelle og jordnære udgangspunkt udarter *Perfect Blue* til en barsk, tankevækkende og fascinerende psyko-thriller.[2] Ikke blot splittes Mima fuldstændig fra sit image og havner i et identitetsvakuum. Den sygeligt oprørte fan bliver på den måde også en personificering af Mimas egne bekymringer og de tvivlsspørgsmål, der er forbundet med hendes karriereskift, ligesom hendes egen mentale stabilitet synes at smuldre. Akkurat som i *Millennium Actress* foregår kampen mellem virkelighed og fantasiver-

den efterhånden på mange niveauer, der ikke er klart adskilte.

The real world. En af de ting, der gør Kons film så kraftfulde, er utvivlsomt, at disse stabilitetssammenbrud trods alt tager afsæt i en verden, der virker umiddelbart genkendelig. Hans visuelle stil er mere realitetsbunden og 'voksen' end normalt i anime. Instruktøren hører da også til en af de få i branchen, som ikke primært suger inspiration fra tegneserier eller andre tegnefilm, men derimod tager afsæt i reelle kulturelle fænomener.[3]

Mima-figurens dilemma kan for eksempel være inspireret af virkelighedens Sato Kayo, der chokerede Japan ved uventet at tage sit eget liv i 1986. Hun var kendt som popikon under navnet Okada Yukiko, men kunne tilsyneladende hverken forlige sig med sin nye identitet som tv-stjerne eller med de krav, der fulgte med.[4]

En anden inspirationskilde kan være den virkelige hændelse, der er kendt som '*otaku*-mordene'. Otaku er den japanske betegnelse for en person, der er så dedikeret til sin hobby – f.eks. science fiction, anime eller manga – at det går ud over realitetssansen. Begrebet har været kendt i årtier, men i 1989 blev otakuerne for alvor stigmatiseret som gruppe, da en mand efter at havde myrdet fire piger blev fanget og afsløret som manga-fanatiker.

Den flade virkelighed. Inden for sin filmiske ramme leverer Kon indirekte en samfundskritik, der giver mindelser om den såkaldte *Superflat*-bevægelse. Superflat-manifestet blev formuleret i år 2000 af billedkunstneren Takashi Murakami, der ser otaku-fænomenet som symptom på en postmoderne kultur præget af materialistisk forbrugermentalitet, forskruede kvindeidealer (lolita-komplekset) og en stadig mere udbredt frygt for at vokse op og skulle deltage i samfundet (moratorium-komplekset).[5] Murakami anskuer, sammen med andre kunstnere som eksempelvis instruktørerne Hideaki Anno (*Love & Pop*, 1998) og Koji Morimoto (*Beyond – The Animatrix*, 2003), verden gennem otakuens øjne, der gør tingene dybdeløse, nivellerede.

Fænomenet reflekteres også i Satoshi Kons film. Et eksempel er indledningen i *Perfect Blue*, hvor otakuen betragter en Mima-koncert, men holder sin hånd op, så Mima fra hans perspektiv ligner en af de små figurer, otakuer ynder at samle på. Hun underholder alene ham, gøres uvirkelig som person og trækkes ind i en fantasiverden, der nærmest forekommer todimensionel.

Hvor Superflat-kunstnernes anskuelse af verden gennem otakuens øjne gør, at deres værker netop anvender den fordrejede og overdrevne visuelle stil, som otakuerne ynder, går Kon dog så at sige den modsatte vej rundt: Han inddrager otakuen som en figur i sine film, hvis virkelighedsskildring i øvrigt – sammenlignet med andre anime – er ganske realistisk. Satoshi Kon lader sig eksempelvis ikke nøje med Mimas idolfacade, men tager hendes personlighed alvorligt. Han tilstræber ikke at *fremstille* det dybdeløse, men snarere at undersøge de komplekse konsekvenser, det kan have, når otakuernes fantasmer fører til handling.

I *Perfect Blue* skildrer Kon en sådan proces i al dens dybde, gru og fascination. I *Millennium Actress* er problematikken af en mere legesyg og ufarlig karakter. Med *Tokyo Godfathers* signalerer Kon dog klart, at vi ikke bør vende den virkelige verden ryggen. Det er nemlig den, vi skal leve i, når vores fantasiverdener engang krakelerer.

Philip H. Kiesow og Terkel K. Tolstrup

Noter

1. Drazen, Patrick (2002): *Anime Explosion!* s. 169-182. Berkeley, Stone Bridge Press.
2. Dette stilleje genfinder man ikke i Kons øvrige spillefilm til dato, men til gengæld i hans meget roste tv-serie *Paranoia Agent* (2004), som kan købes på Region 2-dvd.
3. Garger, Ilya (2003): "True Grit". In: *Time Asia*, 24. november 2003.
4. Eiji, Ôtsuka (2004): *Otaku no Seishinshi. 1980 Nendairon*, s. 16-17. Tokyo, Kodansha Gendaishinsho.
5. Murakami, Takashi (2000): *Superflat*. Tokyo, Madra Publishing Co.

Filmografi

1997 Perfect Blue
2001 Sennen joyu/Millennium Actress
2003 Tokyo Godfathers

Takashi Miike

Et univers af ultravold og uforudsigelighed

Over 60 film på femten år, heraf adskillige internationale kassesucceser, og et renommé som ultravoldens og genreblandingens ukronede konge. Det er den merit, Takashi Miike (f. 1960) har optjent som japansk films flittigst benyttede lejesvend. Han skriver kun sjældent selv, foretrækker at realisere projekter, hvor både manus og cast er grydeklart. Omfanget af hans produktion betyder, at dette instruktørportræt afstår fra at opregne hele Miikes alenlange filmografi og kun bringer titler på Miikes ti – efter undertegnedes subjektive skøn – vigtigste film. Interesserede kan finde den komplette filmografi på web-siden www.imdb.com.

Miike er søn af arbejderklasseforældre fra en forstad til Osaka. Hans far var en fordrukken svejser, moderen syerske. Som efterkommere af repatrierede kolonister i det besatte Kina og Korea indtog familien Miike en plads i det japanske samfunds periferi. Blandt naboerne i Miikes barndomsgade var det normen, at et eller flere familiemedlemmer tilhørte den japanske mafia – yakuzaen. Ifølge eget udsagn tilbragte Miike sin barndom med at putte kanonslag i levende frøer. I sin ungdom drømte han om at blive motorcykelracerkører, men opgav, da han indså, hvor hård konkurrencen var, og hvor mange af hans bekendte der mistede livet bag styret. Om det er barndomstidens mytologiske gods – etnisk-sociale randeksistenser, yakuzamiljøet, flyvende indvolde fra stort set alt, som solen skinner på, og pludselig, voldsom død i høj hastighed – der reproduceres som centrale dele af Miikes film, eller om den voksne instruktør mytologiserer sin barndom i relation til sine film, er ikke helt til at afgøre. Men hermed i hvert fald det billede, Miike tegner af sig selv ved Tom Mes' mellemkomst i den informative, men også noget ukritiske biografi *Agitator – The Cinema of Takashi Miike* (2003).

Som 18-årig blev Miike optaget på en filmskole i Yokohama, hvor han ikke viste sig særlig ofte. Således var det unge Miike, der blev udvalgt af skolen, da et tv-produktionsselskab søgte ubetalte medhjælpere, og alle andre studerende var travlt optagede af at færdiggøre deres afgangsfilm. Efter ti år som freelancer i tv-branchen søgte Miike over i filmbranchen. Her blev han assisterende instruktør for Shohei Imamura – grundlæggeren af den filmskole, Miike et tiår tidligere var blevet lempet ud af. Da direkte-til-video-markedet opstod omkring 1990, var Miike blandt de instruktører, der havde baggrunden til at skabe sig en karriere ved at instruere low-budget action-film. Han var bare to måneder om at færdiggøre sin første film *Lady Hunter* (*Redi hantaa: Koroshi no pureryuudo*, 1991). Efter fem år og en stribe af hurtige action- og yakuzafilm instruerede Miike i 1995 sin første film beregnet for det store lærred, *Shinjuku Triad Society* (*Shinjuku kuroshakai: Chaina mafia sensô*), som ved et tilfælde blev overhalet indenom af hans *The Third Gangster* (*Daisan no gokudô*, 1995), der egentlig var beregnet til videodistribution. Hændelsen er illustrerende: for Miike er der ikke nogen nævneværdig

forskel på de to produktionsteknikker.

En verden ude af balance. *Shinjuku Triad Society* gør brug af mange af de centrale tematikker, der, trods det ekstreme output og den store variation, synes at løbe gennem Miikes værk. Hovedpersonen, en korrupt og hårdkogt kriminalbetjent, er søn af en japansk soldat og en kinesisk mor, og derfor uden for det gode selskab i mainstream-Japan. Filmen foregår i Tokyos kulørte forlystelseskvarter, Kabukichô, hvor Miike ynder at optage sine yakuzafilm. Her har en kinesisk gangsterbande specialiseret sig i at smugle prisbillige donororganer fra Taiwan til Japan. Kriminalbetjentens bror er advokat for den kinesiske gangster. Og efterforskningen bringer betjenten til Taiwan, hvor han konfronteres med sine kinesiske rødder, som han står uendelig fremmed overfor. Samtidig begynder den japanske gangsterbande, betjenten modtager bestikkelse fra, at samarbejde med den homoseksuelle kinesiske gangsterboss, der har betjentens bror i sit brød. Og således hober interessekonflikterne sig op, og betjenten tvinges til at afgøre, hvor hans loyalitet og hans rødder egentlig ligger. Han vælger sin familie, og satser på at redde sin bror ud af mafiaens klør. Således løber plottets projekt, efterforskningen, sammen med hovedrollens afsøgning af sin egen baggrund og identitet. Og det er et kendetegn for adskillige af Miikes film, at karaktererne i deres søgen efter noget ganske konkret også søger efter en fast identitet eller blot nogle rammer, hvor fred kan afløse ofte voldelig rod- og rastløshed.

Tematiseringen af usikker etnisk, social og seksuel identitet og af familien (eller surrogatfamilien i form af bander eller kammeratskabsgrupper) som et utopisk tilflugtssted er ligeledes centrale bestanddele af Miikes film. Hans filmiske univers er en verden fundamentalt ude af balance, et miljø befolket af afvigere, som levnes ringe chancer for at undslippe det morads, de er endt eller ender i. Genremæssigt ligger *Shinjuku Triad Society* i den mere socialrealistiske del af Miikes vidtfavnende spektrum, hvortil film som *Rainy Dog* (*Gokudô kuroshakai*, 1997), *Ley Lines* (*Nihon kuroshakai*, 1999), *City of Lost Souls* (*Hyôryû-gai*, 2000) og *Blues Harp* (1998) også kan regnes.

Voldsexcesser og underfundig poesi. En anden del af Miikes værk henter inspiration i den japanske tegneserie – mangaen. Det gælder blandt andet *Ichi the Killer* (*Koroshiya ichi*, 2001), som er baseret på en manga af samme navn. Det er nu ikke tegneserieforlægget, men filmens udpenslede voldsscener, der har påkaldt sig mest opmærksomhed. Det, der gør *Ichi the Killer* til en foruroligende filmoplevelse, er den måde, hvorpå voldsscenerne blandes. Det ene øjeblik ser man en scene, som gør brug af grotesk karikeret tegneserievold, man kun kan trække på smilebåndet af. I næste øjeblik vises volden så frastødende effektfuldt, som film kun kan, når den lader publikums fantasi generere de mest afskyvækkende billeder. Som når der eksempelvis klippes i sidste frame, før hobbykniven skærer brystvorterne af en kvinde, og ens egen videretænkning fuldender indtrykket, hvad enten man vil det eller ej. Det er en teknik, Miike ofte anvender med voldsom virkning – men ingen steder så konsekvent som i *Ichi the Killer*. Effekten er, at man som seer arbejder med; man spændes vedholdende ud mellem grin og gys, fascination og frastødning. Og det synes også at have været Miikes intention at tvinge seeren til at reflektere over fænomenet filmvold. Men hvis intentionen også har været at få publikum til at afvise filmvold,

Ichi the Killer (*Koroshiya ichi*, 2001)

må man nok sige, at det svarer mest til, når forældre råber over hovedet på deres børn, at de sate'me ikke må bande!

Det vil være misvisende kun at fokusere på Miikes voldelige side. Der kommer stadig flere underfundige, poetiske og iøjnefaldende voldsfrie film fra hans hånd. For eksempel *The Bird People in China* (*Chûgoku no chôjin*, 1998) og *The Guys from Paradise* (*Tengoku kara kita otoko-tachi*, 2001), som også er eksempler på Miikes internationalisme. *The Bird People in China* er for en stor del optaget i Yunnan-provinsen i Kina. Uanset hvad man mener om filmen, må man nikke anerkendende til både omfanget af og den visuelle skønhed i det materiale, Miike fik med hjem efter bare to måneders optagelser i Kina. *The Guys from Paradise* er optaget i Filippinerne og minder om *Bird People* i sin dyrkelse af uskyldsren natur og stammefolk. Også her er Miike en ener i japansk film – hele Asien er hans *set*, og asiater fra hele området hans skuespillere.

Det skal blive interessant at se, hvad der sker, den dag Miike udvider sit arbejdsområde til også at omfatte Hollywood.

Lars-M. Sørensen

Filmografi (i udvalg)

1996 Gokudô sengokushi. Fudô/Fudôh: The New Generation
1998 Blues Harp
1998 Chûgoku no chôjin/The Bird People in China
1999 Nihon kuroshakai/Ley Lines
1999 Ôdishon/Audition
2001 Koroshiya ichi/Ichi the Killer
2001 Bizita q/Visitor Q
2002 Shin jingi no hakaba/Graveyard of Honor
2002 Katakuri-ke no kôfuku/The Happiness of the Katakuris
2002 Dead or Alive: Final

Takeshi Kitano

En seværdig identitetskrise udfoldet over seksten år og tolv spillefilm. Japanske Takeshi Kitano er garant for personlig og grænseoverskridende filmkunst

Der er noget Dr. Jekyll og Mr. Hyde over Takeshi Kitano (f. 1947). Både på film og i virkeligheden pendulerer han mellem sine to personaer. På den ene side er han kendt som 'Beat' Takeshi, Japans morsomste komiker og det mest aktive og berømte tv-ikon nogensinde. På den anden er han Takeshi, en sky, belæst og uhyre intelligent person.

Det er en form for skizofreni, der åbenlyst har befrugtet hele Takeshi Kitanos filmkarriere, der har vekslet radikalt mellem det platte og det poetisk dybsindige. Og det er en skizofreni, der er selve essensen i hans seneste film, den på én gang selvbiografiske og selvrefleksive komedie *Takeshis'* (2005).

I *Takeshis'* oplever vi Kitano spille begge personaer: Beat – en forstørret og karikeret udgave af den egocentriske megastjerne i fuld vigør – og Takeshi, en indelukket og generet butiksekspedient, der tilfældigvis ligner Beat på en prik. Takeshi drømmer om at blive berømt som Beat – men afvises

Takeshis' (2005)

ved sine hyppige skuespil-auditions på grund af sin indelukkethed. Ved et tilfælde møder de to hinanden, og dette møde sætter drømme og mareridt i gang hos dem begge.

Meget sigende hed *Takeshis'* i sin tidlige idéfase for tolv år siden 'Fraktaler'. Der er ikke nogen decideret handling eller fremadskridende historie i filmen. *Takeshis'* består af virkelighed og fantasier, der genererer hinanden, krydses og dekonstrueres til det nærmest uanalyserbare.

Det er umuligt at vurdere *Taskeshis'* som enkeltstående værk på almindelig kritisk vis, for snarere end en distanceret selvironisk komedie er den en surreel, dybt personlig og grænseoverskridende modig kommentar til instruktørens eget liv og værk.

Japansk hippie. Kitano har i sin selvbiografi *Yosei* ['Mine resterende år'] beskrevet, hvordan han på et tidspunkt under sine universitetsstudier drømte om sin egen død og derved indså, at han aldrig hidtil havde gjort, hvad han selv havde lyst til. Opdraget til kæft, trit og retning kastede han sig nu over eksistentialisme og jazz, røg ud af universitetet og drev nogle år rundt som *futen* – en japansk hippie.[1]

I logisk forlængelse heraf blev Kitano komiker – indbegrebet af alt det, der før var ham forbudt. Som den ene halvdel af komikerparret The Two Beats angreb han op gennem 70'erne ethvert tabu og gjorde grin med alle dem, man ikke måtte gøre grin med.

Identitetskrisen begynder for alvor i 1983 med læremesteren Fukamis død. Kitano kommer i tvivl om, hvorvidt *komikken* nu også er det, han vil huskes for. I denne periode arbejder han indædt om dagen, for så at drikke sig fra sans og samling om aftenen og bryde sammen i gråd.

Da sladderbladet *Friday* i 1987 bringer billeder af Kitano og hans påståede elskerinde, er resultatet symptomatisk: Han bryder med sit slæng ind på bladets kontor og smadrer såvel inventar som redaktør. Kitano får en betinget dom og bliver sendt på syv måneders ferie, som han bruger til at redde sit ægteskab og få kontrol over sin karriere. Blandt andet grundlægger han sit eget produktionsselskab, Office Kitano.

Det filmiske selvmord. Reaktionen på Kitanos instruktørdebut, *Violent Cop* (*Sono otoko, kyobo ni tsuki,* 1989), som han overtog efter veteranen Kinji Fukasaku, afspejler dog tydeligt, at Beat-personaen ikke var sådan at dukke. Skønt *Violent Cop* var tænkt som et seriøst politidrama, brød publikum per refleks ud i latter, hver gang de så Beat på det store lærred.

Instruktørens selvdestruktive adfærd eskalerede herefter med druk, slagsmål og snak om selvmord – et selvmord, han efter eget senere udsagn begik rent filmisk med den Beat-prægede og overstyrede komedie *Getting Any?* (*Minna-yatteruka?*, 1994).[2]

Selvmordet var i øvrigt tæt ved at blive virkelighed, da Kitano få uger efter premieren kørte døddrukken ind i en bom og kun med nød og næppe overlevede.

Drillesyge drømmesekvenser. Offentligheden møder for alvor den ydmyge Takeshi, da denne toner frem på landsdækkende tv og grædende undskylder sin adfærd. Senere har han fromt omtalt uheldet som en velsignelse, der åbnede hans øjne.

Beat-personaen døde dog ikke i trafikulykken. Tværtimod har Kitano senere i sin bog *Sore demo onna ga suki* ['Alligevel elsker jeg kvinder'] berettet, hvordan han allerede på hospitalet ryger og drikker dobbelt så meget som før uheldet. Han overvejer ganske vist situationen:

"Måske skulle jeg leve et mere roligt liv nu. Men så ser jeg røven på sygeplejersken og får ståpik. Fandme nej."[3]

Kitano har selv rammende beskrevet Beat som sin ventil, den kanal, der får irritationen ud af kroppen, når ting bliver for seriøse eller for kedelige. Og i *Blomster og ild* (*Hana-bi*, 1997), for hvilken Kitano modtog Den Gyldne Løve i Venedig, sker det forunderlige: Takeshi og Beat synes at være i balance.

Et godt eksempel på, hvordan Beats drilske kløe finder vej ind i en udpræget Takeshi-situation, er den scene, hvor politimanden Nishi og hans kone besøger et tempel for at bede til deres afdøde datter. En gammel mand på stedet viser sit barnebarn den store tempelklokke. Drengen ønsker at høre klokken, men får at vide af bedstefaderen, at det kun sker ved solopgang. For filmpublikummet er reglen fuldt acceptabel, men Kitano underminerer den kølige rationalisme ved at klippe til noget, der er sagen helt uvedkommende – nogle katte. Og lader så klokken ringe.

I filmen ser vi desuden et motiv, som Kitano introducerer allerede i *Kids Return* (*Kidzu ritan*, 1996) og senere vender tilbage til i roadmovien *Kikujiro* (*Kikujiro no natsu*, 1999): Den barnagtige engel. Englen er en beskyttende og forsonende figur, og Kitano har selv kaldt engel-trilogien for sin undskyldning til publikum[4] – en undskyldning, som det er fristende at tolke som Takeshis beklagelse for Beats ugerninger.

Opgør med vrangbillederne. Det er tydeligvis Takeshi-personaen, der er hjernen (eller måske rettere hjertet) bag størstedelen af de følgende film, men Beat sætter alligevel sit drillesyge præg på dem. Det gælder eksempelvis den lille, sorte morsomhed, det er at navngive alle japanerne i den brutale gangsterparabel *Brother* (2000) efter de japanske officerer, der angreb Pearl Harbor.

I *Dolls* (2002) udspilles tre vidt forskellige historier om umulig kærlighed. Som Kitano-film betragtet er *Dolls* uvant nedtonet, og den lader Kitano blande dukkefigurer med mennesker, drøm med virkelighed. Resultatet er en billedskøn og surreel, ja nærmest abstrakt fremstilling af kærlighedens tragik.

Denne æstetiske udvikling satte det mere regelrette bestillingsarbejde *Zatoichi – den blinde samurai* (*Zatôichi*, 2004) for en stund en stopper for. På verdensplan solgte samuraifilmen flere billetter end Kitanos hidtidige ti film til sammen.

Men hvordan forholder Kitano sig til sin nyvundne megapopularitet? Han laver bevidst et næsten uigennemtrængeligt 'galmandsværk'.

Takeshis' er som film en opsummering af alt, hvad Kitano står for som instruktør, men den er også et opgør med de vrangbilleder, offentligheden og pressen efter hans begreber har skabt af ham. Titlen kan ganske vist læses som en flertalsform, som 'summen af samtlige Takeshi'er', men på japansk kan den også læses som 'Takeshis død' – af Take (Kitanos øgenavn), og shis (*shisu* betyder død).

Der er da også påfaldende lighedstræk mellem *Takeshis'* og Kitanos første 'filmiske selvmord', *Getting Any?*. Krydsreferencerne omfatter blandt andet en genkommende rød Porsche 911, leg med nøgne bryster (det *er* jo trods alt en drøm) og en række Kitano-karakteristiske repetitionsgags.

Ved *Takeshis'*-premieren i Venedig buh'ede publikum og harcelerede: "Vi holder meget af dine drømme, men vi er ikke dine terapeuter!"

I tilfældet Kitano er spørgsmålet om kvalitet dog til tider sekundært i forhold til konstateringen af, at Kitano som instruktør

vover at dele sine følelser og drømme med publikum. Det er en emotionel udladning, der sjældent lader sig afkode som udpræget dybsindig eller entydigt oprigtig. Men den er altid personlig, grænseoverskridende – og højst fascinerende.

Da Kitano i Venedig senere blev spurgt, hvad han havde at sige til sit forvirrede publikum, svarede Takeshi, at det nogle gange var sundt at blive forvirret. Beat stod lige ved siden af og nikkede.

Henrik Sylow

Noter

1. Kitano, Takeshi (2001). *Yosei.* Rockin' On, Tokyo.
2. Kitano, der anser filmen for en af sine tre bedste, sammenligner i et interview på selskabet Zillis dvd-udgave af *Getting Any?* (2004) sin daværende situation med den, Akira Kurosawa var i efter sin normbrydende *Dodeskaden* (1970).
3. Kitano, Takeshi (2005): *Sore demo onna ga suki.* Shoden Sha, Tokyo. Bogen findes også i tysk oversættelse ved Guido Keller (Angor Verlag, 2004) under titlen *Warum ich Frauen trotzdem mag.*
4. Rayns, Tony (2001). "To Die in America". In *Sight and Sound*, april 2001, s. 26-27.

Filmografi

1989 Sono otoko, kyobo ni tsuki/Violent Cop
1990 3-4x juugatsu/Boiling Point
1991 Ano natsu, ichiban shizukana umi/A Scene at the Sea
1993 Sonatine
1995 Minna-yatteruka?/Getting Any?
1996 Kidzu ritan/Kids Return
1997 Hana-bi/Fireworks/Blomster og ild
1999 Kikujirô no natsu/Kikujiro
2000 Brother
2002 Dolls
2003 Zatôichi/Zatoichi – den blinde samurai
2005 Takeshis'

Tsai Ming-liang

Mennesker savner nærhed, når de er alene. Men de kan heller ikke finde ud af at være sammen. Tsai Ming-liang beskriver mennesket som eksistentielt fortabt

At se en film af den taiwanesiske instruktør Tsai Ming-liang (f. 1957) kan være som langsomt at få trukket et plaster af øjnene. Det er på samme tid frigørende og smertefuldt: Handlingen sker med en fart, så selv snegle kunne overhale den. Men langsomheden skal ikke forveksles med sløvhed. For filmene er skarpe som rageknive. Med en stil, der udgør det stik modsatte af Dogmes håndholdte frapperen, lægger Tsai Ming-liangs film præcise snit i tingenes overflader og afdækker en tomhed nedenunder, som ikke giver plads til meget håb.

Tsais film er komponeret af totalbilleder, som i meget lange indstillinger indfanger nogle få personers trivielle hverdagshandlinger: Vi ser mennesker spise, gå på toilettet, sove, feje gulv, stryge tøj, koge nudler, bevæge sig rundt i byen. Dialogen er uhyre sparsom, og der er ingen underlægningsmusik. Fortællingerne er enkle, næsten spinkle, men i løbet af en film sker der alligevel både rørende og chokerende ting.

The Wayward Cloud (*Tian bian yi duo yun*, 2005)

Incest og madlavning. I *The River* (*He Liu*, 1997) har far og teenagesøn til slut sex med hinanden i en mørk saunaklub, uden at nogen af dem er klar over, hvem deres sexpartner er – før bagefter. Og i instruktørens seneste film, *The Wayward Cloud* (*Tian bian yi duo yun*, 2005), opdager en ung kvinde, at den mand, hun er ved at forelske sig i, er pornoskuespiller. Hun opdager det, da hun finder ham i færd med at optage en scene. Chokeret stivner hun som et rådyr i billygternes skær. Han får øje på hende og holder hendes blikkontakt, mens han fortsætter pornoscenen, indtil han hopper af sin kollega og gør sig færdig i den chokerede kvindes mund.

Scener som disse *handler* ikke bare om noget grænseoverskridende. For tilskueren *er* de grænseoverskridende, paradoksalt nok fordi de netop ikke er udført med effektfulde billeder og dramatisk lydside. I stedet er de ligesom resten af filmene skudt i Tsais konsekvente stil: Nøgternt registrerende totalindstillinger uden andet på lydsiden end reallyd. Incest filmes på nøjagtig samme måde som de utallige scener med gulvvask og madlavning, man har overværet tidligere i filmen. For tilskueren bliver resultatet en oplevelse af, at intet har mere betydning end andet, ingen handlinger

bærer en dybere mening med sig.

Den insisterende meningstomhed bliver de fleste af filmenes egentlige projekt. En enkelt forsøger sig med en optimistisk slutning, da manden og kvinden i *The Hole* (*Dong*, 1998) får brudt deres isolation ved helt fysisk at nedbryde muren mellem deres lejligheder. De andre film slutter enten åbent eller med, at alt lyset slukkes i det i forvejen ret mørke rum.

Blikket gennem glasvæggen. Det interessante ved Tsai Ming-liangs film er dog ikke i sig selv, at de er sortsynede, men måden, de er det på. Ved at lade filmene bestå overvejende af trivielle hverdagshandlinger sætter han disse aktiviteter i fokus. Og aktiviteterne er præcist så almene og genkendelige, at hvem som helst kan genkende dem. På den måde etableres en samhørighed mellem personerne på lærredet og tilskueren.

Man kan ikke tale om identifikation, som man gør i klassisk fortalte film, hvor tilskueren bliver indviet i en hovedpersons projekt og gennem tanker og følelser får adgang til hovedpersonens motivation. I Tsais film er det en helt anden slags adgang, man får til personerne – uden om plot og psykologi. Oplevelsen kan bedst beskrives, som hvis murstenene til nabolejligheden var skiftet ud med en glasvæg, og man kunne iagttage naboen. Det, man ser og lærer om vedkommende, er kroppens bevægelsesmønstre, de daglige rutiner og vaner. I langt størstedelen af scenerne i Tsai Ming-liangs film er tilskueren efterladt alene med en enkelt person i hans eller hendes rum, oftest lejligheden eller arbejdspladsen.

Det intime kendskab, man efterhånden får til personerne, minder mest af alt om en zoologs: Man iagttager homo sapiens og registrerer bevægelsesmønstre og aktiviteter. Men netop fordi man hænger ud med dem i deres mest kedelige og private øjeblikke, lærer man dem på sin vis bedre at kende, end når en Meryl Streep-karakter spiller hele følelsesregistret ud i løbet af en film.

Det er denne oplevelse af at dele omstændigheder med personerne, som gør, at meningstomheden ender med at pege lige så meget ud af filmene – mod tilskueren – som ind mod de fiktive personer. Fordi der ikke er noget egentligt plot, og fordi filmene fremstiller tilværelsen som rækker af betydningsløse handlinger, er man nødt til som tilskuer at forholde sig til, om der er en pointe i at anskue tilværelsen sådan.

Mennesket som eksistentielt fortabt. *Good Bye, Dragon Inn* (*Bu san*, 2003) foregår i en kæmpestor biograf, som altid er næsten tom. I biografen arbejder to mennesker, som sjældent møder hinanden, og i minutter ad gangen ser man enten den halte billetdame med den slæbende gang gå biografen igennem for affald eller operatøren bevæge sig langsomt rundt i biografhusets gange og trappeopgange. Til tider bevæger de sig ligefrem ud af billedet, så tilskueren i lang tid er overladt til at kigge på en tom biografsal.

Der er selvfølgelig et selvrefleksivt og morsomt niveau i den fremstilling: Tilskuerens aktuelle situation i biografen bliver spejlet af et billede af en biografsal, som er tom. Men der er også et element af dyb alvor på spil.

På et vist niveau handler alle Tsai Ming-liangs film om tomhed. De handler om det, der mangler mellem mennesker, og om det, der mangler i mennesket selv. Man får tilbudt et blik ind i nogle individers mest intime hverdagsliv og håber måske, at en større sammenhæng eller mening afslører sig, hvis man kigger længe nok. Men nej, men-

nesket beskrives som eksistentielt fortabt.

Den indre dæmning. Som den tomme biografsal i *Good Bye, Dragon Inn* peger rummene i Tsai Ming-liangs film altid i retning af subteksten; rummene er med til at beskrive de mennesker, der færdes i dem.

I tre af Tsais film møder vi den samme familie bestående af far, mor og teenagesøn, som nærmest lever adskilte liv i den samme lejlighed.

Første gang er i debutspillefilmen *Rebels of the Neon God* (*Ch'ing shaonien na cha*, 1992), som følger en lidt genert teenagedreng, der hænger ud med sine venner i byen og ikke er meget hjemme hos mor og far. Når han er, sker der så godt som ingen udveksling mellem de tre familiemedlemmer.

Fem år senere møder vi familien igen i *The River*, og nu lever de tre familiemedlemmer fuldstændig separate liv. De bevæger sig ind og ud af badeværelset, deres egne værelser og køkkenet, uden at rummene på nogen måde forbinder personerne med hinanden. Selv mor og far har adskilte værelser, og ingen opholder sig på de fælles arealer, med mindre de er alene.

Tredje gang, vi møder familien, er i *What Time Is It There?* (*Ni neibian jidian*, 2001), som begynder med faderens død. Resten af filmen bruger moderen på at sørge dramatisk – en stærk kontrast til den ligegyldighed, der herskede mellem ægtefællerne, da han var i live.

Det er symptomatisk for Tsais film, at personerne savner nærhed, når de er alene, men ikke kan finde ud af at skabe en nær relation til mennesker i praksis. Det er den slags lag, Tsais film synliggør, og han skildrer det på måder, som ikke efterlader meget håb. Vand siver ind gennem vægge og lofter hos mange af personerne, men de ser ikke, at de faktisk selv udgør de dæmninger, som er begyndt at lække.

Niels Bjørn

Filmografi

1992 Ch'ing shaonien na cha/Rebels of the Neon God
1994 Aiqing wansui/Vive l'Amour
1997 He Liu/The River
1998 Dong/The Hole
2001 Ni neibian jidian/What Time is it There?
2003 Bu san/Good Bye, Dragon Inn
2005 Tian bian yi duo yun/The Wayward Cloud

Wang Xiaoshuai

Individer fanget i den kinesiske regerings nye reformpolitik står i centrum for sjettegenerations-instruktøren Wang Xiaoshuais filmkunst

Wang Xiaoshuai, der er en af de mest fremtrædende instruktører i den såkaldte sjette generation, er født i Shanghai i 1966, samme år som Kulturrevolutionen tog sin begyndelse. Da Wang var kun et par måneder gammel, flyttede familien til Guizhou-provinsen i det sydøstlige Kina, hvor han tilbragte sin barndom. Hans erindringer herfra ligger til grund for hans seneste film, *Shanghai Dreams* (*Qing hong*, 2005), der vandt juryens pris ved filmfestivalen i Cannes.

Shanghai Dreams udspiller sig kort efter afslutningen på Kulturrevolutionen i 1976, hvor Kina indledte sin ny 'Reform- og Åbenhedspolitik'. Hovedpersonen Wu Qinghongs familie er oprindelig fra Shanghai, men er under Kulturrevolutionen blevet udstationeret i Guizhou-provinsen som såkaldte 'tredje række'-arbejdere. Nu bliver Qinghongs far imidlertid besat af tanken om at vende tilbage til Shanghai.

Qinghong er for ung til at kunne huske storbyen. Den lille provinsby er hendes "hjem", og her har hun en kæreste, Fang, som hendes far imidlertid forbyder hende at se. Hun er derfor tvunget til at tage afsked med Fang – der voldtager hende i desperation. Qinghongs far får Fang arresteret – hvilket formentlig betyder henrettelse – og Qinghong forsøger at begå selvmord. Men til slut kan familien alligevel påbegynde rejsen til Shanghai.

Storbyens randeksistenser. Shanghai omtales konstant, og undertiden høres sågar Shanghai-dialekt, men trods titlen optræder byen ikke i filmen som andet end et fjernt og lokkende sted i den ældre generations drømme.

Sjettegenerations-filmene er ellers overvejende urbant forankrede, og det gælder også Wangs øvrige film, hvor den sydende storby som oftest spiller en vital rolle. Wangs personer er som regel mennesker, der er kommet i klemme i den kommunistiske regerings optimistiske urbaniseringspolitik. Fra lastdrageren og den vietnamesiske sangerinde i *So Close to Paradise* (*Biandan, guniang*, 1997) over cykelbudet og den fattige skoleelev i *Beijing Bicycle* (*Shiqi sui de dan che*, 2000) til 'tredje række'-arbejderne i *Shanghai Dreams* skildrer han individer, som regeringens uforudsigelige

Shanghai Dreams (*Qing hong*, 2005)

politik har gjort til outsidere, men som kæmper stædigt for at blive accepteret.

I overensstemmelse med 'tredje række'-politikken forlod Qinghongs far i sin tid Shanghai og slog sig ned i Guizhou, og hans besættelse af tanken om at vende tilbage til storbyen er nu affødt af 'Reform- og Åbenhedspolitikken'. Med den pludselige overgang til varesamfundet er det svært ikke at blive desorienteret; tiden under Kulturrevolutionen var i det mindste karakteriseret ved psykologisk stabilitet. De, der har nydt godt af forandringen, hilser den ny politiks "succes" velkommen, mens resten lider under strukturforandringernes negative konsekvenser. I denne kontekst kan voldtægten af Qinghong ses som periodens voldtægt af ungdommens egne impulser, der må ofres for Sagen.

Men Wang retter ikke direkte anklager mod regeringen. Han skildrer de sociale strukturproblemer gennem historier om individers lidelse, og adspurgt om, hvad der inspirerede ham til filmen *Shanghai Dreams*, siger han: "Det er en meget individuel historie, der delvist udspringer af min egen baggrund. Den handler ikke om samfundet som sådan og er dermed det stik modsatte af de film, regeringen traditionelt har ønsket. Filmene skulle fremstille folket som én stor gruppe eller et kollektiv, hvor alle tænkte ens."[1]

Filmen er netop et strategisk udtryk for denne spænding mellem det personlige og det strukturbestemte. De statiske totalbilleder og lange indstillinger, som Wang anvender i de scener, hvor der tales om at rejse til Shanghai, står i skarp kontrast til den hurtigere klipning og de levende *medium shots* og nærbilleder, der bruges i fremstillingen af de unge mennesker. På den ene side forældregenerationens kolde og stædige besættelse, på den anden side ungdommens rouge, guitar, harmonika og ubetvingelige drømme. I denne "tragiske ungdomshistorie" forsøger Wang at "fange en nostalgisk længsel efter såvel fortiden som opvækstårene."[2]

Fra undergrundsvirksomhed til officiel anerkendelse. Før han blev filminstruktør, gik Wang på Beijing Kunstakademis malerlinje. Denne baggrund kan måske spores i hans films æstetiske udtryk, men vel nok først og fremmest i hans beslutning om at blive 'undergrunds-instruktør' efter at være blevet færdig som instruktør på filmakademiet i Beijing i 1988. Hans far ønskede, at han skulle blive uafhængig kunstner, fordi Wang "ville have meget større uafhængighed som maler" – som filmskaber ville han være fuldstændig underlagt regeringens kontrol.[3]

Wangs tidlige film som *The Days* (*Dongchun de rizi*, 1993) og *Frozen* (*Jidu hanleng*, 1995) regnes for typiske undergrundsfilm af den slags, som mange uafhængige instruktører er henvist til at lave. Men siden *So Close to Paradise* har Wang forsøgt at lave film inden for rammerne af det officielle system. Og selv om hans lange og svære forhandlinger med regeringen er resulteret i en del kompromiser, er det lykkedes ham at få myndighedernes blå stempel som officielt anerkendt "kinesisk instruktør". Således har han kunnet lave *Shanghai Dreams* og sågar sende den til Cannes som officielt kinesisk bidrag.

Mange kritiserer den sjette generation for i lige så høj grad som den femte at lefle for det udenlandske publikums smag for det eksotiske. F.eks. anklager Geremie Barmé sjette generation for at "producere eksportfilm" og fremhæver, hvordan instruktørerne skaffer udenlandske sponsorer til deres film, rejser til diverse internationale filmfestivaler og vinder priser og anerkendelse fra udenlandske kritikere – mens det

almindelige kinesiske publikum ikke har mulighed for at se deres film.

Men historien har også en anden side, som man ikke må overse: netop det forhold, at filmene er blevet forbudt i Kina, har medvirket til deres popularitet og berømmelse. Det var i vidt omfang sådan, femte generation opnåede sin status. Men det har regeringen nu indset, og den er derfor parat til at indgå kompromiser med de unge filmskabere og slække på kontrollen for i stedet at "lade markedet bestemme". Og det har vist sig, at kun få kinesere er parate til at betale 30 yuan eller mere for at se disse ofte eksperimenterende film.

Hvordan Wang Xiaoshuai og hans kammerater vil slippe ud af dette nye 'fløjlsfængsel' – om de vil vælge undergrundstilværelsen eller være officielle, fortsætte eksperimenterne eller lave mere markedsorienterede film, erstatte kritik med mainstream og/eller henvende sig mere til udlandet end til kineserne – det kan kun fremtiden vise.

Gong Haomin
(Oversat af redaktionen)

Noter

1. http://www.businessweek.com/magazine/content/05_28/b3942409.htm
2. http://www.indiewire.com/people/int_Wang_Xiao_020125.html
3. Se note 1.

Litteratur

Barmé, Geremie R. (2002). "Bike Envy", http://www.persimmon-mag.com/winter2003/Departments1.htm

Cui, Shuqin (2005). "Working from the Margins: Urban Cinema and Independent Directors in Contemporary China." In: Sheldon H. Lu og Emilie Yueh-yu Yeh (red.): *Chinese-Language Film: Historiography, Poetics, Politics*. Honolulu, University of Hawaii Press.

Kochan, Dror (2003). "Wang Xiaoshuai", http://www.sensesofcinema.com/contents/directors/03/wang.html

Zhang, Yingjin (2002). *Screening China: Critical Interventions, Cinematic Reconfigurations, and the Transnational Imaginary in Contemporary Chinese Cinema*. Ann Arbor: Center for Chinese Study, University of Michigan.

Filmografi

1993 Dongchun de rizi/The Days
1994 Da youxi/Suicides
1995 Jidu hanleng/Frozen (udsendt under pseudonymet Wu Ming)
1997 Biandan, guniang/So Close to Paradise
2000 Shiqi sui de dan che/Beijing Bicycle
2000 Menghuan tianyuan/Suburban Dreams
2003 Er di/Drifters
2005 Qing hong/Shanghai Dreams

Wisit Sasanatieng

Underfundig humor og stærke farver er vigtige ingredienser i den thailandske instruktør Wisit Sasanatiengs to første film, der begge sprudler af visuelt overskud

Thailand er flere gange inden for det seneste par år blevet udnævnt til en af de mest interessante filmnationer i Asien. I deres evige, næsten desperate søgen efter noget nyt og originalt har filmkritikerne det med at uddele den slags titler til højre og venstre. Men i Thailands tilfælde er der rent faktisk noget om snakken. Efter at Thailand filmisk set har været et regulært uland i mange år, har man på festivaler rundt om i verden – ikke mindst NatFilm Festivalen i Danmark – kunnet mærke et frisk pust fra en række unge og ofte meget forskellige instruktører, og nu har man indtrykket af et mangfoldigt filmmiljø i rivende udvikling. Senest har den thailandske regering, i et ambitiøst forsøg på at fastholde succesen, tilmed etableret en international filmfestival i Bangkok.

En af de mere interessante af de nye instruktører er Wisit Sasanatieng (f. 1964), der har skrevet manuskript til et par af kollegernes film, men indtil videre kun selv har to film på sit cv, *Tears of the Black Tiger* (*Fah talai jone*, 2000) og *Citizen Dog* (*Mah nakorn*, 2004), der var et af slagnumrene på dette års filmfestival i Bangkok.

The fastest gun in the East. Sasanatieng er kunstskoleuddannet, men har primært slået sine folder i reklamefilmverdenen, hvilket man næsten kan se ud af hans visuelt flamboyante debutfilm, der ikke minder om mange andre thailandske film og selvbevidst benytter sig af alle kendte og en del ukendte tekniske kneb for at fortælle en ellers ganske konventionel historie om stor, ulykkelig kærlighed.

Tears of the Black Tiger, som havde sin internationale premiere på filmfestivalen i Cannes for fem år siden og siden har rejst verden rundt, er en spøjs og meget underholdende blanding af gammeldags western og kulørt melodrama. Den foregår i Thailand i en ikke nærmere defineret fortid og handler om den fattige Dum med tilnavnet Black Tiger og hans gengældte forelskelse i Rumpoey, datter af en lokal guvernør. Skæbnen er ikke de unge elskende nådig, og Dum, der i desperation har sluttet sig til en bande hærgende, plyndrende cowboys, må kæmpe med både politi og sine kammerater, da han finder ud af, at Rumpoey står for mod sin vilje at skulle giftes med en ung karriereofficer.

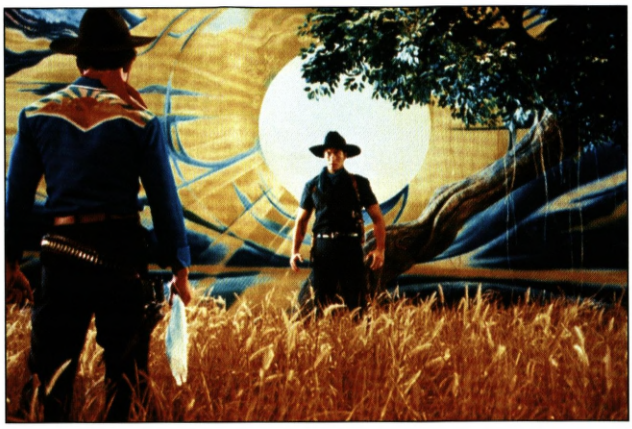
Alle den amerikanske westerns stereotyper og klichéer fremføres modigt af Sasanatieng. Men fordi *Tears of the Black Tiger* foregår i Thailand, får det velkendte ny klang, og det bidrager kun til morskaben, at instruktøren samtidig presser især karaktererne så langt ud, som det overhovedet er muligt. De onde er virkelig onde, når de skoggerler under deres tynde, markerede moustacher.

Tears of the Black Tiger er fuld af overraskende og energisk koreograferede skudduelle – Dum er simpelthen *the fastest gun in the East* – hvor blodet sprøjter, som var det Jackson Pollock, der stod foran et malerlærred. Men der bydes også på farvemættede, lyriske øjeblikke,

hvor den længselsfulde Rumpoeys smukke ansigt akkompagneres af smægtende kærlighedssange. Man får fornemmelsen af, at Sasanatieng trods alt er en stor romantiker.

Tidligere tiders thailandsk film har sat sit præg på Sasanatieng, og han har blandt andet ladet sig inspirere af de farveladeagtige og i dag uglesete thai-genrefilm fra 60'erne og en form for populært folketeater, hvor publikums fantasi spiller en stor rolle. I sin brug af farver og kulisser og i sit kameraarbejde prøver den forfriskende respektløse filmskaber ikke på at skjule, at det er en film, man sidder og ser på: Efter et specielt imponerende skud fra Dum spørges der f.eks., om man nu også fik set det hele, hvorefter man får lov til at se skuddet igen, denne gang i *slow motion*. Og på et tidspunkt sidder Dum på en trægren og spiller mundharmonika med en skøn, tydeligvis malet solnedgang som baggrund.

Der er en næsten trier'sk insisteren på at fratage publikum alle illusioner for så at bygge dem op igen ved hjælp af karakterer og historie.



Tears of the Black Tiger (*Fah talai jone*, 2000)

Pod haleløs. Samme visuelle overskud præger også Sasanatiengs anden spillefilm, den pastelfarvede *Citizen Dog*, selv om de to film ellers er så forskellige som dag og nat. *Citizen Dog* er en nutidig storbyfilm om en ung, nøgtern mand, Pods, jagt på en drøm og om, hvordan han finder den hos en ung pige, Jin, der dog drømmer om alt muligt andet. Det er ikke nogen nem situation for Pod, titlens 'borger hund', der kommer fra landet og forsøger at overleve i den forvirrende storby, Bangkok, hvor det regner med røde styrthjelme, og hans afdøde bedstemor giver gode råd i skikkelse af en gekko.

I modsætning til alle de andre indbyggere i Bangkok har Pod ikke nogen hale, hvilket til at begynde med er et stort problem og noget, han skammer sig gevaldigt over. Men så bliver Pod berømt, netop fordi han skiller sig ud. Det er pludselig højeste mode at være haleløs, og nu må han flygte fra skrigende fans.

Nej, *Citizen Dog* er ikke nogen almindelig film, og indimellem insisterer den lidt for meget på sin egen ualmindelighed. Men det er også en underfundig og ofte ret rørende *coming of age*-skildring med indbygget kærlighedskomedie, forklædt som fabel og samtidig en satire over det moderne, hektiske storbyliv, hvor alle render i hælene på hinanden i stedet for bare at være sig selv.

*Citizen Dog*s billedside er ikke lige så umiddelbart overvældende som *Tears of the Black Tiger*s – hvilket vel også ville være forkert i denne trods alt mere 'hverdagslige' film. Men der bydes alligevel på tilpas mange af den opfindsomme instruktørs smågeniale, visuelle indfald – f.eks. den gigantiske bunke af plastikflasker, som Jin samler i et forsøg på at være miljøbevidst og redde verden, og som ses med storbyen som malerisk baggrund.

For at kunne få finansieret sit næste, meget ambitiøse og dyre projekt har Wisit Sasanatieng slået sig sammen med Luc Besson, der efterhånden er blevet en af Europas mægtigste producenter. *Namprix*, som filmen kommer til at hedde, lægger sig tilsyneladende fint i forlængelse af instruktørens to første film, idet han igen griber tilbage og bruger af den righoldige thailandske kulturarv for at fortælle sin historie.

Visuelt bliver *Namprix* utvivlsomt noget ud over det sædvanlige, og i et interview har Sasanatieng sagt, at filmen tager udgangspunkt i en "antik thai-legende og et meget traditionelt thai-billedsprog som de gamle vægmalerier. Vi vil animere dem, få dem til at bevæge sig. Det er ikke en episk fortælling, men den fortæller om vores rødder, vores kultur."

Christian Monggaard

Filmografi

2000 Fah talai jone/Tears of the Black Tiger
2004 Mah nakorn/Citizen Dog

Wong Kar-wai

Hongkong-melankoli, hyperæstetik og drømmen om det tabte øjeblik

I 1994 blev der på filmfestivalen i Cannes vist en film af den Hongkong-baserede instruktør Wong Kar-wai (f. 1958). Filmen hed *Chungking Express* (*Chong qing sen lin*), og den fik årets mest omtalte amerikanske instruktør, Quentin Tarantino, til at udbryde: "Her er filmens fremtid!". Det visuelle overskud og de postmoderne, hyperaktive jump cuts i *Chungking Express* var på en og samme tid en hyldest til den klassiske Hongkong-actionfilm og den klassiske europæiske art cinema, og det stod klart, at Wong Kar-wais film ikke lignede noget andet.

Med Tarantinos anbefaling fik Wong Kar-wai filmverdenens fulde opmærksomhed. Hans næste film, *Fallen Angels* (*Duo luo tian shi*, 1995), var på mange måder en fortsættelse af *Chungking Express*, men endnu mere dristig i sin æstetik. I begge film er billedstilen rystende, og tiden er brudt op i fragmenter og et splintret perspektiv, som hos Wong Kar-wai er et udtryk for, at verden i dag er blevet så kompleks, at den ikke længere kan overskues fra ét punkt, og da slet ikke i en storby som Hongkong. I stedet forsøger han at gengive de mange perspektiver ved hjælp af hæsblæsende montage, kontrapunktiske kameravinkler og manipulation af tid og sted.

To år efter, samme år som Hongkong igen blev en del af Kina, skabte Wong Kar-wai roadmovien *Happy Together* (*Cheun gwong tsa sit*, 1997), hvis undertitel, *A Film About Reunion*, røber, at den skal forstås som en politisk kommentar til Hongkongs indlemmelse i Kina. *Happy Together* foregår ellers i Argentina, og sammenlignet med de to foregående film fortæller den en langt mere følsom og indadvendt historie om et homoseksuelt kærlighedsforhold. Med sin mere afdæmpede tone foregreb den Wongs næste radikale stilskifte, der skulle videreudvikle hans særegne æstetik.

Visuel ener. Wong Kar-wais optagethed af det visuelle kan ses som et resultat af, at han indledte sin karriere som grafisk designer. Siden skrev han manuskripter til tv-serier, inden han i 1982 rykkede ind i filmbranchen som manuskriptforfatter for det kommercielle produktionsselskab Cinema City. Efterhånden fik han kontakt til en række etablerede instruktører, og i 1987 skrev han manuskript til Patrick Tams *Final Victory* (*Zui hou sheng li*). Filmen var tænkt som tredje del i en trilogi, som Wong Kar-wai havde skrevet, og det følgende år instruerede han selv den film, der fortællemæssigt ligger først i trilogien, Hongkong-triadefilmen *As Tears Go By* (*Wong gok ka moon*, 1988), som på nybrydende vis kombinerede en række Hongkong-typiske scenarier af rasende vold og hidsig action med et atmosfærisk portræt af længslen efter kærlighed og drømmen om det tabte øjeblik. *As Tears Go By* præsenterede Wong Kar-wais særegne visuelle stil for en større offentlighed, da den blev vist på Cannes-festivalens Semaine de la Critique i 1989.

As Tears Go By var en succes hos både kritikere og publikum, mens Wongs næste film, *Days of Being Wild* (*A Fei jing juen*, 1991), blev en publikumsmæssig katastro-

fe. Kritikerne var imidlertid begejstrede for filmens dristige og stilsikre billedsprog, som var opstået i et samarbejde med scenografen, klipperen og sparringspartneren William Chang og, ikke mindst, fotografen Christopher Doyle, der har stået bag kameraet på alle Wongs film siden da.

Som debutfilmen er *Days of Being Wild* ikke-lineær i sin opbygning, og dens fortælling foregår i et hallucinerende langsomt tempo til tonerne af nostalgiske Latin-arrangementer, der hensætter tilskueren til et let romantiseret Hongkong anno 1960.

Wong Kar-wai oprettede i denne periode sit eget produktionsselskab, så han kunne opnå den fulde kreative frihed i sit arbejde. Derpå kastede han sig ud i at filmatisere en klassisk kinesisk *wuxia*-fortælling. Det resulterede i martial arts-filmen *Ashes of Time* (*Dung che sai duk*, 1994), som hverken ligner Wongs andre film eller nogen anden martial arts-film. Indspilningen trak i langdrag, og budgettet blev vildt overskredet, men under arbejdet med *Ashes of Time* arbejdede Wong sideløbende på den film, der skulle markere hans internationale gennembrud, nemlig *Chungking Express*.

Mood piece. Efter de tre iøjnefaldende film *Chungking Express*, *Fallen Angels* og *Happy Together* var opmærksomheden sikret, da hans næste film, *In the Mood for Love* (*Fa yeung nin wa*, 2000), blev vist i Cannes. *In the Mood for Love* er en gennemmusikalsk kærlighedshistorie om naboerne Chow Mo-wan og Su Li-zhen (Tony Leung og Maggie Cheung), som opdager, at deres ægtefæller har en affære. De finder trøst i hinanden og er selv tæt på at udvikle et kærlighedsforhold, som dog aldrig bliver stadfæstet. Filmen er et kammerspil om romantikkens umulige natur og det tabte øjeblik, der aldrig kan genfindes. Erindringen og begæret sætter sig konkrete spor i tiden og rummet, hvor personerne konstant krydser hinandens veje, uden at der skabes egentlig, varende kontakt.

De små værelser, de snævre gange og den fugtige kælderrestaurant lades med stemning, følelser og betydning, og den ekstreme visuelle stilisering ligger i direkte forlængelse af personernes indestængte følelser. Filmen bygger på motiviske repetitioner og variationer, således at udviklingen i hovedpersonernes forhold træder frem på en baggrund af meditative, impressionistiske gentagelser. Til tonerne af Nat King Cole bevæger de sig som i en drømmetilstand gennem 1960'ernes Hongkong, og filmens billeder af Chows pomadeglatte hår, Su Li-zhens vidunderlige silkekjoler, de smalle gyder i regnvejr og røgen fra hans cigaretter gør filmen til et *mood piece*, hvor farver, kostumer, musik og skuespil går op i en højere enhed. Med *In the Mood for Love* syntes Wong Kar-wai at have fundet den perfekte balance mellem fortællingens følelsesmæssige tyngde og den pragtfulde æstetik.

Wong Kar-wais œuvre bærer i ekstrem grad præg af gentagelser og fornyelse. Hans stil har dannet skole i en sådan grad, at han under optagelserne til *In the Mood for Love* erklærede: "Alt for mange instruktører laver efterhånden Wong Kar-wai-film, så jeg må finde på noget andet." Så snart han opnår perfektion i sit stilistiske udtryk, forlader han det for at finde et nyt. Det forklarer den ualmindelig lange produktionstid på hans film, men det kan måske også forklare hans store interesse for øjeblikket og for den tabte mulighed.

Wongs filmkunst skaber øjeblikke, der opnår en helt særlig betydning og tyngde ved at blive gentaget fra film til film. Når Tony Leung ser sig i spejlet i *In the Mood for Love*, ser han sig selv i øjnene i en gen-

2046 (2004)

tagelse af en scene fra *Days of Being Wild* ti år før, og hans karakter lever videre i Wong Kar-wais seneste spillefilm, *2046* (2004). Her er Chow blevet en bitter casanova, der ser tilbage på en række forspildte muligheder for kærlighed. Der går således en lige linje fra *Days of Being Wild* over *In the Mood for Love* til *2046*, som refererer så indforstået til Wongs tidligere film, at tilskueren risikerer at miste fodfæstet i labyrinten af fortællinger. Det kan diskuteres, om filmens sci-fi-stil klæder Wong Kar-wai, men det er indiskutabelt, at *2046* er en formidabelt smuk film, der på en og samme tid sender tankerne mod 60'ernes Hongkong og mod fremtidsvisioner i film som Luc Bessons *Det femte element* (1997).

Tomrummets erotik. Etymologisk betegner begrebet 'eros' et fravær eller en mangel. Og det erotisk sublime hos Wong Kar-wai hænger i høj grad sammen med det usagte og fraværet. Hvert et møbel, hver en kjole og hvert et tapet vibrerer med betydning, så man næsten bliver svimmel af sanseindtryk. Filmenes mise-en-scène er overlæsset med udtryk, ikke mindst i de mennesketomme tableauer, hvor tomheden bliver bærer af det usagte, det tabte og det uigenkaldelige.

Det gælder også kortfilmen *The Hand*, som indgår i antologifilmen *Eros* (2004). *The Hand* udspiller sig i 1960'ernes Hongkong og handler om den unge skrædderlærling Zhang (Chang Chen), som sendes ud til den feterede konkubine Miss Hua (Gong Li) for at tage mål til en kjole. Han er ung og uerfaren, og hun berører ham kærligt og byder ham for altid at have den lystfølelse i kroppen, når han syr kjoler til hende. I de følgende 40 minutter skildrer filmen Zhangs fascination af Hua, hvis (kjole)liv bliver stadig smallere som årene går, indtil den tuberkuløse konkubine betaler ham med det eneste, hun har tilbage: sine hænder.

Filmen udmærker sig særligt ved de virtuose billeder af de umulige elskendes hænder og fødder, som bevæger sig følsomt i drømmende slowmotion-optagelser, der understreger det erotiske i fortællingen. Også i *The Hand* væver Wong Kar-wai sine billeder omkring det menneskeforladte rum, der emmer af efterladte følelser og melankoli. Netop denne rumlige, nostalgiske dekadence er det centrale i Wongs

hypnotisk magnetiske erotik.

I Wong Kar-wai har Hongkong fundet sin mest personlige instruktør, der bryder med genresystemets normer ved at forholde sig til filmenes stilistiske og tematiske karakteristika, samtidig med at han konstant har et selvstændigt og fornyende projekt for øje. Tarantino fik ret.

Sophie Engberg Sonne

Filmografi

1988 Wang gok ka moon/As Tears Go By
1991 Ah fein jing juen/Days of Being Wild
1994 Dung che sai duk/Ashes of Time
1994 Chong qing sen lin/Chungking Express
1995 Duo Luo Tian Shi/Fallen Angels
1997 Cheun gwong tsa sit/Happy Together
2000 Fa yeung nin wa/In the Mood for Love
2004 2046

Yoji Yamada

Den hverdagsrealistiske sværdkæmperfilm *The Twilight Samurai* gjorde med ét slag veteranen Yoji Yamadas navn kendt også i Vesten

Yoji Yamada (f. 1931) er super-veteran-instruktøren bag 48 afsnit af den længst kørende filmserie i japansk historie: *Tora-san* ('It's Tough to be a Man' eller *Otokowa tsuraiyo*, 1969-1995). Serien sluttede brat med skuespilleren Kiyoshi Atsumis alt for tidlige død. Uden ham kunne Tora-sans eventyr simpelthen ikke fortsætte. Skønt langt mere kendt i Asien (ikke mindst i Taiwan og Hongkong) end i Europa og USA (hvor filmgængere synes at have behov for at putte japanske film ned i én af to kasser: arthouse-film eller ekstrem horror-/samurai-/gangster-film) er Yamada en af de få nulevende japanske instruktører, hvis box office-tæft er uantastet på det hjemlige marked. Dér kan ikke engang så internationalt anerkendte instruktører som Takeshi Kitano og Takashi Miike konkurrere med ham.

Yamada blev i 1950 optaget ved det prestigiøse juridiske fakultet på University of Tokyo, hvor han kom med i en kreds af filminteresserede og snart hellere ville være filminstruktør end dommer. Trods sin akademiske baggrund startede han som assistent på Shochiku-studiets dusinkomedier og -melodramaer, som han nåede at lave fjorten af, før han fik sit kommercielle gennembrud med den første Tora-san-film, *Tora San Our Lovable Tramp* (*Otokowa tsuraiyo*,1965), der var adapteret fra et tv-drama, Yamada selv havde skrevet.

I 1990'erne stod han bag endnu en succesrig *human drama*-serie, *A Class to Remember* (på japansk kendt simpelthen som *Gakkō*, eller 'Skole'), af hvilken der blev lavet fire afsnit mellem 1993 og 2000. Alle økonomiske succeser. Totalt har Yamada lavet mere end 75 film i sin 45 år lange karriere, og han står bag kolossalt populære kvalitetsmelodramaer som *The Yellow Handkerchief* (*Kōfuku no kiiroi hankachi*, 1977) og *My Sons* (*Musuko*, 1991).

Samuraiens hverdag. Blandt japanske tilskuere og kritikere er det en udbredt opfattelse, at Yamada er en decideret *shomingeki*-instruktør. *Shomingeki* er hverdagsdramaer, der fokuserer på den lavere middelklasses trængsler, tårer og glæder, så da det blev offentliggjort, at han skulle lave en periodefilm, blev nyheden mødt med en blanding af nysgerrighed, forventning og skepsis. Da *The Twilight Samurai* (*Tasogare Seibei*, 2002) blev lanceret, stod det imidlertid klart, at Yamada havde inkorporeret sværdkæmpergenren i sit velkendte univers af raffineret sentimentalitet og oplyst humanisme.

På trods af sin voldelighed er *The Twilight Samurai* egentlig ikke nogen 'samuraifilm' i vestlig forstand. Filmen er et råt-for-usødet, men i sidste ende livsbekræftende hverdagsdrama, der bæres af fremragende subtile persontegninger og en slående grad af troskab over for den historiske realisme. Derudover indeholder den to fremragende sværdkampscener.

Allerede efter filmens første minutter er det åbenlyst, at Yamada ikke er interesseret i det mytologiske, arketypiske billede

The Twilight Samurai (*Tasogare Seibei*, 2002)

af samuraien. Seibei er en lavt rangerende bureaukrat og bestyrer af domænets lagerbygning. Han lever under usle kår med to smukke døtre og hutler sig igennem med bijobs som at lave træbure til græshopper. Seibei, der altid vender hjem, når mørket begynder at falde på, og som derfor drillende bliver kaldt 'Seibei af tusmørket' (deraf filmens titel), er tilfreds med sit liv og glad for at være far.

Ved at forsvare sin bedste vens søster, Tomoe, mod hendes fraskilte mand, en dranker med højere rang, afslører Seibei sin overlegne fægtekunst. Derved får han uvelkommen opmærksomhed fra områdets fægteinstruktør, Zen'emon, som undrer sig over Seibeis kunnen med sværdet. Da Zen'emon gør oprør mod områdets styre ved at lade sin personlige loyalitet over for sin overordnede gå forud for styrets bestemmelser, slår et par vasaller ihjel og lukker sig inde i sit hus, bliver Seibei imod sin vilje beordret til at fange manden.

Den, som går til *The Twilight Samurai* i forventning om spændende og glamourøs sværdkæmper-action, vil blive skuffet. Det meste af tiden skildrer filmen, i et adstadigt tempo, hverdagens stille kamp for en lavt rangerende samurai med en fuldstændig anonym karriere, kun tilføjet et stænk af fortrydelse og længsel i forhold til den kønne Tomoe, der også er Seibeis barndomskæreste.

Det står klart, at Yamada stræber efter en høj grad af realisme og autenticitet i skildringen af tilværelsen som samurai i slutningen af det 19. århundrede (som han henlagde til det snedækkede nordøstlige

Japan). Det siges, at Yamada stillede Nishioka Yoshinobu, filmens production designer, spørgsmål som: "Børstede Seibei nogensinde sine tænder? Brugte han papir på toilettet? Hvor stillede han sine sandaler, når han kom hjem fra arbejdet?"[1] Yamada dropper fuldstændig enhver bekymring, kommerciel eller af andre årsager, om at opdatere genren for nutidens forbruger og genindfører det realistiske *look* fra den elegante 1950'er- og 1960'er-*jidaigeki*, hvor støv og pjalter var lige så centrale elementer som flagrende kimonoer og glitrende rustninger.

Denne bestræbelse på historisk realisme indebærer imidlertid ikke nogen glorificering af de 'feudale' værdier, som kendetegner hovedparten af de senere års 'konservative' sværdkæmperfilm. Filmens klimaks – duellen mellem Seibei og Zen'emon – er så økonomisk og præcist skildret, at tankerne ledes hen på 1960'ernes bedste sværdkæmperfilm af Kurosawa, Kobayashi og Okamoto, men samtidig er fremstillingen afglamoriseret på en næsten brecht'sk måde.

The Twilight Samurai slutter med et *tableau* af Seibeis voksne datter, som i en rickshaw fra Meiji-perioden foretager en pilgrimsrejse til faderens og Tomoes grave med Mount Fuji og et emblematisk førmoderne japansk landskab som baggrund. Denne sidste scene skal antyde, at det moderne Japan ikke blev bygget af folklorens arrogante samurai-'helte', men af småfolk som Seibei, hvis småborgerlige ambitioner – at føre et ubemærket liv omgivet af familien og at give sine børn de bedste muligheder – hyldes af instruktøren. Seibeis evner som sværdfægter er blot en byrde, som han gladeligt ville bytte for et 'normalt' familieliv med Tomoe. Med sin utvetydige omfavnelse af dette småborgerlige værdisæt tæmmer Yamada sværdfægtergenren, så den passer ind i hans *shomingeki*-format.

Oversaltet genopkog. Yamadas anden sværdkæmperfilm, *Hidden Blade* (*Kakushiken oni no tsume*, 2004), er desværre ikke så vellykket som *The Twilight Samurai*, først og fremmest fordi den gør den fejl at forsøge at gøre historien mere dramatisk, påtrængende og farverig.

Sværdkampene tildeles en langt større rolle, både hvad angår plot og karaktermotivation, hvilket paradoksalt nok gør dem langt mindre imponerende end i *The Twilight Samurai*. I *Hidden Blade* er hovedpersonen Munezo udstyret med en hemmelig sværdteknik ('dæmonens klo' eller *oni no tsume* som i den japanske titel), og selv om prøvekampen mellem ham og hans læremester Toda er imponerende filmet, er den klimaktiske kamp ikke mere end en standardduel. Tilføjelsen af bloddryppende CGI-effekter, formentlig for at illustrere ondskaben i moderne skydevåben, fremmer ikke ligefrem dramaet. I sidste ende fremstår Munezo som meget mere selvtilfreds og hierarki-tilpasset end Seibei, hvilket underminerer afslutningens følelsesmæssige konklusion.

Det er ærgerligt, at Yamadas anden sværdkæmperfilm ikke bevæger sig i nogen retning, men blot er et oversaltet genopkog på hans første forsøg i genren. Dog gør hans usædvanlige fortælletalent, hans eksemplarisk gode smag og hans humanisme baseret på realistisk observation af livsverdenen både *The Twilight Samurai* og *Hidden Blade* til fremragende film. Den første er nok endda Japans bedste sværdkæmperfilm siden 1970'erne.

Kyu Hyun Kim
(Oversat af Mikkel Thomassen)

Note

1. Hideo Yoshimura (2004). *Yamada Yōji x Fujisawa Shūhei*. Tokyo, Ōtsuki Shoten, s. 15.

Filmografi (i udvalg)

1969 Otoko wa tsurai yo/Tora San Our Lovable Tramp
1970 Kazoku/Where Spring Comes Late
1972 Kokyô/Home from the Sea
1975 Harakara/The Village
1977 Shiawase no kiiroi hankachi/The Yellow Handkerchief
1980 Haruka naru yama no yobigoe/A Distant Cry from Spring
1986 Kinema no tenchi/Final Take: The Golden Age of Movies
1988 Dauntaun hirozu/Downtown Heroes
1991 Musuko/My Sons
1993 Gakko/A Class to Remember
1995 Otoko wa tsurai yo: Torajiro kurenai no hana/Tora-san 48 the final
1996 Gakko II/A Class to Remember 2
1996 Niji o tsukamu otoko
1998 Gakko III/Gakko III: The New Voyage
2000 15-Sai: Gakko IV/Fifteen
2002 Tasogare Seibei/The Twilight Samurai
2004 Kakushi-ken: oni no tsume/Hidden Blade

Zhang Yimou

Efter i årtier at have været på kollisionskurs med myndighederne synes Kinas mest omdiskuterede instruktør med sine seneste martial arts-film at have fundet en ufarlig succes-opskrift

Kinesisk film blev kendt over hele verden i midten af 1980'erne, hvor den såkaldte femte generation af instruktører, heriblandt Chen Kaige, Tian Zhuangzhuang og Zhang Yimou (f. 1951), markerede sig på de internationale filmfestivaler. Instruktørerne fik fællesbetegnelsen femte generation, da der overvejende var tale om filmfolk, der var udgået fra Filmakademiet i Beijing i 1982 som filmskolens femte årgang. Da Zhang Yimou forlod skolen, blev han sendt til det lille Guangxi Film Studio, hvor han bl.a. var fotograf på Chen Kaiges gennembrudsfilm *Den gule jord* (*Huang tu di*, 1986).

Zhang Yimous første film som instruktør, *De røde marker* (*Hong gao liang*, 1987) – med Gong Li i hovedrollen – var også den første femtegenerations-film, som fik succes såvel på hjemmemarkedet som på den internationale filmscene. I *Ju Dou* (1990) og *Under den røde lygte* (*Da hong deng long gao gao*, 1991) vendte Zhang Yimou tilbage til det centrale tema fra *De røde marker* – salg af kvinder til ægteskab.

Stærke kvinder i historiske melodramaer. I disse historiske melodramaer satte Zhang kritisk fokus på kinesisk kultur og historie. Hans film betegnede et radikalt brud med den filmtradition, som efter sovjetisk model skildrer folkets helte, der ofrer sig for fællesskabet. Zhang Yimous film var kendetegnet ved symbolsk brug af farver, landskaber og bygninger. Af hensyn til censuren beskæftigede de sig ikke direkte med de sociale problemer i Kina, men mere generelt med individets forhold til staten.

Alligevel blev både *Ju Dou* og *Under den røde lygte* bandlyst og nægtet distribution i Kina. Medvirkende til bandlysningen var uden tvivl, at filmene brød kulturelle tabuer ved at skildre kvindeligt begær. Det gjaldt for så vidt allerede *De røde marker*, men bade- og forførelsesscenerne i *Ju Dou* og forspillet omkring fodmassage og lygtetænding i *Under den røde lygte* var alligevel for erotiske for de kinesiske censorer.

En fællesnævner for Zhang Yimous tidlige film er stærke kvindefigurer, hvis *individuelle* ønsker, længsler og kamp for retfærdighed udfordrer de patriarkalske strukturer, som undertrykker dem. Disse kvinderoller blev spillet af den smukke Gong Li, som kun var 21 år og stadig studerende, da Zhang Yimou 'opdagede' hende og gav hende hovedrollen i *De røde marker*.

Nutidsskildringen *Historien om Qiuju* (*Qiu Ju da guan si*, 1992) vandt juryens store pris ved filmfestivalen i Venedig, og Gong Li modtog prisen for bedste kvindelige hovedrolle. Filmen er optaget i en gennemført cinéma vérité-stil – med brug af skjult kamera og amatørskuespillere. Den handler om en højgravid bondekone og hendes kamp for retfærdighed, da hendes mand bliver kvæstet af byens borgmester på grund af en strid om rettigheder til landbrugsland. Filmen blev rost af de

kinesiske myndigheder, fordi den hylder den kinesiske kvinde/mor, og fordi den tilsyneladende priser Kinas igangværende reformer af det juridiske system. Pointen i filmen er dog nok snarere, at en fjern, bureaukratisk domstol ikke er meget bevendt, når det drejer sig om at ændre på feudale magtstrukturer i en lille kinesisk landsby.

Med *At leve* (*Huozhe*, 1994) vendte Zhang tilbage i rollen som agent provocateur i kinesisk film. *At leve* er en gribende beretning om Kinas historie fra 1940'erne til 1970'erne. Vi følger en ganske almindelig kinesisk familie, hvis hverdag gang på gang bliver knust af de skiftende politiske strømninger. Begge familiens børn dør som en indirekte følge af henholdsvis 'Det store spring fremad' og Kulturrevolutionen. Filmen veksler mellem imponerende masseoptrin og intense dialogscener, båret af store skuespilpræstationer.

At leve modtog juryens store pris og prisen for bedste mandlige hovedrolle ved filmfestivalen i Cannes. Zhangs kritik af Kina under Mao medførte imidlertid, at filmen blev officielt bandlyst af de kinesiske myndigheder, og som straf blev Zhang Yimou frataget muligheden for at lave film i fem år. Beslutningen blev dog ret hurtigt ophævet, og hans næste projekt, den farverige gangsterhistorie *Shanghai triaden* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1995), der foregår i 1930'erne, havde premiere allerede i 1995.

Shanghai triaden markerede afslutningen på samarbejdet mellem Zhang Yimou og Gong Li. De brød med hinanden professionelt og privat i 1995 efter et kontroversielt forhold, som de kinesiske myndigheder tog officielt afstand fra, fordi Zhang allerede var gift.

Fokus på samtiden. I anden del af sin karriere bevægede Zhang Yimou sig generelt set fra periodefilm til nutidshistorier. Den muntre komedie *Keep Cool* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, 1997), der trækker på Hongkong-filmens hektiske stil, er historien om en boghandler, hvis kæreste pludselig forlader ham til fordel for en rig mand. Boghandlerens efterfølgende gennemsøgning af Beijing i forsøget på at opspore ekskæresten er skildret med megen humor.

Keep Cool blev af de kinesiske myndigheder trukket tilbage fra hovedkonkurrencen i Cannes, og Zhang blev nægtet deltagelse, primært som en protest imod at festivalen præsenterede Martin Scorseses Kina-kritiske Tibet-historie *Kundun* (1997) i det officielle program.

Også *Ikke en mindre* (*Yi ge dou bu neng shao*, 1999) er en nutidshistorie i samme semi-dokumentariske stil som *Historien om Qiuju. Ikke en mindre* udspiller sig i en landsbyskole, hvor en tretten-årig pige pludselig får ansvaret for undervisningen. Filmen vandt førsteprisen på filmfestivalen i Venedig.

Vejen hjem (*Wo de fu qin mu qin*, 2000) er en kærlighedshistorie om 'min far og min mor' set fra en søns synsvinkel. De smukke flashback-scener (og filmens egentlige handling) skildrer den atten-årige Zhao Dis stormende forelskelse i landsbyens nye skolelærer. Det er historien om grænseløs romantisk kærlighed i en tid (1950'erne) præget af arrangerede ægteskaber og Maos politiske kampagner.

Myter og martial arts. Hvor faderfigurer og autoriteter i Zhangs tidlige film overvejende blev skildret som negative og 'syge' og som repræsentanter for et undertrykkende, feudalt patriarkat, præsenterer *Vejen hjem* et anderledes positivt faderbillede, som bæres videre til *Hero* (*Ying xiong*, 2002), der kan siges at markere starten på

House of Flying Daggers (*Shi mian mai fu*, 2004)

tredje del af Zhangs karriere.

Hero og Zhangs seneste film, *House of Flying Daggers* (*Shi mian mai fu*, 2004), er historiske *gongfu*-film, der kombinerer mytiske temaer med den mest populære af alle kinesiske genrer – martial arts. *Hero* foregår i år 300 f.v.t. og handler om tre lejemordere, der hyres til at stoppe herskeren af Qin-dynastiet, Ying Zheng, og hans bestræbelser på at forene hele Kina. Til at beskytte sig har Zheng den gådefulde No Name. *Hero* er en visuelt overvældende smuk film med storslået actionpoesi.

Også *House of Flying Daggers* er domineret af medrivende kampkoreografier og farverige sansebombardementer. Filmen foregår i 800-tallets Kina, hvor Tang-dynastiet presses af folkelig utilfredshed og revolutionære undergrundsgrupper. Den mest magtfulde af dem er 'House of Flying Daggers' med den blinde kvindelige lejemorder Mei som samlingspunkt.

Den symbolske faderfigur i *Hero*, den første kejser Qin, bliver præsenteret som en fredsmægler, der samler hele Kina. I virkeligheden var han, ifølge mange kritikere, en hensynsløs despot, der bl.a. begravede 400.000 soldater levende efter at have indtaget staten Zhao. *Hero* er blevet tolket som et forsvar for Kinas centralistiske styre, som tog sin begyndelse med den første kejser og er videreført i kommunistpartiets ideologi.

Zhang Yimou er altid blevet vurderet i en politisk optik – af såvel de kinesiske myndigheder som af den intellektuelle elite. Selv har han altid afvist, at han formidler politiske budskaber, men han er stadig Kinas førende og mest omdiskuterede instruktør.

Jesper Andersen

Filmografi

1987 Hong gao liang/Red Sorghum/De røde marker
1988 Daihao meizhoubao/Codename Cougar
1990 Ju Dou/Ju Dou – Flammende begær
1991 Da hong deng long gao gao gua/Raise the Red Lantern/Under den røde lygte
1992 Qiu Ju da guan si/The Story of Qiu Ju/Historien om Qiuju
1994 Huozhe/To Live/At leve
1995 Yao a yao yao dao waipo qiao/Shanghai Triad/Shanghai triaden
1997 You hua hao hao shuo/Keep Cool
1999 Yi ge dou bu neng shao/Not One Less/Ikke en mindre
1999 Wo de fu qin mu qin/The Road Home/Vejen hjem
2000 Xinfu shiguang/Happy Times
2002 Ying xiong/Hero
2004 Shi mian mai fu/House of Flying Daggers

KOSMORAMA

Tidsskrift for filmkunst og filmkultur

ARTIKLER

Lars-Martin Sørensen
Film fra den sociale afgrunds yderste kant.
Aktører, temaer og trends i japansk film og samfund

Thure Munkholm
Når gyset betragter os.
Den japanske gyserfilm mellem tradition og fornyelse

Rasmus Brendstrup
Overgearede undergangsscenarier.
Mennesker og maskiner fortsat på kollisionskurs i anime-filmen

Kyu Hyun Kim
Det sydkoreanske bar-slagsmål.
Et filmboom baseret på lige dele kunstnerisk dynamik og kommerciel tæft

Tan Hui
Nye tider.
Kinesisk films omstilling fra statskontrol til markedsøkonomi

Ng Yiu-Tsan
Fortidsspøgelser og fremtidspessimisme.
Filmiske repræsentationer af Hongkongs identitet efter overdragelsen til Kina

Linn Haynes
I markedskræfternes vold.
Hongkong-actionfilmens fortid, nutid og fremtid

Kyu Hyun Kim
Sværd uden trolddom.
Den japanske sværdkæmperfilm versus tidens *wire fu*-tendenser

Anchalee Chaiworaporn
Den ny thailandske film.
Rapport fra et af de nye kraftcentre i asiatisk film

Jesper Andersen
Made in Kollywood.
Mani Ratnam og den tamilske populærfilm

PORTRÆTTER