

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

Doppelgänger (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 genre-mæssige 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 genemskuelige 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 'lige gyldige' 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 tilfange-tagelse 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 karaktererne 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.

Genstrukturen 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 (Kairo)*.

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 Doppoerugenga/Doppelgänger
 2004 Ghost Cop
 2005 Shi no otome