

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 mel-

lem 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 egoцентриske 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 indelukthed. 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 selv-ironisk 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

Selvmodet 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 publikum⁴ – en undskyldning, som det er fristende at tolke som Takeshis beklagelse for Beats ugeringer.

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 samurafilmen 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 buhæde 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 højest 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'