



Mellem liv og død (Wandarufu raifu, 1998, instr. Hirokazu Kore-eda).

Krydsbestøvning

Hirokazu Kore-eda mellem fakta og fiktion

Af Lars-Martin Sørensen

Centralt i den japanske instruktør Hirokazu Kore-edas værk står de tre fiktionsfilm *Maborosi* (*Maboroshi no hikari*, 1995), *Mellem liv og død* (*Wandarufu raifu*, 1998) og *Nobody Knows* (*Dare mo shiranai*) fra 2004. Man behøver blot konsultere IMDb for at forvise sig om, at det er disse tre film, der har indhøstet Kore-eda størst hæder i form af snesevis af priser fra filmfestivaler verden over. Fælles for de første er, at de er direkte inspireret af Kore-edas arbejde med

tv-dokumentarfilm (Mes og Sharp 2005: 208, 210). Den tredje af Kore-edas succesfilm, *Nobody Knows*, knytter også, som jeg skal vise, an til hans tv-dokumentarproduktion, men ikke på helt samme direkte facon som *Maborosi* og *Mellem liv og død*.

Men hvordan bruger Kore-eda sine erfaringer som dokumentarist i sit virke som fiktionsfilminstruktør? Og hvad forener og adskiller den faktaprægede og den fiktio-nelle behandling af et – til tider – stærkt

sammenfaldende materiale? Det er emnet for denne artikel, som således skriver sig ind i traditionen for *auteurstudier*, fordi analysen rettes imod en filmskaber og de genkommende tematiske og stilistiske træk, der kan udledes af dennes værk. Men da Kore-edas fiktionsfilm efterhånden er ganske detaljeret beskrevet i *Kosmorama*, vil jeg tage udgangspunkt i dokumentarfilmene, som nok er mindre velkendte.¹

Mønsterskolen. Kore-edas karriere tog sin begyndelse med tv-dokumentaren *Lessons from a Calf* (*Mo hitotsu no kyoiku – Ina shogakko haru gumi no kiroku*, 1991). Her præsenterer Kore-eda en skole i landsbyen Ina. Skolebørnene i begivenhedernes centrum beslutter allerede i første klasse, at de vil låne en kalv af en lokal gård. Den passer de så i et år, hvorefter de leverer kalven tilbage. Det sker under stor bevågenhed fra den japanske presse, forlyder det i *voice-over*, hvilket bestyrker det indtryk, at Ina-skolen er noget ganske specielt. I tredje klasse beslutter børnene, at de nok en gang vil være kvægavlere, og så er Kore-eda og hans kamerahold på pletten og følger klassens meritter til udgangen af femte klassetrin. Kalven bliver omdrejningspunkt for både børnenes skoledag og for undervisningen i forskellige fag. Om morgenen muger, fodrer, børster og kæler de med den i det skur, de ved fælles anstrengelse har bygget. I klassen regner man på, hvor meget foder en kalv spiser på et år, hvad det koster, og diskuterer i plenum – elevdemokrati er i højsædet – hvordan man skal skaffe penge til formålet. Om eftermiddagen plukkes netop den type græs, som man har diskuteret sig frem til er den bedste. Således læres både elementære udmugningsteknikker, demokratisk sindelag, biologi, matematik, sløjd og natur og tek-

nik. Med jævne mellemrum fremlægger eleverne resultaterne af de selvvalgte projekter, de har arbejdet med. Og det viser sig, at selv seksualundervisning kan udspringe af praktisk erfaring med kløvdyrs rette røgt og pleje, for en dag får kalven menstruation, og så tager en af pigerne fat på et projekt om forplantningens mysterier hos kalve, kvinder og mænd.

Lessons from a Calf gør brug af en yderst afmålt *voice-over*, som åbner filmen og binder over enkelte større spring i tid. Hist og her bryder *inserts* af still-fotos den fortløbende observation af børnenes skoledag. Brugen af foto-inserts tilfører *Lessons* et anstrøg af noget fortidigt; en fornemmelse af, at det vi ser, allerede er et minde. Dette indtryk forstærkes af slutscenen, som er underlagt en lidt sentimental skolesang om, at nok får skoletiden ende, men børnene vil altid være venner. Filmen igennem er det skolebørnenes hverdag, der fokuseres på. Flere gange afbrydes den kronologiske observation af børnenes gøremål af små sekvenser, hvor de – på lydsiden – læser opgaver og digte op, som de har skrevet om deres kalv, mens billedsiden viser scener fra livet på skolen. Og sammen med de talrige foto-inserts trækker disse små klaverakkompagnerede sekvenser filmen over i en poetisk toning af den kategori af dokumentarfilm, som dokumentarteoretikeren Bill Nichols (1991) har kaldt *observerende*. At Kore-eda undlader at udlægge og forklare det viste, eksempelvis med udstrakt brug af direkte kommenterende *voice-over* eller åbenlyst forklarende interviewsekvenser, gør, at filmen kan siges at betjene sig af den retoriske strategi, som Carl Plantinga (1997) har kaldt en 'åben stemme'.²

Alene hjemme. Den kronologisk fortløbende observation af en gruppe børns



Nobody Knows (*Dare mo shiranai*, 2004, instr. Hirokazu Kore-eda).

dagligdag vender Kore-eda tilbage til i 2004 med filmen *Nobody Knows*. I *Nobody Knows*, som er en fiktion bygget over en faktisk hændelse, skildrer Kore-eda en søskendeflok, der forlades af deres mor og frister en kummerlig tilværelse, alene og isolerede i en lille lejlighed i Tokyo med den tolv-årige storebror Akira som familieoverhoved. Den faktiske hændelse, som dannede baggrund for filmen, vakte forargelse og gru i den japanske presse. Ikke mindst fordi politiet fandt et opløst babyliq i lejligheden og anklagede storebroderen for babyens død. At historien var alment kendt og havde vakt stor forargelse over de implicerede voksnes svigt, har givet medvirket til, at Kore-eda valgte at fokusere mere på børnenes hverdag, som udspiller sig i et jævnt realistisk tråd, end på de afgørende handlinger og øjeblikke, der fører dem ud i tragedien. Så i lighed

med *Lessons from a Calf* tog Kore-eda her livtag med en historie, der havde været eksponeret i den japanske presse, og præsenterede så sin egen beretning, som var baseret på hændelsen. Som Tom Mes og Jasper Sharp påpeger (2005: 207) har den tredje dokumentarfilm, som skal behandles i denne artikel, i øvrigt et lignende afsæt. Det gælder filmen *However ... (Shikashi ... fukushi kirisute no jidai ni*, 1991), som jeg vender jeg tilbage til.

Sammenligner man de æstetiske strategier, Kore-eda har valgt til at fortælle historien om skolebørnene og den forladte søskendeflok, virker fiktionsfilmen *Nobody Knows* med sine skuespillere og sin iscenesættelse på visse måder mere objektivt observerende end dokumentaren *Lessons from a Calf*. I *Nobody Knows* er der ingen brug af stillfoto-inserts. Her er seeren konstant kronologisk online med søsken-

deflokkens deroute, mens deres situation forværres. Og der er heller ingen børnestemmer, som læser digte op i *Nobody Knows*, ingen billedside, der følger sin egen asynkron logik. Men lighederne er også til at få øje på.

I begge film foregår optagelserne over lang tid, hvilket fremgår af årstidernes skiftet, samt i *Nobody Knows* af, at børnenes hår vokser sig langt, at Akira skyder i vejret, og hans stemme går i overgang.

I begge film vier Kore-eda små fastholdte øjeblikke stor opmærksomhed. Som nævnt ved brug af digtoplæsning og stillfotos i *Lessons*, men også i *Nobody Knows*, når kameraet dvæler ved børnenes legen 'sten-saks-papir' eller andre små dagligdags tidsfordriv, som ikke bibringer fortællingen nogen egentlig fremdrift. Et påfaldende træk ved begge film er, at nærbilleder af børnenes hænder bruges til at formidle karakterpsykologi. I *Nobody Knows* piller storebroderen Akira nervøst ved håndtaget på den kuffert, lillesøsteren ligger gemt i, da hun skal smugles ind i familiens lejlighed. I *Lessons* fanger nærbilleder børnehænder, som fumler forventningsfuldt med de tomme krus, da den første mælk skal smages.

Det er også nærbilleder af hænder, der bruges i afskedens stund i *Nobody Knows*: den døde lillesøsters hånd, der ikke lukker sig om Akiras, da han tager den op. Og Akira og hans venindes hænder, som kaster jord på den kuffert, der tjener som kiste for lillesøsteren.

Lige så påfaldende er Kore-edas nedtoning af sentimentaliteten, når man ser på, hvordan han håndterer børnenes smerte i *Lessons from a Calf*. Kore-eda er afmålt, når han bruger ansigtsnærbilleder i stærkt emotionelle situationer. Han filmer tæt nok på til at opnå en følelsesformidlende effekt, men oftest på middelstor afstand.

Da skolebørnene skal afgøre, om de vil levere koen tilbage, opstår eksempelvis en situation, som en mindre mådeholden instruktør nemt kunne have fravristet stor patos, nedslåede blikke og talrige tårer og snøft. Scenen nærmest tigger om nærbilleder og krydsklipning mellem børn og ko, for både køer og rådvilde japanske børn har smukke, følelsesfulde øjne. Men i afskedens stund bruger Kore-eda ansigtsnærbilleder sparsomt, hans kamera dvæler ved koens seletøj, som hænger sammenrullet i en skolepigens hænder.

En lignende strategi ser vi, da tragedien hen imod slutningen af *Lessons* for alvor indfinder sig. Koen skal kælle. Men kalven, som alle har set frem til med sitrende forventning, fødes ikke alene for tidligt, den er også dødfødt. Her tumler Kore-eda med de temaer, som går igen i *Nobody Knows*. Nemlig børns sorg, styrke og sammenhold, når de skal overvinde tab og død.

Gravskrift. Tab, død, sorg og afsked står også som helt centrale elementer i Kore-edas næste tv-dokumentar, *However ...* Men dette værk er en anden type dokumentar end *Lessons*. Filmen kan, jævnfør Nichols (1991), kategoriseres som en *interaktiv dokumentar*, der betjener sig af en 'formel stemme' (Plantinga 1997), for her oprulles og forklares faktiske hændelser, og filmen er opbygget omkring en serie af interviews, hvor filmskaberens er tydeligt til stede.

However ... præsenterer en topbureaukrats liv, efter at han tilsyneladende uforklarligt har begået selvmord. I et parallelt forløb fortælles historien om en sygdomsramt barpige, som ligeledes begår selvmord. Hun brænder sig selv i desperation over at blive svigtet og bedraget af de sociale myndigheder, som hun er håbløst afhængig af på grund af sin sygdom. Han

vælger døden, da mange års idealistisk virke inden for den offentlige forvaltning gradvist afløses af frustration over økonomiske stramninger og menneskefjendske administrative praksisser, som tjener til at forhindre japanske borgere i at få den bi-stand, de ifølge loven har ret til.

De to hovedpersoner er altså både ens og hinandens modsætninger: Han forvalter velfærds- og miljøpolitik fra samfundets top, hun bliver skaltet og forvaltet med på samfundets bund. Begge hovedpersoner, systemets mand og systemets offer, langer desperat ud efter det skred i det sociale system, de oplever fra diametralt modsatte perspektiver. Bureaukraten begynder at skrive kritiske avisartikler om velfærds- politikken under pseudonymet 'Alice Johanson' – givetvis for at alludere til den skandinaviske velfærdsmodel. Barpigen kæmper en stadig mere forbitret kamp imod de socialarbejdere, som ikke vil anerkende, at hun er uarbejdsdygtig, og som nærmest tvinger hende til 'frivilligt' at afskrive sig retten til bistand.

Til at fortælle deres historie har Kore-eda linet både bureaukratens sørgende kone, socialarbejdere, venner og kolleger op til interviews. Atter introduceres historien af en voice-over, som i denne film fungerer forklarende. På billedsiden er der udstrakt brug af både dokumentaroptagelser fra efterkrigstiden og historiske fotos – noget, som forlener filmen med både et personligt og et samfundshistorisk præg. Vi ser talrige billeder fra hovedpersonernes familiealbums og historiske fotos fra deres barndom, begge som forældreløse i de tidlige efterkrigsår. Så nok en gang bidrager Kore-edas fastholdte øjeblikke til at stykke en større historie sammen. Forbindelsen mellem den amerikanske okkupation og nutids-Japan kommunikerer visuelt ved flere overblændinger mellem datidens og

nutidens sporvogne og tog, der starter og standser ved en perron. I *However ...* ses også flere overblændinger mellem Ginzastrøgets vartegn, Hattori-bygningen, med sit karakteristiske klokketårn, dengang og nu. Det særlige ved netop denne bygning er, at her residerede amerikanerne under okkupationen – blandt andet de amerikanske filmcensorer, som syslede med at udbrede demokrati og ytringsfrihed med censur af japanske film og medier. De, der kender lidt til Tokyos arkitektur-historie vil også vide, at Hattori-bygningen blev opført af grundlæggeren af ur-imperiet Seiko. Så i et lidt højere luftlag alluderes altså også til tid med disse indstillinger.³

Med sit historiske islæt fremstår filmen som et gravskrift over den i udgangspunktet nogenlunde omsorgs- og ansvarsfulde socialstat, amerikanerne påtvang det japanske bureaukrati at arbejde for at skabe. Et gravskrift over en epoke og over to af dens skæbner. Det er dem, særligt bureaukraten, der har Kore-edas opmærksomhed. Stilfærdigt gravende føjer han lag på lag af de penselstrøg, der portrætterer en socialt indigneret ung mand, som arbejder utrætteligt for at bedre almindelige menneskers vilkår. Familien ser han ikke meget til, fortæller enken til Kore-edas kamera. Den sociale indignation kommer også til udtryk i de digte, han gennem hele sit korte liv skriver til skrivebordsskuffen:

Men ...
 det ord, mit sind uophørligt hviskede
 det eneste ene, der forblev i mit hjerte
 det ord, som gav mit liv, min passion, værdi
 det ord, som var min tro på mig
 på det seneste har jeg ikke hørt det
 som et mægtigt træ, fældet i mit hjerte, er ordet
 forsvundet
 men ...
 jeg kan ikke høre det mere
 men ...
 jeg gentager det for mig selv, men ...
 det brændende ønske

den livfulde glød
men! ... plejede jeg at indvende
alene, stående over for flokken
selv når solen var ved at gå ned
jeg råbte det ud med overbevisning
OK, giv mig min tro tilbage

Digtet finder Kore-eda og bureaukratens enke, sirligt indpakket, i selvmorderens gemmer. Og filmens voice-over konkluderer, at det nok var hans svindende evne til at ytre filmtitlens lille 'men ...', eller måske skreddet fra hans livfuldt protesterende 'men, hør nu!' til stadig oftere at ty til det resignerede 'men pyt', der førte til selvmordet som 53-årig. Slidt op af det system, han tjente. Enken sidder med nedbøjet ansigt, ser ikke op i et eneste af de talrige interviewklip, hun optræder i. Hun forekommer isoleret, fortvivlet over ikke at have mange minder at trække på, fordi han altid arbejdede. Med spag røst genkalder hun sig deres sidste dage sammen. Men hendes refleksioner over hans liv, arbejde og motiver synes ikke at bringe hende nogen trøst. Hun forstår det ikke helt. Hvorfor kunne han ikke bare sige sit job op?

Jagten på ansvarlige. Ekkoet af enkens sorg, isolation og rådvildhed runger i

Kore-edas *Maborosi* fire år senere, der også i centrum har en sørgende enke, som ganske enkelt ikke fatter, hvorfor hendes mand døde. *Maborosis* enke står ved filmens slutning med sin nye mand ved et bål på en strand og råber fortvivlet: "Jeg forstår det bare ikke!" Bureaukratens enke, som ikke hører en fiktionsfilm til, er mere forknyt. Men både følelsen af ikke at forstå, af at være forladt og isoleret i knugende sorg, ligger tungt over dem begge. Den afgørende forskel i skildringen af de to er, at hvor *However ...* viser bureaukratens enkes sorg ganske tæt på, er *Maborosi* en film, som afstår fra at vise stærkt emotionelle situationer i nære indstillinger.

Hvor isolationen, desperationen og sorgen skildres, uden at nogen konkret kan bebrejdes noget i *Maborosi*, er ansvaret anderledes bastant placeret i *However ...* (her begynder konturerne af en forskel mellem Kore-edas brug af fiktion og dokumentarisme at tegne sig; dette vender jeg tilbage til i artiklens afsluttende diskussion).

Ansvaret for det dobbelte selvmord i *However...* indkredses gradvist i interviews dels med de socialarbejdere, der nægtede barpigens den hjælp, hun behøvede, dels med bureaukratens venner, bekendte og kolleger. I barpigens tilfælde klatrer Kore-eda op gennem det hierarki af embedsmænd, som træffer de afgørende beslutninger, og opruller de rapporter, der tjener som forholdsordrer for socialarbejderne i deres administration af lovgivningen. Jo højere han kommer i hierarkiet, jo mere indfinder ansvarsforflygtigheden og ansigtsløsheden sig. Da han eksempelvis interviewer en overordnet i Tokyos bystyre, som sender aben nedad til det lokale niveau i systemet, ses på billedsiden en grå betonbygning, mens embedsmandens metalliske telefonstemme høres. På den måde kommer 'systemet' som en umenneskelig be-

Maborosi (*Maboroshi no hikari*, 1995, instr. Hirokazu Kore-eda).



tongrå størrelse under anklage. På samme vis retter *Nobody Knows* en bevidst kritik imod millionbyen Tokyo som et umenneskeligt sted, fordi det overhovedet var muligt, at en forladt børneflokk fik lov at gå så grueligt i hundene, uden at nogen greb ind (Schilling 1999: 117). I *Nobody Knows* kommer det til udtryk ved flere dvælende, handlingstomme shots af Tokyos skyline, særligt imod slutningen af filmen.

Kore-edas søgen efter de ansvarlige i *However...* ender med indklippede tv-optagelser af Nakasone-kabinetets tiltrædelse i 1982. Premierminister Nakasone, som var Ronald Reagans bonkammerat og japanske modstykke, gik over i japansk politisk historie som den premierminister, der drejede landet ind på en stærkt højre-liberalistisk og nationalistisk kurs. Og her ligger ansvaret for, at Japan begyndte at opruste militært og nedruste socialt, forlyder det konkluderende fra filmens speaker. Dermed er skylden for den tredobbelte tragedie – barpigens, bureaukratens og Japans – placeret. Vi får altså et markant politisk budskab serveret af filmen, noget som Kore-eda ellers ikke gør en dyd ud af, selv om han bestemt kan kaldes en mand med sine politiske meninger mod.⁴

Dokumentarfilmen *However...* har tydeligvis tjent som inspirationskilde til fiktionen *Maborosi*. Men i *Maborosi* synes Kore-edas ærinde at være mere poetisk end politisk. Som også eksemplet *Nobody Knows* med sine 'anklagende' *cityscape*-shots antyder, lader det til, at Kore-eda i sine fiktionsfilm foretrækker at fremsætte politisk kritik indirekte og på et mere generelt niveau.

Musikken, mens den spiller. Den tydeligste sammenhæng mellem Kore-edas dokumentar- og fiktionsfilm findes i tvillingefilmene *Without Memory* (*Kioku ga*

ushinawareta toki, 1996) og *Mellem liv og død*. Begge film fokuserer på erindringens rolle for menneskers identitet.

Både erindring og identitet er produkter af den menneskelige bevidsthed, sådan som den portugisisk-amerikanske neurovidenskabsforsker Antonio Damasio har beskrevet i *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness* (1999). I bogen, der er ganske banebrydende, opstiller Damasio en tredelt model for menneskelig bevidsthed og selv-identitet: Det fuldt funktionsdygtige menneske trækker på både et protoselv, et kerneselv og et selvbiografisk selv, når det interagerer med sin omverden. Protoselvet er det laveste niveau, det niveau, som nok registrerer, når forandringer udefra påvirker organismen – jf. titlens 'følelse af noget, der sker' – men heller ikke meget mere. Næste niveau er kerneselvet, som medfører evnen til at vide, at man er bevidst om sig selv, men kun i nuet. Det er en flygtig selvbevidsthed, som ikke betjener sig af hverken indhøstede erfaringer eller forventninger til fremtiden. Kerneselvet er, som Damasio beskriver det med et citat fra T.S. Eliot, "musikken, mens den spiller" (Damasio 1999: 172). Og endelig er der det selvbiografiske selv, som lægger indhøstede erfaringer og hensynet til en forventet fremtid oven i de to øvrige instanser.

I dokumentarfilmen *Without Memory* anvender Kore-eda en 'formel stemme' (jf. Plantinga 1997) til at skildre en mand, som på grund af medicinsk fejlbehandling har pådraget sig en hjerneskade og er endt mellem to af Damasio's tre selvbevidsthedslag, mellem kerneselvet og det selvbiografiske selv. Han lider af Wernickes encefalopati, en hjerneskade, som gør, at han kun i yderst begrænset omfang kan lagre og genkalde sig nye erfaringer. Erindringer fra før sygdommen indtraf, står relativt klart



Without Memory (*Kioku ga ushinawareta toki*, 1996, instr. Hirokazu Kore-eda).

for ham, mens ting, der skete for blot få minutter siden, simpelthen ikke eksisterer i hans hukommelse. Men da han har pådraget sig lidelsen som voksen, fungerer han nogenlunde normalt udadtil. Han kender sin kone og sine to sønner, han husker, at han arbejdede som handicapbistandshjælper, før han blev hjerneskadet. Men han ved ikke, at han for fem minutter siden kom hjem fra en indkøbstur sammen med sin søn, medmindre hans kone minder ham om det. Og hver morgen skal han gennem det helvede, det er at måtte erkende, at han lider af hukommelsessvigt – for det har han glemt! Han er – med Damasio og Eliot in mente – musikken, mens den spiller. Blot går pladen hele tiden i hak.

Angst og forvirring gennemsyrrer den blide handicapbistandshjælperes hverdag, som Kore-eda og hans hold følger gennem flere år. Som barpiggen i *However ...* fører han sag imod den offentlige forvaltning, fordi hans invalidering skyldes en restriktiv lokal praksis forårsaget af en lidt ukonkret ordre oppefra i systemet om at spare. Efter en operation for et banalt mavesår har han fået væske og næring i form af glukoseopløsning i drop. Men lægerne havde

sparet det vitamintilskud, det tidligere var praksis at tilsætte, væk. Og den fremgangsmåde er resulteret i talrige andre sager, hvor patienter er blevet hjerneskadede, fordi B1-vitaminmangel sammen med stort kulhydratindtag kan medføre Wernickes encefalopati – eller 'hjerne-beri-beri', som sygdommen også kaldes. Så atter er systemets destruktive spareiver under anklage i en af Kore-edas dokumentarfilm, og atter drives ofrene rundt i den juridiske manege af et bureaukrati, som kun nødtvungent vedkender sig sit ansvar.

Hvor skyldplaceringen i *However ...* kan synes en kende firkantet, medvirker den her til at løfte *Without Memory* op over det særlingestudie, som manden uden hukommelse ellers inviterer til. Det samme gælder en række små sekvenser, som i løbet af filmen medicinsk beskriver både sygdommen og hukommelsens funktionsmåde.

Skæbnens ironi. Umiddelbart forekommer en perspektivering til den samfundshistorie, mandens skæbne udspringer af, ikke nødvendig. Hans personhistorie står stærkt, og han er en blid mand, man let fatter sympati for. Ydermere vinder hans historie dybde ved, at han har arbejdet med at hjælpe andre handicappede. Han har, som han fortæller, gang på gang presset på for at få andre til at erkende deres situation og tackle livets genvendigheder med det udgangspunkt, deres respektive lidelser nu havde udstyret dem med. Og nu er skæbnens ironi, at hans bedste råd til andre handicappede er aldeles nyttesløst for ham selv. Han kan erkende sit udgangspunkt som hjerneskadet så ofte, han vil. Det hjælper ham ikke til at få det bedre hverken mentalt eller fysisk, for næste morgen – eller i næste øjeblik – har han glemt sin situation igen, og gribes af angst og forvirring over, at der eksempelvis er et

kamerahold i hans hjem.

Da Kore-eda udstyrer familien med et videokamera, bliver hovedpersonens situation sat endnu mere på spidsen. For nu kan han se sig selv på hjemmevideo gøre ting sammen med sin kone og sine børn, som han ikke aner, han har gjort. Og det efterlader ham med en følelse af uvirkelighed; at en dobbeltgænger måske har hugget hans identitet og familie. For han har ingen følelse af, at det vitterligt er ham, der ses på videoen. Med en omskrivning af Damasios bogtitel kan man sige, at han mangler både erindringen om og følelsen af det, der er sket. Samtidig tilføjer videooptagelserne af manden uden hukommelse i filmen om manden uden hukommelse et metalag, som flytter filmen fra primært at matche Nichols' kategori af interaktive dokumentarfilm (Nichols 1991) til – i hvert fald for en stund – at betjene sig af den reflektive form.

Manden uden hukommelse fremtræder ydermere som det levendegjorte bevis på, at følelser og erindring, eller følelser og erkendelse, løber tæt parløb i menneskets hjerne. I enkelte tilfælde lykkes det ham nemlig at genkalde sig nyligt overståede hændelser, hvis de har medført en form for affekt. Særligt negativt ladet affekt, såsom bestyrtelse og angst, synes at styrke hans korttidshukommelse. Gæt selv, hvad det gør ved humøret, når fortrinsvis negativt ladede følelsesudslag lejrer hændelser som erindringer.

Men historien fortælles ikke kun sort i sort. For Kore-eda giver sig også tid til at vise de øjeblikke, hvor manden glædes over sin eksistens, både når han tager på fisketur med sine sønner, og når han mødes med sine tidligere kolleger. På den vis balanceres hans angst og forvirring med hans glæde ved 'musikken, mens den spiller'. Og denne nuancering af det portræt, der så let

kunne have været formidlet som ren tragedie, når sit klimaks den dag, mandens kone føder en datter. Stor er glæden, naturligvis, men mindst lige så stor er smerten. For når datteren sidder hos sin mor med ryggen til, kan manden uden hukommelse ikke genkalde sig, hvordan hans nyfødte datters ansigt ser ud.

Limbo. At eksistere med én eneste erindring, som udfylder ens hele bevidsthed, er hovedtemaet i *Mellem liv og død*. Filmen skildrer et galleri af nyligt afdøde, som havner i en mellemstation, hvorfra de skal skibes videre til det hinsides. Men før næste etape må alle udvælge sig ét eneste minde, deres livs bedste, som de kan tage med sig. Alt andet vil være glemt. Og således går Kore-eda fra at portrættere smerten ved at være en mand, som – næsten – kun har nuet at bygge sin væren på, til at skildre den paradisiske tilstand som den, der venter mennesket, når det er reduceret til et eneste levet øjeblik. I *Mellem liv og død* iscenesættes og filmes sådanne øjeblikke af en gruppe sagsbehandlere – alle, viser det sig, døde, der selv har afslået at udvælge deres personlige minde til den videre færd. Når de dodes bedste minde er filmatiseret, vises det i en biograf, hvorefter den stol, hvor erindringens ophavsmand sad, står tom. Dermed tematiserer filmen ikke blot almene emner som identitet, erindring, liv og død. Den har også et indbygget metalag af film i filmen, som tjener til at destabilisere både erindringer og levende billeders troværdighed – ikke helt ulig virkningen af hjemmevideoerne i *Without Memory*. I *Mellem liv og død* opstår tvivlen, fordi filmatiseringen af minderne finder sted under interimistiske studieforhold, der lader en del tilbage at ønske i *production value*. Herved sættes både menneskelige erindringer og films konstruerede karakter



Mellem liv og død (Wandarufu raifu, 1998, instr. Hirokazu Kore-eda).

i relief.

Dette materiale – så utroligt det end kan lyde – har Kore-eda valgt at arbejde dokumentarisk med. Første trin i jagten på autenticitet var at interviewe omkring 500 japanere om, hvilket minde de ville tage med sig, hvis de blev stillet over for det valg, filmens døde må træffe. En del af disse 500 indgår i filmens persongalleri side om side med professionelle skuespillere. Endvidere lod Kore-eda de professionelle skuespillere trække på deres private yndlingserindring.

Dertil kommer, at filmen i udstrakt grad anvender stilistiske virkemidler, man oftest ser brugt i faktaformidling, såsom rystede håndholdte kamerature op og ned ad trapper i hælene på personer i samtale, talrige interviewscener med frontale torso-shots af de døde, som – i en slags rådgivnings-

samtaler – hjælpes til at udvælge sig det rette minde af sagsbehandlerne. I disse rådgivningsscener skaber den sagligt realistiske dialog og setting komik i sammenstødet med situationens urealisme, som da en af sagsbehandlerne nøgternt og høfligt indleder en samtale med ordene: ”Vi beklager at måtte meddele dig, at du er død.” Endelig er der de lidt ubehjælpssomme iscenesættelser af minderne, som fremhæver umuligheden af selve det at repræsentere noget fortidigt fuldt og helt. Og mens det fortidiges troværdighed drages i tvivl, er publikum vidner til en form for uddrag af den nationale erindring – af Japans historie. For de døde udgør et nogenlunde repræsentativt udsnit af den japanske befolkning, og deres fortællinger dækker hovedparten af sidste århundredes turbulente historie. Særligt krigshistorien, som rinder et par af de ældste døde i hu, er et uhyre følsomt emne i Japan, og på den måde retter filmen en drilsk, indirekte kritik imod Japans kollektive historiske erindring. *Mellem liv og død* er en film, som nok handler om at genkalde sig minderne fra fortiden. Men som i mindst lige så høj grad handler om at luge ud i de ubekvemme sider af historiebogen, før man kan fastlægge sin identitet for fremtiden.

Det almene og det specifikke. Det er nærliggende at se Kore-edas fiktionelle brug af det materiale, han behandler i sine dokumentarfilm, som en almengørelse af det specifikke. Den specifikke historie om manden uden erindring tjener som inspiration til *Mellem liv og død*, en protagonistløs fortælling, som løfter nært beslægtede temaer op på et mere alment, universelt niveau. På dette niveau bliver dét kun at ’være musikken, mens den spiller’ selve livet efter døden, hvor det i dokumentaren om manden uden hukommelse det meste

af tiden fremstår som Helvede på jord.

Ligeledes bruges den specifikke historie om bureaukratens selvmord og den sørgende enke i *However ...* som forlæg til en mere generel stemningsbeskrivelse af nærmest upersonlig sorg i fiktionsfilmen *Maborosi*.

Også Kore-edas fiktionisering af den faktiske hændelse, der danner baggrund for *Nobody Knows*, fremhæver to generelle forhold i den måde, hvorpå den bruger den specifikke hændelse. For det første var det – som tidligere nævnt – Kore-edas erklærede mål at rette en generel kritik imod Tokyo som sted. Og for det andet almengøres beretningen om børnene ved, at Kore-eda vier så megen tid til at vise dem som lige netop børn, frem for at fokusere på de handlinger, der forårsager deres ulykke. Som børn, der længselsfuldt opfinder undskyldninger for deres mor, når hun svigter. Som børn, der savner den far, der aldrig har spillet en rolle i deres liv. Som børn, der spiller (tv-spil) på bordet, når katten er ude. Som fattige børn, der må vaske sig ved vandposter i offentlige parker. Som børn, der både kæmper sammen og imod hinanden. Og her er det så, at fiktionen kan forekomme mere virkelighedsnær end den dokumentar, hvor Kore-eda indhentede sine første erfaringer med at filme børn, i *Lessons from a Calf*. For i Kore-edas portræt af mønsterskolens børn, slår samarbejdet om kalvens daglige røgt nærmest mistænkeligt få gnister.⁵

Dette peger i retning af, at Kore-eda også har forfulgt en konkret politisk dagsorden med *Lessons*, nemlig at fremhæve skolen som et eksempel til efterfølgelse. Og hermed er vi ved nok to forhold, det kan være nyttigt at forholde sig til i analysen af Kore-edas film, nemlig forholdet mellem det poetiske og det politiske og mellem stil og tematik.

Følelsesmæssige strategier. I *Maborosi* blokeres særligt det følelsesengagement i karaktererne, der opstår via *affective mimicry* – en medfødt tendens hos mennesker til at mime andres følelser, som særligt ansigtsnærbilledet aktiverer.⁶ Som nævnt undgår Kore-eda konsekvent nærbilleder af følelsesladede situationer i *Maborosi* – kameraet er aldrig tæt på den sørgende enke, når hun viser sin sorg. Samtidig strækkes indstilling efter indstilling ud til det punkt, hvor en art stilstand indfinder sig, hvor tiden nærmest går i stå, som den ofte synes at gøre det for den sørgende, der ikke kan handle sig ud af sorgen. Følelsen af stilstand forstærkes af, at Kore-eda kun bevæger kameraet minimalt. I *Maborosi* indfanger og udspænder dette stilvalg den handlingslammelse, den sørgende enke er fanget i. Resultatet er, at man som seer tvinges til at forholde sig mindre til filmens handling end til sorgen som stemning – en stemning af stilstand og afstand ikke ulig den, der knuger hendes faktuelle modstykke, bureaukratens enke i *However ...*

Den blokerende æstetiske strategi placerer *Maborosi* solidt i kunstmiljøtraditionen, hvor det ofte er almene, tidløse og abstrakte betydninger, 'higher meanings', filmen foranlediger publikum til at danne (Grodal 2000: 35). Dette skal ses som modsætning til mainstream-fiktionsfilmen, hvor betydningdannelse domineres af konkret, specifik betydning foranlediget af handling. Denne sondring gælder også til en vis grad i sammenligningen mellem *Maborosi* og dokumentarfilmen *However ...*, der søger konkrete forklaringer på menneskers handlinger og placerer et politisk ansvar for disse handlingers konsekvenser. Så i dette 'makkerpar' af film er der, trods de tematiske fællesnævner, intet sammenfald mellem stilvalget i henholdsvis dokumentaren og fiktionsfilmen.



Nobody Knows (*Dare mo shiranai*, 2004, instr. Hirokazu Kore-eda).

Det humoristisk præcise stilvalg i *Mellem liv og død* er beskrevet ovenfor. Men selv om filmen nok mediterer over adskillige 'højere betydninger', er den valgte stil ikke blokerende for publikums indlevelse i persongalleriet. Her bidrager blandt andet dokumentarfilmstilen med sine interviewscener til at skabe adgang til karakterpsykologien. Og der er nærmest et komplementært forhold mellem denne fiktion og dens dokumentariske forløber, *Without Memory*. For hvor manden uden hukommelse konstant kæmper imod følelsen af uvirkelighed i et absolut realistisk univers, bibringer Kore-edas casting og stil det absolut urealistiske univers i *Mellem liv og død* både autenticitet og realisme. Så her er der både tematisk og stilistisk sammenfald mellem dokumentaren og den afledte fiktion. Og atter ser vi, at den politiske kritik, der trådte konkret og tydeligt frem i filmen om manden uden hukommelse, kun optræder som allusion. Man skal abstrahere fra persongalleriets konkrete fortællinger og handlinger for at forstå filmen som eksempelvis en kommentar til Japans omgang med sin fortid.

De tematiske og stilistiske fællesnævne og de genkommende visuelle virkemid-

ler i *Lessons from a Calf* og *Nobody Knows* er allerede udredt. Alt i alt er der altså ikke ét nagelfast mønster i Kore-edas valg af stil i relation til hans brug af dokumentarernes temaer i fiktionsfilmene. Han vælger tilsyneladende den stil og arbejdsmetode, han finder bedst egnet til sin bearbejdning af materialet.⁷

Post festum. Kore-eda har udtalt, at han betragter skellet mellem dokumentar og fiktion som kunstigt; som noget, han stræber efter at bryde ned med sine film (Mes og Sharp 2005: 209). Og som jeg har vist, er der forbundne kar mellem hans mest succesrige fiktionsfilm og hans tv-dokumentarer på flere niveauer. Kore-eda forholder sig konkret til menneskers problemer, ansvar og skyld i sine dokumentarfilm – og isprænger dem øjeblikke af poesi. Når de skelsættende hændelser og handlinger er indtruffet, når ansvaret er placeret og dokumentarfilmen forbi, så tager Kore-eda fornyet livtag med dokumentarens temaer i fiktionsform. Det er dokumentarisk virkelighedsstof, som han med varierende stilistiske virkemidler poetiserer i sine prisvindende fiktioner. Ofte med stærkt fokus på rækker af relativt uforbundne øjeblikke af menneskelig væren, hvor de afgørende hændelser og handlinger viger pladsen for afdramatiserede stemningsbilleder af konsekvenserne af dramatiske hændelser og handlinger. Så transformeres den hverdagsvirkelighed, som følger efter den elskedes død, moderens forsvinden eller slet og ret døden, til bittersød poesi. Virkelighedens poesi.

Noter

1. Se evt. Laursen 2006, Sonne 2005 og Sørensen 2005 for mere detaljerede beskrivelser af Kore-edas mest kendte film.
2. Nichols (1991) sonderer mellem fire kategorier af dokumentarfilm: 1) Den *ekspositoriske*, som kendetegnes ved en didaktisk 'top-down'

fortællerautoritet. 2) Den *observerende*, eksempelvis ved den amerikanske Direct Cinema-tradition, en dokumentarform, som tilstræber at inter文ere mindst muligt med sit objekt. 3) Den *interaktive*, hvor filmskaberens er tydeligt til stede i filmen, hvor man eksempelvis ser filmskaberens interviewe personer. 4) Den *refleksive*, som fremhæver sin egen status som konstruktion og repræsentation.

Plantinga (1997) opdeler dokumentarfilmens retoriske greb i tre forskellige 'voices': Den *formelle*, hvor nogen tydeligt forklarer publikum om noget faktisk, den *åbne*, som observerer og udforsker, men i højere grad lader publikum drage egne slutninger af det skildrede, og så endelig den *poetiske*, som er optaget af repræsentationens æstetiske kvaliteter og af repræsentationsprocessen selv.

Nichols' typologi præsenteres som en historisk udvikling fra den didaktiske Grierson'ske 'voice-of-God' dokumentarform til den moderne refleksive og subjektive dokumentarfilm, hvor Plantingas 'stemmer' skal forstås som retoriske greb; forskellige fortællermæssige positioner, som udøver hver sin grad af autoritet over publikum. Disse 'voices' har dokumentarister betjent sig af gennem hele dokumentarfilmhistorien.

3. Mange japanere vil sende instruktøren Yasujiro Ozu en tanke ved synet af de mange tog og indstillingerne af Hattori-bygningen, der fungerer som et fremtrædende visuelt motiv i både *Late Spring* (*Banshun*, 1949) og *The Flavor of Green Tea over Rice* (*Ochazuke no aji*, 1952). Flere kritikere har da også draget paralleller mellem Kore-edas og Ozus film (f.eks. Desser 2007 og Laursen 2006). Det er dog særligt Ozus brug af handlingsstomme indstillinger, der i disse artikler diskuteres. Motivet med tog, der kører ud og ind af en station, ses gentagne gange i Kore-edas *Maborosi*, ligesom tog optræder som genkommende visuelt motiv i *Nobody Knows*.
4. Kore-eda var eksempelvis på barrikaderne, da japanske højrenationalister i foråret 2008 med vold og dødstrusler forsøgte at forhindre visningen af den kinesiske dokumentarist Li Yings film om Yasukuni-templet. Templet ærer mindet om de japanske soldater, som døde under Anden Verdenskrig, herunder fjorten dømte krigsforbrydere. Og da kontroversen om filmen var på sit højeste, deltog Kore-eda i et offentligt protestmøde i det japanske parlament, Diet, hvor han – sammen med Li Ying – protesterede imod det politiske pres for at få filmen taget af plakaten (Junkerman 2008).

5. Jeg betragter Kore-edas portræt af Ina-skolen som en smule romantiserende. Dels fordi alt, som nævnt, konstant ånder harmoni ungerne imellem. Og dels fordi det terperi af de knap 2000 skrifttegn, man må mestre for at kunne læse og skrive japansk, og som er et fast og tidskrævende indslag i alle japanske folkeskolebørns hverdag, er helt fraværende i filmen.
6. Se evt. Smith (1995) for en detaljeret beskrivelse af 'affective mimicry' og fænomenets rolle for seer-engagement med fiktive karakterer.
7. Heri ligner han i øvrigt en anden af japansk films kanoniserede auteurs, nemlig Nagisa Oshima. Også han vekslede mellem at lave dokumentar- og fiktionsfilm. Og hvis der var én konstant i hans stilvalg fra film til film, så var det den, at stilen konstant varierede (Lehman 1987).

Litteratur

- Damasio, Antonio (1999). *The Feeling of What Happens: Body and Emotion in the Making of Consciousness*. New York, Harcourt Brace.
- Desser, David (2007). "The Imagination of the Transcendent: Kore-eda Hirokazu's *Maborosi* (1995)". In: Phillips, Alistair and Stringer, Julian: *Japanese Cinema: texts and contexts*. London, Routledge.
- Grodal, Torben (2000). "Art film, the Transient Body and the Permanent Soul". In: *Aura* Vol. VI, Issue 3/2000.
- Junkerman, John (2008) Uden titel. Debatindlæg til web-forummet *KineJapan*, 10. april 2008.
- Laursen, Peter Skovfoged (2006). "Mellemrum og fantasmagorisk lys: Karakterforladte rum hos Yasujiro Ozu og Hirokazu Kore-eda". In: *Kosmorama* nr. 238, vinter 2006. København, Det Danske Filminstitut.
- Lehman, Peter (1987). "Oshima: The Avant-Garde Artist without an Avant-Garde Style". In: *Wide Angle* 9.2 (1987).
- Mes, Tom & Sharp, Jasper (2005). *The Midnight Eye Guide to New Japanese Film*. Berkeley, Stone Bridge Press.
- Nichols, Bill (1991). *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary*. Bloomington, Indiana University Press.
- Plantinga, Carl R. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge Mass., Cambridge University Press.
- Schilling Mark (1999). *Contemporary Japanese Film*. New York, Weatherhill.
- Smith, Murray (1995). *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*. Oxford, Clarendon Press.

Sonne, Sofie Engberg (2005). "Hirokazu Kore-eda". In: *Kosmorama* nr. 236, efterår 2005. København, Det Danske Filminstitut.

Sørensen, Lars-Martin (2005). "Film fra den

sociale afgrunds yderste kant: Aktører, temaer og trends i japansk film og samfund". In: *Kosmorama* nr. 236, efterår 2005. København, Det Danske Filminstitut.