

Hirokazu Kore-eda

Livet, døden, og alt det indimellem. Japaneren Kore-eda brillerer med vatbeklædte tørresnore og visuel transcendens

”Jeg kunne godt tænke mig at lave action-film, periodefilm!” For den japanske instruktør Hirokazu Kore-edas faste tilhængere må dette glade budskab nærmest lyde som en trussel. Ikke at man har grund til at frygte for lødigheden af de kommende film; Kore-eda (f. 1962) har allerede med sin publikumssucces *After Life* (*Wandafuru raifu*, 1998) bevist, at han mestrer den folkelige underholdning – uden at gå på kompromis med kvaliteten. Truslen ligger snarere i det radikale skifte, der ulmer under udtrykkene ’action’ og ’periode’. Få kunstnere har nemlig som Kore-eda dyrket disses direkte antiteser: Tænksomheden og den abstrakte tidsopfattelse. Det gælder *After Life*, der bedst kan karakteriseres som en metafysisk komedie. Det gælder den langt mere meditative debutfilm om afsavn, *Maboroshi* (*Maboroshi no hikari*, 1995). Og det gælder den seneste film, *Distance* (2001), der beskriver sorgarbejdet hos en lille gruppe mennesker, alle pårørende til omkomne i en sekterisk masse-massakre.

Sådanne emner er normalt synonymt med et smalt *art cinema*-publikum, og det er da også primært på filmfestivaler, at Kore-eda vinder opmærksomhed. Som de elegiske titler antyder, er der mere refleksion end eskapisme over hans værker. Men måske er vejen til ’periodefilm, action-film,’ alligevel ved at åbne sig.

Kore-edas egne refleksioner ved udsigten til hollywoodisering tyder i hvert fald ikke på fine fornemmelser: ”På Sundance-

festivalen var der megen snak om en remake,” fortæller han om *After Life*'s efterliv i USA. ”Min agent følger op på det, så vi kan beslutte den videre fremfærd. I Amerika er der langt flere gode skuespillere end man finder i Japan. Dem kunne jeg godt tænke mig at bruge i en genindspilning. Jeg vil også gerne involveres i manuskriptskrivningen.” (1)

Måske sætter det udtalelserne i et mere overraskende lys at notere sig, at Kore-eda selv forfattede *After Life* på basis af 500 ’manden-på-gaden’-interviews, og at ti af interviewpersonernes optræden i selve filmen giver store dele af *After Life* et uforligneligt dokumentarisk præg. Det skal blive spændende at se, hvad Miramax eller andre kan gøre ved dét – og måske ved Kore-edas originalitet.

Efter livet. De uuddannede skuespilleres funktion i *After Life* er at fortælle om deres mest mindeværdige, enkeltstående livsøjeblik, der derefter filmisk skal genskabes med deres assistance. Disse små film-i-filmen rummer nogle genuint rørende optrin. En gammel kvinde mindes igen at gynges i en bambuslund. En midaldrende mand kører i barndommens sommerlumre sporvogn. En anden svæver i sit lille Cessna-fly. Alle scener genskabes i et studie med teknikere og håndværkere. Men det er forberedelserne, selve arbejdet og personernes reaktioner, vi følger – resultatet får vi ikke at se. Som Kore-eda har udtalt (2), er det essentielle for den

enkelte selve *følelsen* ved genkaldelsen; ikke rekonstruktionens objektive nøjagtighed endside filmens formale kvaliteter.

En af Kore-edas pointer i *After Life* er netop, at erindringen altid rummer et personligt perspektiv, der er uerstatteligt og for så vidt uigenkaldeligt. Men at illusionkunst – hvad enten den er simpel eller teknisk kompliceret – hører til de mest potente følelsesmæssige redskaber og bør anvendes umådeholdent i livsglædens navn. Kan vi ikke genoplive stjernestunderne, har de ikke brændt sig ordentlig fast. Og har de ikke det, har vi ikke levet livet tilfredsstillende. Denne filosofi har Kore-eda taget aldeles bogstaveligt og gjort til filmens fantastiske præmis.

Som filmens titel antyder er vi nemlig allerede i det hinsides, nærmere betegnet i Limbo, der her har form af en lidt afsides internatbygning. De støvede vinduer og trævægge er ikke noget man umiddelbart ville forbinde med himmelske mellemstationer, men klienterne accepterer dem med samme selvfølgelighed som den officielle briefing ved ankomsten: "Du døde i går. Vi beklager."

Trods det rigide bureaukrati på stedet er der ikke meget Kafka over den håndfuld ansatte, der hjælper de (yderst livagtige) nyankomne igennem formaliteterne. Faktisk er hjælperne filmens egentlige hovedpersoner, hvis ordinære følelsesliv spejler klienternes nøjere end man umiddelbart kan gætte sig til.

Lodder og tristesse. Det er bureaukraternes arbejde med at udvælge og genskabe de enkelte minder, der er filmens højdepunkt. Der brainstormes og ekstemporeres som i en bedre teaterworkshop for – på den uge, arbejdet er normeret til! – at få klienterne ekspederet til himmels med et celluloid-minde som eneste bagage.

Selve arbejdsprocessen er uendeligt morsomt skildret, uden at den skæve realisme på noget tidspunkt kærtrær. Den pragmatisk nøgternhed ("fint - det kan vi lave med lyd alene"), de kunstneriske ambitioner ("risen symboliserer hendes kærlighed til broderen"), bureaukraternes stress, usikkerhed og indlevelse; altsammen satiriserer lunt en kreativ proces af den denesidige slags (og hvad har vi egentlig ellers at sammenligne med?!). Men Cessna-scenen, genskabt ved de forhåndenværende fly-dele og vatbeklædte tørresnores princip, ender faktisk med at blive et meget smukt billede på illusionismens berettigelse. I hjertet af historien ligger der selvfølgelig en dybfølt kærlighed til filmmediet.

Det er dog også åbenbart, at Kore-eda med sine non-actors tilkender dokumentarismen en særlig status. Instruktørens baggrund ligger da også i tv-dokumentarismen, ofte i den selvrefleksive *cinéma vérité*-stil, der mærkes i *After Life*. Erindrings-temaet er et andet auteur-træk. For produktionsselskabet TV Man Union, som han nu er leder af, lavede han f.eks. i 1996 det meget roste portræt *Without Memory* (*Kioku-ga ushinawareta-toki*) af en mand, der er uden minder fra tiden *efter* en fejloperation i 1992. Også Kore-edas første spillefilm *Maborosi* handler netop om det at være bundet til fortiden.

Det indre lysskær. *Maborosis* ubetingede omdrejningspunkt er den unge Yumiko, hvis tilværelse i en forstad til Osaka drejer sig om hjemmelivet og det første barn. Hun elsker sin mand Ikuo med en ord- og grænseløs hengivenhed, han ikke ganske er i stand til at gengælde. Alligevel kommer det helt uventet, da han en sen aften lader sig køre ned af et tog. Med hans død



Mellem liv og død

går Yumikos liv i stå.

Fem år henrinder før Yumiko indgår fornuftsægteskab med en enkemand i en fiskerby. Forholdet vokser til at rumme både ømhed og varme, uden at Yumiko helt kan slippe sorgen. Angsten for at miste, eller den irrationelle frygt for at forårsage tab, synes stadig større end smagen på livet.

Dette referat anslår den herskende melankolske tone i *Maborosi*, men ikke den ynde og sensitivitet hvormed Yumikos følelse af fravær gøres mærkbart. Der er

næsten ingen handling eller dialog; Yumiko har næppe mere end en snes replikker i hele filmen og lufter kun åbent sin frustration i den ene scene, der har givet filmen dens navn. Det sker, da hun slynger et grådkvalt *hvorfor?* ud på stranden, og hendes nye husbond kun kan besvare det ved at fortælle om sin far, der til søs engang så et magisk lysskær, *maborosien*. Ingen kan forklare, hvorfor faderen var udvalgt. Det skete bare. At visionen måske havde mere at gøre med faderens egen sensibilitet end med forsynets logik

verbaliseres aldrig. Men filmen antyder diskret noget sådant: At maborosiens tilsynkomst netop fordrer accept af, at skæbnens spil og naturens veje er uransagelige. Antydningen er alene visuel; Kore-eda viser ægteparret som små silhuetter på stranden. Baggrunden er en majestætisk, hemmelighedsfuldt glødende solnedgang, de end ikke bemærker. En maborosi, måske. Ihvertfald afslører den, at der er en sørgelig kløft mellem Yumikos sanselige omgivelser og hendes bevidsthed.

Kore-eda fremfører ofte sine pointer med denne form for subtilitet og flertydighed. Ligeledes er de visuelle fremstillinger af psykiske tilstande karakteristiske, især for *Maborosi*. Kameraet forbliver ofte fikseret på mennesketomme land- og byskaber eller på stilleben-interiører i modlys. Overalt transcenderes objekterne af den udefinerbare, længselsfyldte stasis, der er Yumikos indre univers. Hvis *After Life* ligner et frugtbart møde mellem Alain Resnais og Frank Capra, er *Maborosi* af en helt anden visuel verden: Som hvis en japansk Mondrian med Rothkos farveska-

la var gået til filmen og havde udlevet sin Matisse'ske fascination af døråbninger i Rembrandt-belysning. Det bliver ikke meget bedre.

Meget bedre bliver det desværre heller ikke for Yumiko. Hun betragter, men kan ikke røre. Det forklarer også den evindelige tilstedeværelse af glas: Vinduer, bilruder, dørpartier med farvet plexiglas. På lydsiden understøtter Chen Ming-chang (kendt som Hou Hsiao-hsiens hofkomponist) diskret de aktiviteter, der ligeledes rumsterer næved men aldrig kommer til syne: Klaverspil, radioer og snurrende symaskiner.

Det er netop de uekspliterede stemningslag i tableauerne, der formidler *Maborosis* forknýt livsbekræftende filosofi, der er langt nærmere *zen* end *carpe diem*. Klangbunden er hverken blomstersatser eller postkort-retoucherede landskaber, men fotografen Masao Nakaboris sanseoverskridende smukke, naturfarvede stemninger, der måske bedst beskrives i synæstetiske termer: Som lystoner og lydbilleder.

Rasmus Brendstrup

Noter

1. Begge cit. Schilling, Mark (2000): *Contemporary Japanese Film*. New York: Weatherhill, s. 117.
2. *Sight and Sound* IX/3, marts 1999, s. 24.
3. *Ibid.* s. 25.

Filmografi

- | | |
|------|---|
| 1995 | Maboroshi no hikari/Maborosi |
| 1996 | Kioku-ga ushinawareta-toki/Without Memory (dok, tv) |
| 1998 | Wandafuru raifu/After Life |
| 2001 | Distance |