

En scenes anatomi: *Verden iscenesat*

Om perspektiv hos og mellem Akira Kurosawa og Piet Mondrian

af [THOMAS LIND LAURSEN](#)

Kurosawa må have elsket Mondrians malerier; det slog mig, da jeg for nogen tid siden genså Yojimbo (1961). Det forekom mig pludselig, at der er en markant lighed mellem den måde, hvorpå denne japanske instruktør og den hollandske kunstmaler hver især anvender sit medie.

Se for eksempel på et billede som det nedenfor gengivne.



Anvendelsen af en telefotolinse sikrer, at alt i billedet står skarpt: såvel forgrund, mellemgrund og baggrund. Men den ekstreme dybdeskarphed afstedkommer i dette tilfælde ikke en større grad af realisme, hvilket ellers er et af de karakteristika, der for den franske filmtæoretiker Andre Bazin kendetegner den lange, dybdeskarpe indstilling. Tværtimod gør den billedet fladt og kunstigt. Som det følgende skal vise, passer betegnelsen antiideologisk (et andet af Bazins karakteristika) imidlertid heller ikke på billedet.

Kurosawa-eksperten Donald Richie har påpeget, hvordan Kurosawa i samarbejde med fotografen Kazuo Miyagawa arbejder med en stilistisk strategi, der giver *Yojimbo*s visuelle udtryk en særlig karakter af konstruerethed. Denne effekt afstedkommes bl.a. ved hjælp af perfekt afbalancerede kompositioner, der kun sjældent er symmetriske, men i stedet ofte er bygget op omkring markante, men yderligt placerede objekter eller personer, der er belyst sådan, at de står mørkt eller kun delvist belyst frem i forhold til en relativt velbelyst baggrund.

Beskuerens opmærksomhed ledes på denne måde mod to planer, der skriftvist må tages i betragtning [Figur 1 - 8]. Desuden arbejdes der med et usædvanligt dybt fokus, der udjævner perspektivet og bringer det meget fjerne og det helt nære i et klart visuelt tilhørsforhold – sådan som det netop er tilfældet med det ovenstående billede. Også her ses altså en insisteren på filmmediets todimensionale udtryk. Endelig er der relativt få diagonale kameravinkler i filmen. Der optages oftest retvinklet på gadens huse eller ret ned langs gaden, således at kameraarbejde og komposition udgør en ensformig geometri, der i øvrigt gentagne gange anvendes til at spejle (og dermed trivialisere) historiens rivaliserende bander [Fig. 9 - 12]. Kurosawa understreger i forlængelse heraf det frontale aspekt ved sine kompositioner ved at lade markant stilerede og teatraliske eller balletlignende bevægelser udspille sig foran kameraet – ofte efter at personerne er trådt ind fra billedets side, som kom de ind på en scene [Fig. 13 - 15]. Sammenfattende må



Yojimbo (1961).



Fig. 01.



Fig. 02.



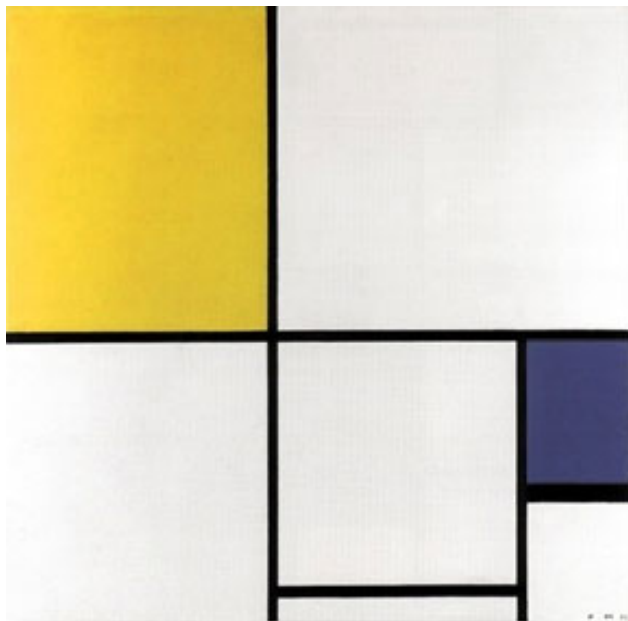
Fig. 03.



Fig. 04.

filmens visuelle udtryk karakteriseres som kantet og kunstigt.

Og se så Piet Mondrians maleri. Eksempelvis som her *Komposition med gult og blå* fra 1932.



Billedkompositionen er umiddelbart præget af uligevægt. Den gule farve synes at dominere billedet: Den ligger først for i vor vanlige læseretning, den fylder mest på lærredet, og den er en forgrundsfarve. Det blå felt, som dernæst påkalder sig opmærksomhed, forekommer yderligt placeret og er af ret begrænset omfang set i forhold til det gule. Desuden er blå en baggrundsfarve; hvilket bevirker, at feltet så at sige trækker sig væk fra billedets beskuer, mens det gule felt derimod trækker frem. Først når man hæfter sig ved den exceptionelt brede, sorte kontur vandret under det blå felt, og man dernæst lader blikket hvile på den tilsvarende kontur under det hvide felt til venstre for det blå, opstår der en stabilitet i billedet – der imidlertid ikke kan opretholdes, da den gule farve igen får billedet til at kæntre, således at hele processen begynder forfra. Det er i selve den dynamiske, receptive bevægelse, som kompositionen afstedkommer, at balancen findes. Den kan derfor ikke fastholdes, men må genetableres igen og igen.

Vendes blikket nu atter mod billedet hos Kurosawa, ses samme strategi udfoldet her. Mondrians hvide kvadrat svarer til billedets mellemgrund. Og det får som vist karakter af et rum til kontemplation. Men som Mondrians henholdsvis påtrængende og fortrækkende farver vrider beskueren ud af det hvide felts umiddelbare stabilitet, påkalder den ligeledes alarmerende forgrund og baggrund i Kurosawas komposition, at vi som seere ikke kan finde ro i billedet.

Nu er billedet imidlertid ikke typisk for filmen, hvis kompositioner, som jeg (i forlængelse af Richie) tidligere har påpeget, primært arbejder i to frem for tre planer – altså uden den omtalte mellemgrund. Det understreger imidlertid blot, at det som hos Mondrian er i selve den dynamisk billedlæsende bevægelse, at beskuerens kontemplative rum opstår. Hvor trangt rummet end forekommer at være, afviser hverken billedet hos Mondrian eller hos Kurosawa sin beskuer. I stedet inddrages man, idet man så at sige fanges mellem billedernes to lag – til tider i en egentlig mellemgrund, andre gange i en dynamisk repetitiv billedperception.

Piet Mondrians ærinde er at anskueliggøre universets dynamiske harmoni, der som et essentielt princip ligger bag alle tilsynkommende strukturer. Æstetikken er med andre ord etisk. Mondrian vil, at den harmoni, han kalder "den højeste orden", i og med den sanselige balance hos beskueren skal udvirke en indre, åndelig harmoni, der hermed kan brede sig ud i samfundet. Mellem billedet og verden



Fig. 05.



Fig. 06.



Fig. 07.



Fig. 08.



Fig. 09.



Fig. 10.



Fig. 11.



Fig. 12.



Fig. 13.

kommunikeres således en særlig "universalitet". Sin dagsorden kalder Mondrian Neoplasticisme, og det står ifølge ham selv for retfærdighed, "fordi den ligeværdige gyldighed, der kendetegner billedkompositionens plastiske midler, demonstrerer, at det trods forskelle er muligt for hver enkelt at have den samme værdi som andre". Således arbejder Mondrian for et samfund, hvor folk er forskellige, men ligestillede. Maleriet er for Mondrian en spirituel og filosofisk aktivitet. Og perspektivet er i mere end én forstand inspireret af traditionel japansk malerkunst, hvor billedperspektiv i en buddhistisk tilstræbelse anskues spirituelt frem for empirisk. Figurer i forgrund og baggrund gengives derfor med samme faste kontur og ligeværdig størrelse. Man ser så at sige ikke med øjet, men med ånden [Fig. 16 - 17 - klik på disse to billeder for en større gengivelse].

I modsætning hertil er tematikken i Kurosawas værker (med undtagelse af *Røds kæge* (1965)) imidlertid ikke spirituel (hvilket sikkert udgør en del af forklaringen på, hvorfor han har haft problemer med at blive fuldt ud accepteret hos japansk publikum). Men hvorfor lægger han sig da alligevel tilsyneladende i forlængelse af samme buddhistiske maletradition?

"All the world's a stage", står der et sted hos Shakespeare – med hvem Kurosawa på mange måder er kunstnerisk beslægtet. Også hos ham er verden lig en scene; og alle spiller en rolle. I og med sine tydeligt konstruerede kompositioner foretager Kurosawa en markant anskuelig- og overskueliggørelse af den verden, hvori filmens historie udspiller sig. Og skulle man sige noget om selve handling i *Yojimbo*, så kunne man jo passende påpege, at filmen omhandler en mand, der så at sige gennemskuer og omformer sin verden. Han stiller sig netop imellem byens to rivaliserende bander og spiller dem – gennem en række sindrige iscenesættelser – op mod hinanden indtil begge er udslettede. Så om end den æstetisering af volden, der kommer til udtryk i *Yojimbo* (og den selvstændige fortsættelse, *Sanjuro*) er ualmindelig for Kurosawa, er det henblik med hvilket helten Sanjuro i disse historier anvender volden imidlertid typisk – nemlig det at gøre en forskel i en forstyrret og frygtindgydende verden. I den forbindelse kan det passende nævnes, at *Yojimbo* af Stephen Prince er blevet udlagt som Kurosawas kommentar til en i samtiden tilspidset og tilsyneladende uløselig situation, hvor befolkningen følte sig fanget mellem rivaliserende grupper af japanske gangstere.

Kurosawa anvender ikke de omtalte billedkompositioner i et spirituelt øjemed. Hans sigte er snarere humanistisk (og heri ligger en væsentlig lighed med Shakespeare, af hvis dramaer han da også har filmatiseret flere). De dybdeskarpe kompositioner udgør en art demokratiserede billeder. Sådant opfatter i øvrigt også den førnævnte teoretiker Andre Bazin det dybe fokus. Han taler i denne forbindelse om, at tilskueren frisættes til egenrådigt at vælge, hvad han/hun vil fokusere på inden for billedet. Men det er, som jeg har søgt at vise i det foregående, netop ikke tilfældet med Kurosawas billeder. Her er ingen kontemplativ ro for beskueren, der i stedet kastes rundt mellem billedets planer.

Demokratiseringen sikres i stedet i kraft af den visuelle ligevægtning, de optrædende elementer i billedet tildeles. Som hos Mondrian insisteres der i og med Kurosawas billeder på en "ligeværdig gyldighed, der [...] demonstrerer, at det trods forskelle er muligt for hver enkelt at have den samme værdi som andre". Beskueren bringes til at forstå, at de enkelte elementer kun opnår en betydning set i forhold til hinanden. I den dynamiske tilegnelse af billedet opstår en verden af betydninger. Alle elementerne er derfor vigtige; alle spiller en rolle – og det vel at mærke såvel i filmens gengivne verden som i den verden, hvori seeren beskuer filmen. Beskuerens rolle er først og fremmest receptiv og dermed betydningsskabende, siden kontemplativ og vurderende. Den humanisme, som Kurosawas historier og billeder bliver udtryk for, udgør en dynamisk indstilling til tilværelsen. Såvel æstetisk som etisk stagnation må for alt i verden undgås.

* * *

Da jeg havde tænkt denne tanke til ende, og filmen for længst var



Fig. 14.



Fig. 15.



Fig. 16: *Genre Scene of the Twelve Months*. Japan, 16. århundrede (klik for forstørrelse).



Fig. 17: *Maple Viewers* (udsnit) af Kano Hideyori. Japan, 16. århundrede (klik for forstørrelse).

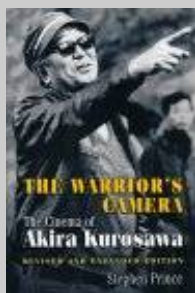
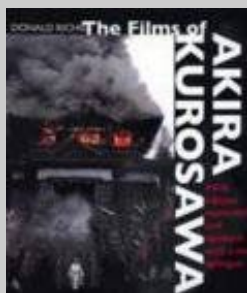
spillet færdig, satte jeg mig for at undersøge, om der var belæg for at Akira Kurosawa ligefrem var direkte inspireret af Piet Mondrian. Efter et nytteløst forsøg på at finde malerens navn i indekset hos de to Kurosawa-eksperter Stephen Prince og Donald Richie måtte jeg fortsætte min søgen ud på nettet. Og her fandt jeg til min overraskelse (og lige store fornøjelse), at Amazon.com responderede på min søgning (lydende på de to kunstnernavne) med en side, der oplyste mig om en videoudgivelse af et portræt af *Piet Mondrian: Mister Boogie Woogie* fra 1996 – instrueret af en Akira Kurosawa. På ingen af de sites, der er helliget den japanske instruktør kunne jeg imidlertid finde oplysninger, der verificerede, at han i sine sidste leveår skulle have skabt et sådant værk. Måske fordi de kun oplister fiktionsfilm, måske fordi videoen jo må være udkommet posthumt, måske fordi det ikke er den samme Akira Kurosawa, der er tale om? Hvem ved? At de to kunstnere i deres bestræbelser og udtryk på en vis måde var beslægtede, er, hvad jeg med denne artikel har søgt at sandsynliggøre.

Faktaboks

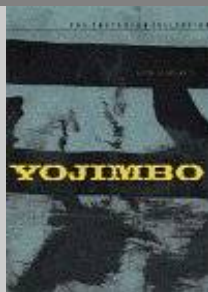
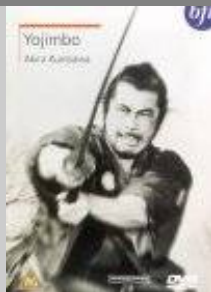
Der er skrevet mangt og meget om Kurosawas film. Navnlig to vægtige værker skal nævnes i denne forbindelse. Det ene er Donald Richies fremragende *The Films of Akira Kurosawa*, som enhver filminteresseret bør have stående – om man så kan lide instruktøren eller ej. Grundigt og detaljeret gennemgås samtlige af hans spillefilm såvel tematisk som stilistisk, og afslutningsvis konkluderes på begge dele.

Den anden er Stephen Princes indsigtsfulde *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa*, der med centrale nedslag i Kurosawas produktion (i modsætning til Richies bog, der, som titlen siger, ser på *the Films of*) går ind og ser mere overordnet på *the Cinema of* Kurosawa. Perspektiverne er m.a.o. bredere og behandlingen knap så slavisk som hos Richie.

Desuden skal det nævnes, at Kurosawa selv har udgivet bogen *Something Like an Autobiography*, der skildrer hans liv og levned frem til 1950.



Yojimbo er indenfor de seneste år udkommet i to glimrende dvd-udgaver. Den ene på *bfi* (Region 2) med kommentatorspor af filmhistoriker Philip Kemp. Den anden på *Criterion Collection* (Region 1). Desuden købte den århusianske biograf [Øst for Paradis](#) i 2001 en nyrestaureret og nyoversat udgave af filmen, der kan bestilles til biografforevisninger landet over.



Yojimbo blev i 1964 genindspillet som westernfilmen *A Fistfull of Dollars* af Sergio Leone med Clint Eastwood i hovedrollen og i 1996 som gangsterfilmen *Last Man Standing* af Walter Hill med Bruce Willis som den centrale hovedrolleindehaver. Begge film kan købes på dvd.

Gooding, Mel: *Den abstrakte kunst* (København: Kunstbogklubben, 2001), oversat af Torben Christiansen.

Prince, Stephen: *The Warrior's Camera. The Cinema of Akira Kurosawa* (Princeton: Princeton University Press, 1999/1991) Revideret udgave.

Richie; Donald: *The Films of Akira Kurosawa* (Berkeley: University of California Press, 1996/1965) Revideret udgave.

Wegener, Vibeke: *Veje ind i billedet. Maleriets sprog* (København: Dansk Lærereforening, 2001).



[Udskriv denne artikel](#)



[Gem/åben denne artikel som PDF \(? Kb\)](#)



[Gem/åben hele nummeret som PDF \(??? Kb\)](#)

[forrige side](#) | [næste side](#)

16:9, september 2003, 1. årgang, nummer 3

7