

Lunds universitet
Språk- och litteraturcentrum
Filmvetenskap
Handledare: Erik Hedling
2015-01-15

Johannes Nyman
FIVK01

Samurajer, revolverar och affärsmän -

Akira Kurosawa i relation till det japanska samhället och filmhistorien
1949- 1963

Innehållsförteckning

Inledning och ämnesbeskrivning, s. 3

Syfte och frågeställningar, s. 4

Forskningsläge, s. 4

Material och källor, s. 5

Upplägg och metod, s. 6

Revolvern, s. 7

Rashomon, s. 11

Sju samurajer, s. 15

Himmel och helvete, s. 19

Sammanfattning och slutsats, s. 23

Källförteckning, s. 26

Inledning och ämnesbeskrivning

Akira Kurosawa är utan tvekan en av filmhistoriens allra mest hyllade och inflytelserika regissörer, och tillsammans med Yasujirô Ozu, Kenji Mizoguchi och Mikio Naruse är han en av de regissörer som för västvärlden kommit att bli de arketyperiska konstnärerna för den klassiska japanska filmen. Främst är Kurosawa i västvärlden ihågkommen för sina periodfilmer, på japanska kallade *jidaigeki*¹, såsom *Sju samurajer* (1954) och hans genomslagsfilm *Rashomon* (1950); dock utgjorde dessa filmer endast mindre än en tredjedel av de 31 filmer han regisserade, vilka även bland annat innefattar filmer som *Ikiru* (1952) och *Himmel och helvete* (1963), som utspelar sig under de respektive tidsperioder då de producerades och behandlar mer moderna ämnen (dessa kallas på japanska *gendaigeki*², vilket alltså innefattar samtida dramatik istället för periodfilmer).

Trots att Kurosawa var och förtsätter att vara ett av de allra största namnen inom den japanska filmhistorien anklagades han av såväl kritiker som andra regissörer, främst av dem kanske Nagisa Oshima, en av de ledande regissörerna inom den japanska nya vågen som uppstod på på sent 50-tal, för att rikta sig alltför mycket till en västerländsk publik. Dock behandlar Kurosawa ofta frågor som är direkt kopplade till det japanska samhället, och många av filmerna han regisserade var kritiska mot både samhället i Japan, samt mot traditioner inom japansk film.³ Kurosawa var på många sätt en mycket modern regissör, både på de berättelsemässiga och de mer tekniska planen.

Samtidigt är det faktum att Kurosawa var influerad av många västerländska filmskapare inget han själv någonsin dolde, han var en uttalad beundrare av filmskapare såsom John Ford och D.W Griffith för att nämna två av hans viktigaste influenser, och han var även mycket inspirerad av författare från väst, såsom Shakespeare, men framför allt de ryska författarna såsom Dostojevskij och Maxim Gorkij. Han gjorde adaptationer av alla tre av dessa författares verk. Dessa exempel visar på att Kurosawa klart var influerad av västerländsk och annan litteratur, dock ses han ofta som en väldigt japansk regissör. I denna uppsats kommer jag att göra ett försök att utforska dessa relationer.

1 Donald Richie: *A Hundred Years of Japanese Cinema*, Kodansha International, Tokyo, 2005, s 300

2 Donald Richie, *A Hundred Years of Japanese Cinema*, 2005, s. 300

3 Donald Richie, *A Hundred Years of Japanese Cinema*, 2005, s 166

Syfte och frågeställningar

I boken *A Hundred Years of Japanese Film* skriver Donald Richie att alla Kurosawas filmer på ett eller annat sätt behandlar viktiga, ibland kontroversiella samhällsfrågor, något som han även nämner utmärker Kurosawa i förhållande till många av sina samtida japanska regissörer.⁴ Detta kommer att utgöra en av frågeställningarna i denna uppsats, hur filmerna i fråga förhåller sig till sin samtid, dels vad gäller deras relation till det dåtida japanska samhället i allmänhet, men även i relation till den filmhistoriska perioden då dessa filmer producerades, det vill säga på vilka sätt de skiljer sig från andra filmer och regissörer under denna tid, med fokus på den japanska filmvärlden.

Utöver detta kommer en av mina frågeställningar också att handla om de påståenden som Oshima och andra kom med om att Kurosawa skulle vara för inriktad mot och influerad av den västerländska filmvärlden. Jag vill diskutera relationen mellan Kurosawa och japansk respektive internationell film. Dessutom vill jag försöka att till en viss mån även jämföra Kurosawas influenser från västvärlden med andra samtida japanska regissörer.

Syftet i denna uppsats är alltså att placera in Kurosawa inom både den internationella och den nationella japanska filmtraditionen och -historien under 50- och 60-talen då filmerna jag valt ut producerades, och att utforska och analysera regissörens behandling av sociala frågor under dessa perioder. Jag vill även utforska mer noggrant de relationer som finns mellan japansk och internationell filmkultur genom att studera en av de mest kända och hyllade japanska regissörerna genom tiderna.

Forskningsläge

När det gäller forskning om just Akira Kurosawa finns det väldigt många böcker skrivna angående ämnet. Ett namn som dock nästan genomsyrar all den västerländska forskningen som finns, såväl när det gäller regissören i fråga som japansk filmhistoria i allmänhet, är Donald Richie, som skrivit otaliga böcker om dessa ämnen. Hans verk *The films of Akira Kurosawa*⁵ (1973) är en bok som än

⁴ Ibid.

⁵ Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley, 1973

idag kan ses som en väldigt viktig och användbar bok när det kommer till analys och forskning angående Kurosawas filmer från hans debut *Sanshiro Sugata* (1943) fram till och med *Rödskägg* (1965). Det finns väldigt få andra böcker som behandlar alla regissörens filmer, och många av hans verk förekommer inte lika mycket inom filmforskning som de mer kända. *Sju samurajer* (1954) och *Rashomon* (1950) till exempel är väldigt omdiskuterade, och om dessa finns massvis med litteratur, däremot är filmer som *Revolvern* (1949) och *Himmel och helvete* (1963) inte fullt lika förekommande inom forskningen angående hans verk.

Stephen Princes *The Warrior's Camera*⁶ är tillsammans med *The Films of Akira Kurosawa* ett av de få tillgängliga verk på engelska som behandlar hela regissörens filmproduktion. Även Mitsuhiro Yoshimotos bok *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*⁷ gör detta, där Yoshimoto även behandlar tidigare litteratur om regissören och diskuterar detta.

Andra prominenta namn som dyker upp inom fältet av japanska filmstudier och specifikt studier om Kurosawa, är bland annat Stuart Galbraith, Joan Mellen, Catherine Russell och Keiko McDonald.

Material och källor

Som primärmaterial kommer huvudsakligen fyra av regissörens filmer att fungera. När det kommer till urvalet av filmer har jag för att försöka skapa en viss variation valt att dels ta två av regissörens mest kända och hyllade filmer, *Rashomon*, och *Sju samurajer*; dessutom även två av hans mindre välkända, men på många sätt lika signifikanta filmer, *Revolvern* samt *Himmel och helvete*.

Anledningen till att jag väljer just dessa filmer är delvis eftersom de senare tre representerar den period då Kurosawa etablerade sig internationellt sett, efter att *Rashomon* tog hem första pris på filmfestivalen i Venedig. Detta är signifikant i denna analys, eftersom att jag ju delvis tänkt utforska just relationen mellan Kurosawas filmer och den globala filmmarknaden.

Utöver detta representerar de vitt skilda teman och berättelser, vilket jag anser vara viktigt för att skapa en varierad bild av dessa analyser. Dessutom har jag medvetet valt ut både filmer som utspelar sig i historiska perioder och filmer som utspelar sig under den tidsera då de kom ut. Dessa filmer kommer alltså att utgöra stommen av primärkällorna till detta arbete, men jag kan även

⁶ Stephen Prince, *The Warrior's Camera*, Princeton University Press, Princeton, 1999

⁷ Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham, 2000

komma att använda mig av andra av regissörens filmer till viss del för jämförelser och för att skapa en bredare bild av frågeställningarna.

Som sekundärmaterial kommer jag att använda Donald Richies *The Films of Akira Kurosawa*, Stephen Princes *The Warrior's Camera* och Mitsuhiro Yoshimotos *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema* för information och analys av filmerna, och jämförelse med regissörens andra filmer. Dessutom kommer jag avseende *Sju samurajer* att använda mig av Joan Mellens bok *Seven Samurai*, och till *Rashomon* använder jag antologiboken *Rashomon*, redigerad av Donald Richie.

Eventuellt kan det tillkomma andra sekundärkällor i viss mån också, men för att uppsatsen ska vara sammanhängande och ha en genomgående röd tråd vill jag begränsa antalet källor, och istället för att använda mig av en alltför stor mängd olika källor skapa en egen analys utifrån de teorier som framgår i de verk jag här ovanför har nämnt.

Upplägg och metod

Större delen av uppsatsen kommer att bestå av uppdelade diskussioner av vardera film, i kronologisk ordning. För varje film kommer jag att diskutera huvudfrågor såsom internationella, speciellt amerikanska, influenser, politiska frågor och förhållningssätt inom filmens berättelse, och hur filmen i fråga förhåller sig till samtida filmkultur inom Japan. För att skapa en mer varierad diskussion och försöka belysa så många aspekter som möjligt av regissörens karriär och verk kommer jag att utöver detta också fokusera på varierande aspekter som är viktiga och intressanta för just filmen i fråga. För att sedan knyta ihop allt kommer jag sedan att göra en sammanfattning och slutdiskussion i sista delen av uppsatsen.

Med hjälp av teorier och analyser som finns i de böcker jag tänkt använda kommer jag att försöka att bygga vidare på de argument som där har lyfts fram. Min metod består inte av något specifikt teoretiskt förhållningssätt, utan teoretiskt sett kommer jag att vara flexibel och försöka arbeta in olika angreppssätt för en varierad diskussion.

Andra filmer kan komma att vävas in i mina analyser, men eftersom det är viktigt att begränsa arbetet för att få en tydlig bild av ämnet kommer jag att försöka förhålla mig först och främst till de

filmer jag valt ut, och i de fall jag använder mig av andra filmer i mina analyser kommer detta främst att ske för att kunna göra mindre ingående jämförelser med dessa filmer, samt att försöka peka ut eventuella likheter man kan se i andra av Kurosawas filmer.

Revolvern (1949)

Revolvern handlar om Murakami, en ung polisman under den japanska efterkrigstiden, som blir bestulen på sin pistol av en ficktjuv i en fullpackad buss. Driven av en rädsla för att få sparken från sitt jobb bestämmer han sig för att ge sig ut i staden för att leta reda på tjuven och ta tillbaka sin pistol. Han vandrar runt, och får till slut ett tips om att gå till svarta marknaden där de sålde vapen. Detta leder till slut till vidare ledtrådar och andra personer, och de kommer till tjuvens hem, och även stället där hans flickvän jobbar. Samtidigt har ett rån och mord begåtts, och efter att Murakami letar rätt på en av kulorna från vapnet som användes och låter analysera denna kommer det fram att det var hans vapen. Skuld känslorna över att brottet begicks med just hans egna vapen eggas honom vidare ännu mer, och till slut lyckas han hitta tjuven, ta fast honom och ta tillbaka den stulna pistolen.

Efterkrigstiden i Japan var en tid då samhället var mycket kaotiskt, vilket berodde på krigsförlusten, och att landet stod under ockupation av västmakterna. Kurosawas huvudsakliga idé bakom filmen går att jämföra med Vittorio De Sicas kända film *Cykeltjuven* (1948). Ursprungligen var tanken att filmen skulle utspela sig i fyra olika sektioner av Tokyo, som alla representerade varierande sociala perspektiv. Donald Richie beskriver det som "from the 'lowest circle' to the 'highest'", men på grund av det politiska landskapet under denna tid var det omöjligt att få tillstånd att filma i de finare delarna av staden, och som Richie skriver fick filmens handling stanna i "helvetet".⁸

Kurosawas essentiella fråga i sina filmer under efterkrigstidseran innefattar hur goda människor och en human etik, en väg till samhällets återhämtning, kan uppstå under de hemska omständigheter som drabbade landet efter kriget. I *Den berusade ängeln* hittade han ett sätt att behandla detta på, som han tidigare inte haft, dock var det först i *Revolvern* som regissören lyckades hitta ett sätt att besvara denna fråga ordentligt. Denna film behandlar återrekonstruktionen av den japanska

⁸ Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 58

nationen och samhället under efterkrigstiden, och de kostnader som detta innebär för individen. Under polisernas jakt efter ficktjuven framträder en mångfärgad bild av det japanska samhället. Handlingen utspelar sig i slitna barer, nattklubbar, nöjesparker, tågstationer och andra urbana miljöer under en stekande het sommar, då fattigdom och arbetslöshet blandas med svett och ilska och blir till en katalysator för mord.⁹

Prince identifierar den centrala frågan i handlingen av *Revolvern* på följande vis, "How may people be expected to behave well in such bad times?". Efterkrigstidens misär och magra levnadsvillkor är vad som lett till att folk blivit tvungna att ta sig in på den kriminella banan, men frågan är också hur man kan undvika att skylla problemen på detta. Murakami känner dessutom en skuld över att han indirekt ledde tjuven, Yusa, till att begå sitt brott, när han arresterade en av hans medarbetare, vilket ledde till att brottslingen förlorade sitt rationskort för ris. Dessa rationskort fungerade som valuta på den svarta marknaden, och utan detta tvingades tjuven till att begå brott för överlevnad. Dessutom pekar Murakami ut att tjuven inte begått några brott innan han blivit av med detta, och att det endast var efteråt som han tvingats till det.¹⁰

Temat om socialt motiverade brott är något Kurosawa behandlat i ett antal olika av sina filmer. I *Den berusade ängeln* var detta en stor del av berättelsen, och de delar båda efterkrigstiden som historisk bakgrund. Även i regissörens senare filmer kan man urskilja liknande motiv, i *Sju samurajer* består de attackerande banditerna av samurajer som förtrycker bönderna för sin överlevnad, och ett än tydligare exempel är kidnapparen i *Himmel och helvete*, som explicit uttrycker detta sociala perspektiv bakom de brott han begår.

Samtidigt som Murakami inte accepterar att Yusa vänt sig till brott på grund av sin sociala misär känner han ett sorts band till denne. Båda har drabbats hårt av kriget och fått sina liv uppochnervända. Yusa vände sig till den kriminella banan, medan Murakami istället blev polis. Yusas syster förklarar för polisen att han blev rånad efter kriget, och att detta ledde honom in på denna bana. Hon visar även Yusas boende, ett litet, väldigt slitet rum, vilket kan liknas vid de levnadsvillkor brottslingen lever under i en av Kurosawas senare filmer, *Himmel och helvete*.

Likheterna mellan Murakami och Yusa är en av de viktiga aspekterna av berättelsen. Båda var soldater under kriget, och båda två kom tillbaka efteråt till fattiga liv. Yusa kunde inte hitta något

9 Stephen Prince, s. 89f

10 Stephen Prince, s. 93

jobb när han återvände, och blev bestulen på sina tillhörigheter. I *Den berusade ängeln* (1948), regisserad året innan *Revolvern* finns en liknande huvudkaraktär, som även han kommit in på en kriminell bana på grund av efterkrigstidens sociala misär, och liknande exempel finns att se i ett antal av regissörens senare filmer dessutom.¹¹

Samtidigt säger Kurosawa dock att detta motiv inte berättigar Yusas kriminalitet, utan hans svar på detta är att individen alltid har ett personligt val att göra mellan ondska eller godhet. Murakami säger till Yusas flickvän att även fast tiderna är oroliga berättigar inte detta kriminella gärningar. Likheterna mellan polisen och brottslingen, och de tidigare händelser i deras liv som lett till deras öden, visar på just detta individens val, Murakami valde att ta den ärliga vägen, och Yusa tvärtom. Detta tydligt individualistiska synsätt kan man urskilja i många av Kurosawas filmer, och slutligen försöker Kurosawa alltså säga att även om efterkrigstidens japanska samhälle var ett turbulent sådant, har individen fortfarande sin plats i samhället, och även valet att bestämma vad denna plats innebär och hur de ska reagera på samhällets tillstånd.¹²

Donald Richie tar upp ett till exempel från filmen där Kurosawa argumenterar för detta val, då Takashi Shimuras karaktär som polischef nämner att även han fick sina tillhörigheter stulna efter kriget. Han berättar då att han också kunde ha stulit då, och var rädd att han skulle göra det, men att han till slut istället själv valde att gå in på en annan bana, och istället bli polis. Han erkänner att han inte har råd att sympatisera med den kriminella impuls Yusa fallit för, eftersom att han själv känt den alldeles för starkt.

De gemensamma drag de två har, och det förflutna de delvis delar, är samtidigt inte endast menat att säga att de kunnat vara samma person, vilket är en vanlig tolkning av detta, utan istället är detta vad som poängterar skillnaderna mellan dem, de individuella val de gjort för att komma dit de är. Med detta understryker Kurosawa sin tro på individens självständighet, att alla har ett val, oavsett externa omständigheter. Yusas illgärningar är till slut inte bara en produkt av samhällets kris, utan det är ändå han som själv gått in på denna bana.¹³

Kurosawas individualistiska teman är mycket omdiskuterade, och de förekommer på olika sätt i de flesta av hans filmer. Detta tankesätt skiljer sig från många av regissörens samtida kollegor, till exempel Yasujiro Ozu, som i sina filmer istället sätter större värden på familjen och gemenskapen

11 Stephen Prince, s. 94

12 Ibid.

13 Ibid.

istället för den enskilda individen. Ofta ses detta tankesätt som ett mer västerländskt tankesätt, och detta har bidragit till diskussionen angående Kurosawas influenser från västvärlden.

Yusa, som trots allt delvis är en produkt av samhället, kan ses som en representation av den nationella identiteten, krossad och deformerad av kriget och efterskälvingarna, och för att återhämta sig måste han, och samhället, frångå denna förstörda identitet. Om Yusa/nationen fortsätter att göra som han gjort kommer han/samhället inte att kunna återuppbyggas på ett stabilt vis.¹⁴ För att fortsätta på detta argument skulle man då kunna säga att Murakami, och kanske nästan ännu mer polischefen, representerar den idealiska sidan av denna identitet, båda två valde att ta den ärliga vägen och kämpade för att hitta sin plats i samhället, även om, som den sistnämnde som sagt även medgav, de kan ha frestats att göra precis som Yusa. Det handlar alltså om valet mellan att ge efter för de impulser som skapas genom den sociala kollapsen som skedde efter kriget, eller att gå vidare, och att kämpa sig fram för att återbygga samhället igen, att gå ifrån det förflutnas misstag och bilda en ny identitet.

Kurosawa använder sig av bilder på barn, och relaterade föremål som symboler för den nya generationen, även det ett återkommande motiv i hans narrativ, till exempel närvarande även i *Rashomons* allra sista scen, diskuterad i nästa kapitel. I *Revolvern* finns till exempel en scen där man får se ett barns leksak ligga övergiven på en plats där Yusa mördat en kvinna. Yusas brott är oförläpigt eftersom det hotar de sovande barnen, den kommande generationen, som ska resa sig från krigets aska och bilda ett nytt Japan.¹⁵

Filmen är uppbyggd på ett sätt som avvisar idén om att brott endast kan ses som en social konstruktion, trots att den svarta marknaden spelar en stor roll i berättelsen lyckas den även med detta genom större delen. I en av filmens sista sekvenser konfronterar Murakami Yusa och brottar ner honom. Plötsligt hörs ett stycke av Mozart från ett fönster, vilket skapar en sorts övernaturlig känsla. En ung överklasskvinna övar på sitt piano, slutar spela för att se på de två männen, gäspar uttråkat, och fortsätter spela, oberörd av männens kamp. I denna sekvens möter två separata klasser varandra, kvinnan är uppenbart välbärgad, vilket skapar en stark brytning mot Yusa, hungrig, smutsig och arbetslös. Om Yusa representerar arvet efter kriget, representerar den unga kvinnan ett Japan oberört av krig och misär, och överklassens distansering från de lägre klasserna.¹⁶

14 Stephen Prince, s. 95

15 Ibid.

16 Stephen Prince, s. 98

Murakamis rädsla för att förlora sitt jobb visar sig vara överdriven, hans kollega skrattar åt honom när han säger att han tror att detta ska hända. Han får en ny pistol senare, och visserligen får han bara halva sin lön senare, men det viktiga är inte huruvida han kommer förlora jobbet eller inte, utan det viktiga är att han själv tror det. Eftersom han är en detektiv har han ingen uniform, och därför är hans vapen en väsentlig del av hans identitet som polisman.¹⁷

Det underliggande syftet i hans jakt efter pistolen är alltså inte endast en rädsla för att han ska bli av med sitt jobb, utan det handlar kanske ännu mer om en jakt efter hans egna självidentitet. Utan sin pistol är han ingen riktig polis, och detta pekar på en mer undermedveten rädsla för att han ska förlora sin plats i samhället, sin identitet, som precis som samhällets egna är osäker under en sådan orolig tidsperiod.

Rashomon (1950)

Rashomon börjar med bilden av en vedhuggare och en präst sittandes under den förfallna Rashomon-porten¹⁸ för att skydda sig från ett ihärdigt regnfall. En tredje man, en arbetare springer in under porten för att även han ta skydd. De två förstnämnda berättar sedan för den tredje mannen om en våldtäkt och ett mord som begåtts. Vad som följer är berättelsen om denna händelse ur fyra olika perspektiv, vedhuggarens, banditens, den mördade mannens genom ett medium, samt hans fru som blev våldtagen. Det blir dock tydligt att dessa perspektiv inte hänger ihop med varandra, och att till synes nästan alla berättar lögner.

Rashomon är en adaption av två stycken noveller av en mycket känd japansk författare under 1910- och 20-talet, Ryunosuke Akutagawa. Den ena av dessa noveller, som filmen delar sitt namn med, har han endast lånat väldigt lite ifrån, medan den andra, på engelska kallad *In a Grove* stod för större delen av handlingen, med vissa förändringar av Kurosawa själv i adaptionen.

Många paralleller har dragits mellan det kaos som visas och antyds i denna film och det samhälle den producerades i. *Rashomon* gjordes under den amerikanska ockupationen av Japan, endast fem år efter att Japan förlorat andra världskriget. Det japanska efterkrigssamhället var oroligt, vilket

¹⁷ Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 59

¹⁸ Känd port till staden Kyoto under Heian-perioden (794-1185)

antydts i filmens berättelse, om än inte så mycket genom bildspråket och miljön, förutom den förfallna Rashomon-porten. Istället är det i dialogen det framkommer, speciellt i en av prästens repliker, då han talar om hur världen blivit ett helvete på grund av naturliga katastrofer, men främst av allt på grund av mänsklig girighet och brutalitet, och härjande banditer som mördat massor. Detta kan tydligt jämföras med alla som dött under kriget, samt det tumultartade samhälle som skapats efter kriget.¹⁹

Rashomon är en av Kurosawas mest framgångsrika filmer, och dessutom var det den film som satte både regissören själv, men också japansk film i allmänhet, på kartan internationellt sett. Tidigare hade Japan inte haft mycket framgång på internationella festivaler, så när *Rashomon* bjöds in till Venedigs filmfestival, och senare vann första pris där (ett pris som då ansågs vara det allra mest prestigefyllda inom filmvärlden), kom det som en chock för hemlandet, där den mottagit relativt dålig kritik, och där man antagit att en internationell publik inte skulle kunna förstå den. Många kritiker avfärdade dess internationella framgång genom att skylla det på att västerländska kritiker och åskådare såg den som ”exotisk”. Andra sade istället att det berodde på att den var västerländsk i sitt sätt att resonera.²⁰

Oberoende av vad de inhemska kritikerna ansåg är det dock ett obestridligt faktum att *Rashomon* öppnade upp nya avenyer för den japanska filmvärlden när det kom till den internationella marknaden. Redan året efter *Rashomons* framgång på Venedigs filmfestival kammade Kenji Mizoguchi, en annan av den japanska filmens mest kända namn, hem andrapris på samma festival, och de kommande åren skulle japanska filmer fortsätta att uppnå framgång internationellt. Filmen och dess framgång internationellt gjorde även att det producerades många nya filmer som var direkt inriktade på en amerikansk och en internationell marknad, vilket tidigare inte hade varit en möjlighet.²¹

Precis som Kurosawa själv blev kritiserad av inhemska kollegor och kritiker för att vara alltför västerländsk i sina filmer var detta även en kritik som riktades mot författaren som skrev just de berättelser som skulle komma att utgöra basen för *Rashomon*, Ryunosuke Akutagawa. Anledningen till att Akutagawa fick denna kritik är samma som en av de anledningar till att just Kurosawa även fick densamma, det underliggande budskapet och den moralitet som finns i dessa berättelser bygger

19 Mitsuhiro Yoshimoto, s. 183

20 Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 70

21 Mitsuhiro Yoshimoto, s. 182

på sådant som ligger utanför det traditionella japanska moraliska tankesättet.²²

Traditionellt sett har japansk film byggts på en tydlig juxtaposition mellan ondska och godhet, och dessa två är också i detta tankesätt absoluta, till skillnad från hur det ser ut i vissa västerländska filosofier. Dessutom finns det oftast endast en absolut verklighet i japanska dramor, och det är sällan som filmer har gått under och förbi denna. Detta är en av de anledningar till att *Rashomon* inom Japan ansågs vara en starkt ”ojapansk” film, och om man går efter dessa kriterier är det även en riktig synpunkt.²³

Utöver den framgång filmen uppnådde på Venedigs filmfestival var den även en avsevärd succé på den amerikanska marknaden för att vara en utländsk film, och speciellt för en asiatisk film. Kritikerna i USA var även ofta positiva, men med definitiva, tydliga förbehåll. Filmen berömdes för dess höga tekniska kvalitet, men då Japan i USA ansågs vara ett land som var mindre utvecklat, och lite ”baklänges”, tillskrev kritikerna dess kvalitet till amerikanska influenser. De ansåg att filmen inte hade kunnat komma till utan en påstådd påverkan från Hollywoods sida. Resonemanget gick alltså att det var en definitiv efterkrigstidsfilm, framgångsrik endast tack vare de influenser utifrån som uppstod i samband med amerikanska och västerländska influenser inom efterkrigstidens Japan.

24

Vad som är viktigt att tänka på när det kommer till *Rashomon* är att den gjordes med en uteslutet japansk publik i åtanke. Varken Kurosawa eller någon annan inblandad i filmen hade några tankar om att filmen skulle nå ut till en internationell publik, och som nämnades tidigare trodde man aldrig att en internationell publik ens skulle kunna förstå filmen. Dessutom gjordes filmen även under en period inom det japanska samhället som var mycket kaotisk, och inom filmens värld var det överlägset vanligaste tillvägagångssättet en stark eskapism. Speciellt filmer som utspelade sig i historiska perioder byggde mycket på detta, då man använde det förflutna som medel att fly från de samtida samhällsproblemen. Kurosawa gjorde dock i *Rashomon* något helt annat än detta. Istället för denna eskapism lät han filmen utspela sig under en period med ett mycket turbulent samhälle, och bilderna på den förfallna *Rashomon*-porten var väldigt suggestiva, då de symboliserade förfallet av den dåtida huvudstaden Kyoto, och starka samhällsliga förändringar.²⁵

22 Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 70

23 Donald Richie, *Japanese Cinema – Film Style and National Character*, New York: Anchor Books Doubleday & Company, 1971, s. XXII f.

24 Curtis Harrington, “*Rashomon* and the Japanese Cinema”, i *Rashomon*, red. Donald Richie, New Brunswick och London: Rutgers University Press 1987, s. 141

25 James F. Davidson, “Memory of Defeat in Japan: A Reappraisal of *Rashomon*”, i *Rashomon*, red. Donald Richie,

Den av de två noveller Kurosawa använde för huvuddelen av berättelsen i filmen utspelar sig inte under detta sociala förfall, utan detta tema valde Kurosawa medvetet att använda från den andra novellen, vars namn filmen även delar. Genom att göra detta val och förflytta handlingen till denna bakgrund istället blev filmen en mer medveten kommentar på det samtida samhället, något som definitivt talade till den inhemska publiken, och visar att Kurosawa medvetet valde att föra in budskap direkt riktade till den japanska publiken. På detta sätt frångick regissören den förutnämnda eskapismen som var så vanlig, och detta tyder ännu mer på det faktum att filmen var riktad främst till den japanska publiken, istället för att den skulle vara riktad mot internationella tittare, som många anklagade den för.²⁶

Ursprungligen hade Kurosawa haft en annorlunda idé för inledningen till filmen, då han tänkt att man skulle fått se en stor folkmassa samlad nära Rashomon-porten vid en svartmarknad, som sedan skulle skingras när regnet började ösa ner. Detta hade gjort kopplingen till det samtida Japan under ockupationen mer explicit, men just därför tilläts han inte ha med detta i den slutgiltiga versionen av sin film. Yoshimoto skriver att den kanske mest tydliga kopplingen som nu kan göras avser avsaknaden av auktoritetsfigurer och av magistraten, även när hans frågor besvaras i förhörsscenerna varken syns eller hörs han, och Ockupationens censurerande ögon blir på så sätt inskrivna i filmen, i form av en strukturell avsaknad.²⁷

I filmens slutscen finner de tre männen ett övergivet spädbarn i en korg. Skogshuggaren tar hand om barnet, efter att ”den tredje mannen” stulit de tillhörigheter barnet lämnats med, och prästen blir chockerad av detta. Detta barn representerar Japans framtid, en ny generation, född under kaotiska tider, övergiven av världen. Vägen till en ljusare framtid, menar Kurosawa, innebär ett ansvarstagande och en kärlek till samhället, precis som detta övergivna barn inte kan klara sig själv under dessa tider, utan behöver hjälp för att kunna överleva och växa upp och utvecklas.²⁸

New Brunswick och London: Rutgers University Press 1987, s. 163

26 James F. Davidson, s. 162f

27 Mitsuhiro Yoshimoto, s. 189

28 James F. Davidson. s. 164f

Sju samurajer (1954)

Ett gäng banditer ute på rövartåg rider in i bilden med full samurajutstyrsel. De stannar på en kulle med utsikt över en liten bondby i bergen, och en av dem föreslår att de plundrar den, varpå en annan bandit svarar att de redan stulit deras ris, och att de istället ska återvända vid skördetid. När de rider iväg kommer en man in i bilden, som gömt sig och råkat höra deras plan, varpå han berättar detta för byborna, som samlas i förtvivlan för att försöka komma på en lösning. Efter olika förslag kommer de fram till att de kan hyra in samurajer mot att de får betalt i mat. Slutligen, efter stora ansträngningar att hitta samurajer villiga att arbeta under dessa förhållanden, samlas en grupp av sju samurajer ihop och tränar byborna för det slutgiltiga försvaret av byn.

Så börjar Kurosawas ambitiösa *Sju samurajer*, den av hans filmer som onekligen kommit att uppnå allra störst framgång, både bland kritiker och den allmänna publiken. På *Sight & Sounds* senaste omröstning hamnade den på 17:e plats, både på kritikernas och regissörernas lista.²⁹ Idén till detta projekt uppstod av Kurosawas vilja att skapa en ny sorts *jidaigeki*-film, en genre som hamnat i något av ett dödläge. Tanken var att återuppliva genren genom att bortgå från genrekonventioner och klichéer genom att skapa ett mer historiskt korrekt porträtt av samurajernas liv.³⁰

För att förstå bakgrunden till denna film är det nödvändigt att diskutera genren *jidaigeki*, och det läge den under denna tid hamnat i, på grund av ett antal olika faktorer. Yoshimoto förklarar i *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema* att det är viktigt att skilja mellan det som främst amerikanska kritiker kallat för ”samurajfilmen”, då detta inte rättvist förklarar vad *jidaigeki* innebär. Lika ofta som inte är inga samurajer närvarande i berättelsen, och benämningen ”samurajfilm” tyder i stort sett mest på ett kolonialt perspektiv som många japaner och västerlänningar delar. *Jidaigeki* är, väldigt förenklat, historiska filmer, som oftast utspelas i Tokugawa-erans Japan, och tillsammans med *gendaigeki*, som är filmer som utspelar sig i det samtida samhället, bildar det en av två ”supergenrer” som är speciella för japansk film.³¹

Genren hade sin storhet under sent 20-tal och tidigt 30-tal, då den allt snabbare och snabbare

29 *Sight & Sound*, omröstning av kritiker och regissörer, <http://explore.bfi.org.uk/sightandsoundpolls/2012>

30 Mitsuhiro Yoshimoto, *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Durham: Duke University Press 2000, s. 205

31 Mitsuhiro Yoshimoto, s. 215

moderniseringen av det japanska samhället var i full gång. När filmskapare vände sin uppmärksamhet till det samtida samhället fann de ett Japan som ännu inte var helt moderniserat, gamla traditioner och levnadssätt levde kvar på många vis, vilket skapade en viss osäker bild av samhället. Moderniseringen och kapitalismens ankomst ledde till att publiken letade efter mer fart och spektakel i underhållningen, något som paradoxalt nog inte gick att visa i filmer som utspelade sig under samtiden, på grund av just den förutnämnda osäkerheten som fanns i detta samhälle. Tokugawa-perioden (1603-1868), den mest använda tidsperioden i *jidaigeki*-filmerna, passade däremot utmärkt för att skapa spektakulära scener med fäktande samurajer och krigare.³²

Vid mitten av 30-talet skulle dock *jidaigeki*-genrens gyllene tid komma att få ett abrupt slut på grund av ett antal olika faktorer, till en början politiska. Den japanska regeringen började bekämpa den politiska vänstern, vilken hade starka band till många av dessa filmskapare. Vidare komplikationer kom i samband med ljudfilmens ankomst, vilket förändrade den japanska filmvärlden på många sätt. Kanske ännu viktigare än dessa faktorer var dock som sagt den amerikanska ockupationen efter Japans förlust i andra världskriget. Amerikanska censorer införde strikta regler för censur, och det allra mest omfattande beslutet var att *jidaigeki*-filmerna mer eller mindre förbjöds totalt, då censorerna ansåg att dessa filmer byggde på principer om feodal lojalitet och hämnd.³³

Vad som skiljer *Sju samurajer* mot andra filmer inom *jidaigeki*-traditionen är dels den historiska bakgrunden till handlingen. Tokugawa-perioden är som sagt den period som används i de flesta *jidaigeki*-filmerna. Denna tidsperiod var en relativt fredlig sådan, då den japanska nationen var enad under en shogun. Kurosawa valde istället att i denna film använda sig av Sengoku-eran, som inleddes med ett stort inbördeskrig år 1467, vilket skulle pågå ända fram till 1568, då landet långsamt började enas igen. Sengoku betyder ”krigande stater”, och landet var i ständigt kaos under perioden, dess framtid som ett enat rike i en osäker position.³⁴

Kurosawas val att förlägga handlingen till denna period är karakteristiskt för regissören, i vars oeuvre man som vi sett i exemplet *Revolvern*, genomgående kan se en tydlig attraktion till perioder av radikala sociala förändringar som historisk bakgrund.³⁵ Genom att låta sina berättelser utspelas emot en bakgrund av nationell osäkerhet och instabilitet behandlar regissören på så vis återigen den

32 Mitsuhiro Yoshimoto, s. 216

33 Mitsuhiro Yoshimoto, s. 221ff

34 Joan Mellen, *Seven Samurai*, London: The British Film Institute 2002, s. 14

35 Mitsuhiro Yoshimoto, s. 326f

nationella identiteten, och hur den påverkas av dessa händelser.

Modernitet, bland annat, behandlas även i denna och andra av hans filmer. I *Sju samurajer* gestaltas modernitetens förändrande krafter genom införandet av krut och skjutvapen. Banditerna använder sig av dessa moderna skjutvapen, vilka även kan ses som en symbol för västerländska influenser, och det är endast med hjälp av dessa vapen de lyckas döda flera av Sju samurajer, som annars skulle varit klart överlägsna. Moderna vapen som dessa figurerar även i *Yojimbo*, där huvudantagonisten är beväpnad med en revolver, medan protagonisten har det klassiska svärdet.

Som tidigare nämnts var en av de huvudsakliga idéerna bakom filmen att skapa en mer historiskt korrekt bild av samurajers liv än den som vanligtvis figurerat i de flesta *jidaigeki*-filmerna. Detta betyder dock inte att det endast var ett försök att återskapa en viss historisk period genom en exakt reproduktion av historiska händelser. Detta var visserligen en idé Kurosawa haft i projektets allra tidigaste stadie, dock fick han slopa denna plan, då det inte fanns tillräcklig dokumentation. Istället valde Kurosawa att basera berättelsen på de fakta som fanns att tillgå, och utgå därifrån. Idén om att bönder hyrde in samurajer som beskydd kom från riktiga historiska dokument. För att vidare bygga upp en sort historisk realism fokuserade Kurosawa sedan på att arbeta noggrant med att bygga upp hus och byggnader enligt historiskt korrekta modeller, och andra detaljer såsom kläder och övrig *mise-en-scène*.³⁶

Alla Sju samurajer representerar olika facetter av vad Kurosawa ansåg samurajerna att vara, idealiska bilder av samurajklassen. Karaktären Kikuchiyo är son till bönder, och kan på så sätt inte tillhöra samurajklassen, en klass man föddes in i, men han accepteras av gruppen tack vare sin oändliga energi, och en passion och beslutsamhet som gör att han överskrider gränserna för sin samhällsklass. Eftersom han har ett starkare band till bondeklassen än resten av gruppen tack vare sitt ursprung fungerar han som en länk mellan grupperna. En viss antagonism mot bönderna uppstår i samurajgruppen då de upptäcker att bönderna gömt undan svärd och rustningar de stulit från samurajer som de dödat, och det är då Kikuchiyo som fungerar som en länk mellan de två grupperna, och rationaliserar böndernas handlingar, samt blir arg på samurajerna, då han anser att det är deras fel att bönderna tvingas göra sådana saker.³⁷

Genom hela filmen ställer Kurosawa de två klasserna, samurajklassen och bönderna, i kontrast emot

36 Mitshiro Yoshimoto, s. 205

37 Joan Mellen s. 17f

varandra. Skillnaderna är tydliga, samurajerna framställs som moraliskt överlägsna och självupppoffrande, medan bönderna har fördelen av att vara mer anpassade till förändringarna i samhället. Tydligt är att bönderna har en allt mer säkrare position inom nationens framtid, medan samurajklassen tillhör det förflutna, och håller på att förlora sin plats i ett mer modernt samhälle.³⁸

Japans nationella identitet är som tidigare nämndes en viktig tematisk byggsten i *Sju samurajer*. Joan Mellen skriver i *Seven Samurai* ”Samurai for Kurosawa represent the best of Japanese tradition and integrity and their passing from the historical stage is nothing short of the loss of the unique Japanese identity. Without samurai, Kurosawa implies, little is left of what it means to be Japanese.”³⁹ Samurajklassens osäkerhet i framtiden kan på så sätt ses som en metafor för osäkerheten av den nationella identiteten i allmänhet, på grund av modernitet och drastiska förändringar.

En annan framträdande aspekt av klassperspektivet i filmen är de tvetydiga avgränsningarna mellan klasserna under perioder av social turbulens. Karaktären Kikuchiyo belyser denna tematik starkt. Där det tidigare skulle varit helt omöjligt för en bonde att accepteras som samuraj på grund av klassbarriärer är det nu möjligt för honom att bli en del av deras grupp. Vidare exempel på utsuddandet av dessa gränser är banditerna som attackerar byn. Även de tillhör samurajklassen, men på grund av krig och misär har de gått ifrån klassens nobla ideal och vänt sig till kriminalitet. Jämför man detta med de sju ”goda” samurajerna kan man se en gemensam nämnare, precis som att banditerna drivits till sina gärningar av samhällets kollaps, har även *Sju samurajer* hamnat i sin situation av samma anledningar, skillnaden är då endast vilken bana de valt.⁴⁰

Kurosawa anklagades ofta för att vara alldeles för influerad av den amerikanska och den västerländska filmkulturen, vilket ansågs göra honom till en mindre autentisk regissör i Japan. Många paralleller har dragits mellan *Sju samurajer* och amerikanska västernfilmer, de delar många tematiska tendenser, och *Sju samurajer* har en episk kvalitet, som man även kan se i bland annat John Fords *Förföljaren* (*The Searchers*, 1956). Kurosawa försökte aldrig dölja det faktum att han var influerad av amerikanska västernfilmer. En av de regissörer han beundrade allra mest var John Ford, och han var öppen med det faktum att han influerades av Ford, och även till exempel Howard Hawks, men form- och stilmässigt har de inte så mycket gemensamt, och *Sju samurajer* är

38 Joan Mellen, s. 22

39 Joan Mellen, s. 20

40 Joan Mellen, s. 8

fortfarande en film som är djupt rotad i Japans nationella identitet.⁴¹

Himmel och helvete (1963)

Himmel och helvete är en film uppdelad i två tydligt skilda delar. Den första delen av filmen fokuserar på Gondo, en rik affärsman som är högt uppsatt i ett stort nationellt skotillverkningsföretag. Under en pågående affär då han planerar ta kontroll över företaget får han ett telefonsamtal om att hans son kidnappats. Det framkommer dock att kidnapparen misstagit sig och istället fört bort hans chaufförs son. Vad som följer i denna halva av filmen är ett försök att tillsammans med polisen försöka komma på en plan för att ta fast kidnapparen och rädda barnet, präglad av ett moraliskt kval för Gondo om huruvida han ska betala lösensumman, vilket skulle tvinga honom att offra alla sina pengar och sin plan att ta kontroll över företaget.

Efter en kort sekvens i mitten, då de till slut lyckas få tillbaka chaufförens son, tar den första delen slut. I den andra halvan av filmen är Gondo inte längre i fokus så mycket, utan denna fokuserar istället mest på polisernas jakt efter att få tag på kidnapparen, och vi får även följa kidnapparens liv när han tar sig runt i staden, samtidigt som polisen följer honom, och till slut lyckas föra honom till rätta.

I *Himmel och helvete* använder sig Kurosawa av stadsmiljön i staden Yokohama till stor effekt. Filmen kan delvis ses som en allegorisk text om den radikala urbaniseringen och transformationen av infrastrukturen som kom i samband med de grundliga socioekonomiska förändringar som pågick i det japanska samhället under 1960-talet. Många japanska filmer under denna tidsperiod var tydligt influerade av denna transformation av det urbana landskapet, exempelvis Seijun Suzukis *Tokyo Drifter* (1966), där denna tematik redan görs tydlig under förtexterna, som visas mot en bakgrund av bilder från olika kända landmärken i Tokyo som byggts under denna tid, och andra bilder med tydliga kopplingar till det ekonomiska uppsving som skett efter det man ansåg vara slutet av efterkrigstiden.⁴²

Ett tydligt tematiskt stråk i Kurosawas filmer är hans tendens att välja perioder av radikala sociala förändringar som historisk bakgrund till sina berättelser. *Sju samurajer*, bland andra, utspelar sig

41 Joan Mellen, s. 7

42 Mitsuhiro Yoshimoto, s. 317

under inbördeskrig, *Yojimbo* och uppföljaren *Sanjuro* under den sena Tokugawa-eran⁴³, och till exempel *Revolvern* tidigt i efterkrigstiden. *Himmel och helvete* precis som *The Bad Sleep Well* behandlar arvet från kriget och efterkrigstiden, och som tidigare nämnts, effekterna av urbanisering och förändringarna i samhället som pågick. Genom att använda sig av dessa historiska perioder problematiserar Kurosawa i dessa filmer modernitet och effekterna av radikala samhälleliga förändringar. I *Himmel och helvete* blir den japanska moderniteten under 60-talet en tydlig del av berättelsen i och med den klara juxtapositionen mellan Gondos lyxliv i sitt moderna hem och Takeuchis nedgångna bostad i staden nedanför.⁴⁴

Kurosawas problematiserande av den japanska moderniteten i *Himmel och helvete* har kopplingar till sättet han i denna film även gör många referenser till Japans nationella identitet. Genom hela filmen finns det tydliga kopplingar till nationalitet, på ett bildligt, såväl som ett berättelsemässigt vis. Yoshimoto tar som exempel upp bland annat namnet på bolaget Gondo jobbar för, ”*National Shoes*”, och beskriver det som ”a site of sly ruses and a power struggle”, vilket kan stå som en allegori över det japanska samhället, som blivit kommersialiserat under denna tidsperiod. Andra exempel är till exempel återkommande bilder och representationer av berget Fuji, den nationella symbolen.⁴⁵

Stephen Prince beskriver Gondos position uppe i sitt dyra hem på kullen ovanför staden som en kung som tittar ned på staden nedanför, isolerad i sin luftkonditionerade bostad från värmen som kväver Yokohama. Han betar sig som om han lever i ett vakuum, där han kan stänga ute världen utanför genom att dra för gardinerna. På grund av sin rikedom har han försökt skilja av sig själv från resten av tillvaron, men just denna arrogans är vad som lett till kidnapparens avsky emot honom och det brott som begåtts. Kidnapparens telefonsamtal bryter sig igenom Gondos tillvaro och skapar sprickor i hans noggrant uppbyggda värld, och när varje samtal blir mer och mer enträget ger Gondo till slut upp och bestämmer sig för att betala. På så sätt tar den sociala verkligheten sig in i Gondos värld, han blir introducerad till klasstrukturerna, och de murar han byggt upp bryts ned.⁴⁶

Titeln för filmen är högst betecknande för skillnaderna mellan Gondo och kidnapparen. Gondos liv uppe i sitt avskilda hem representerar himmeln, hans tillvaro blir nästan som ett sorts paradiset

43 Den sista eran av det japanska feodala samhället, pågick 1603-1868.

44 Mitsuhiro Yoshimoto, s. 326f

45 Mitsuhiro Yoshimoto, s. 324

46 Stephen Prince, s. 193f

jämfört med staden nedanför. Helvetet representeras av just denna stad, där värmen ligger tät. Uppdelningen av filmen i två olika delar tydliggör dessutom juxtapositionen mellan Gondos himmel och Takeuchis/Yokohamas helvete, Kurosawa representerar klasskillnaderna på ett rent formmässigt vis genom användningen av denna struktur.⁴⁷

Stilmässiga skillnader mellan de två akterna tydliggör vidare skillnaderna mellan de sociala strukturer som Kurosawa uppvisar. Den första halvan av filmen spenderas uteslutande inom Gondos hem, och dessa spatiala restriktioner bidrar än mer till att uppvisa den isolation Gondo skapat för sig själv, staden nedanför syns endast från hans synvinkel uppe i ”himlen”. Första akten av filmen kopplas samman med hjälp av en bro, inte endast på det sätt att delarna skiljs åt med scenen då tåget åker över en fysisk bro, utan bron blir även till en metafor, det är bron mellan himlen och helvetet, den fungerar som en del av den narrativa strukturen. Tempot i denna scen bryter så pass mot det i de tidigare scenerna inom huset, då Kurosawa skildrat en mer spänd stämning, och när tåget skjuter in i bilden blir det en skarp brytning.⁴⁸

Andra stilistiska drag i filmen används också för att vidare bestyrka accentueringen av skillnaderna mellan ”himlen” och ”helvetet”. Under förtexterna visas bilder av Yokohama sett från ett fågelperspektiv, Gondos perspektiv uppifrån sin kulle, då man ser skorstenar och andra tecken på industriell verksamhet, medan den första bilden av den andra akten är en vy av Gondos hus sett nedifrån staden. På så sätt etablerar Kurosawa effektivt berättelsens och karaktärernas synvinkel i de olika delarna.⁴⁹

Allt eftersom den andra halvan av berättelsen fortgår, och vi får följa kidnapparen blir det allt mer tydligt hur han lever ett fattigt liv och att han tillhör en samhällsklass långt nedanför Gondo. Han samarbetade i sitt brott tillsammans med två heroinmissbrukare, och vi ser honom gå in på sjaskiga och nedgångna barer, varpå han sedan fortsätter efteråt in i gränder fyllda med flockar av missbrukare, helt livlösa i sina ansiktsuttryck och kroppspråk. Hans omgivning i staden skiljer sig på ett extremt vis mot Gondos dyra villa uppe på kullen ovanför, vilket återigen visar ännu mer tydligt det tydliga gapet mellan deras livsstilar, och gapet mellan de lägre klasserna, och de rika affärsmännen.

I den allra sista scenen i filmen får vi se Gondo besöka kidnapparen, som till slut tillfångatagits, i

47 Donald Richie, *The Films of Akira Kurosawa*, s. 164

48 Mitsuhiro Yoshimoto, s. 309

49 Mitsuhiro Yoshimoto, s. 325

fängelset, det allra sista besök han får innan sin dödsdom. Inte endast är denna scen viktig för att de två männen till slut står öga mot öga med varandra (tidigare i filmen möts de en gång, vilket Gondo inte märker, när vi får se kidnapparen gå fram till Gondo för att fråga om eld, sett ur polisernas synvinkel, dock är detta endast ett väldigt kort möte) och deras världar möts en gång för alla, utan dessutom finns en viss symbolik närvarande i det faktum att deras ansikten speglas i glaset mellan dem, så att de nästan blir ett och samma. Yoshimoto skriver i *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema* "Here, the motif of the double becomes so explicit that the hero and the villain can be interpreted as two conflicting aspects of the split subject instead of two autonomous individuals."⁵⁰

Detta perspektiv kan förstärkas om man tar i hänsyn en tidigare scen, då Gondo beskrivit sin väg till rikedom, och att han också kommit från en arbetarklassbakgrund, vilket tyder på att han har något gemensamt med brottslingen, och om man ser på dem som två olika aspekter av samma person som Yoshimoto föreslog kan man tolka det som att de helt enkelt hamnat på olika banor, Gondo lyckades fly fattigdomen, medan kidnapparen är fast. Detta kan återigen jämföras med polisen och brottslingen i *Revolvern*, samurajerna och banditerna i *Sju samurajer*, och liknande exempel i andra av regissörens filmer.

Vad Yoshimotos förklaring inte tar i åtanke är dock samma sak som diskuterades innan om *Revolvern* bland annat, det vill säga det individuella valet. Eftersom både Gondo och kidnapparen kommer från samma bakgrund är deras skilda situationer inte endast på grund av samhällets skick, utan båda två har gjort ett val, och det blir tydligt att Gondo inte endast är rik på grund av tur eller att ha ärvt det, utan genom hårt arbete har han arbetat sig fram till sin rikedom, precis som polischefen och Murakami i *Revolvern* ansträngt sig för sina jobb.

Gondos bakgrund kan även utgöra en ytterligare förklaring till varför han försöker skilja sig av från världen utanför sitt hus och sina affärer, och den misär människorna i staden får utstå med. Precis som att polischefen i *Revolvern* måste skydda sig från att sympatisera med brottslingen för att han varit nära att ta samma beslut, måste Gondo stänga sig ute från världen där nere i staden för att inte tänka på orättvisorna i samhället mellan de rika och de fattiga, och det är just det som gör det svårare för honom när han tvingas konfrontera denna värld i och med kidnappningen, även han är rädd för att sympatisera för mycket med brottslingen. Ingenstans blir detta tydligare än i scenen då de två möts öga mot öga i fängelset, då den trötte Gondo endast vill påpeka att alla i slutändan är lika. Brottslingen föraktar honom endast för detta; en rik affärsman som talar om hur alla är lika,

50 Mitsuhiro Yoshimoto, s. 328

samtidigt som han lever i ett lyxhus uppe på sin kulle, avskild från alla andra i en helt annan värld, är för honom endast föraktfullt när han själv levtt sitt liv i misär.

Sammanfattning och slutdiskussion

Det har lyfts fram många olika anledningar till varför Kurosawa ansågs alltför ”ojapansk” inom landet, och det är inte en överdrift att säga att en väldigt stor del av det som skrivits om denne regissör behandlar just relationen mellan öst och väst inom hans oeuvre. Många menar att det beror mycket på de underliggande budskapen och det moraliska tankesätt som träder fram genom Kurosawas filmer. En tydlig individualism, som var okarakteristisk för japansk film under denna tid, kunde synas i filmer han regisserade redan innan den amerikanska ockupationen inträdde och tvingade regissörer att framföra sådana ideologier. I filmer som *Rashomon* ifrågasatte regissören verkligheten som vi ser den, vilket även det var mycket ovanligt i japansk film, och säkerligen bidrog till kritiken.

Kanske ännu mer vanligt är kritik angående direkta influenser från västerländska regissörer. Visserligen är detta ingen felaktig kritik, då Kurosawa onekligen influerats av bland andra D.W. Griffith, John Ford, Howard Hawks och andra vitt skilda filmskapare, men det är en väldigt generaliserande kommentar avseende regissörens verk, som samtidigt skiljer sig på många sätt från dessa influenser. Den stil och form Kurosawa kom att utveckla i sina samurajfilmer hade inte mycket gemensamt med Fords western-filmer, de influenser man kan se ligger snarast i berättelsestruktur och mer explicita saker, och det är fortfarande inget djupgående argument.

Tematiskt sett finns det ett antal olika saker som återkommer genom regissörens filmer. Många exempel av individualism kan som sagt finnas i hans filmer, vilket i filmer som *Revolvern*, *Sju samurajer* och *Himmel och helvete* tydliggörs genom att både ”onda” och ”goda” karaktärer har många saker gemensamma, som sociala bakgrunder till exempel, men att det som räddar protagonisterna i slutändan är deras egna val att inte korrumpas av omständigheterna.

Utöver detta behandlas Japans nationella identitet även på olika sätt i dessa filmer. Både i filmer som utspelar sig under den tid de gjorts i; vare sig det är efterkrigstiden, eller det ekonomiska uppsving som kom på 60-talet; och de filmer som handlar om historiska perioder, har Kurosawa gjort tydliga val med den sociala bakgrunden. I dessa filmer som diskuterats i denna uppsats, samt många av hans andra, är den sociopolitiska bakgrunden till berättelserna ofta perioder av radikala

förändringar och socialt kaos. Mot dessa bakgrunder befinner sig karaktärerna i en jakt efter sin egen identitet i dessa samhällen, och representerar på så sätt samhällets gemensamma sökande efter dess plats i världen, dess identitet.

Ett genomgående klassperspektiv är en framträdande del av Kurosawas narrativ också. I flera av de exempel som tagits upp i denna uppsats är detta tydligt, precis som i ett antal av regissörens andra filmer. I *Sju samurajer* problematiserar Kurosawa klass på ett antal sätt, och skillnaderna mellan bönderna och samurajerna, samt även samurajerna och banditerna som också varit samurajer, skapar definitiva spänningar mellan de olika klasserna. I *Himmel och helvete* begår brottslingen sin kidnappning just på grund av de socioekonomiska klyftorna mellan klasserna,

Oavsett skillnader i berättelserna och de tidsperioder filmerna utspelar sig i, kan man se liknande tematiska drag i många av regissörens filmer. I filmer som utspelas i historiska perioder har regissören varit mycket noggrann med historiska detaljer, för att återskapa perioden realistiskt, men detta innebär inte att han övergav att samtidigt behandla samtida frågor. Även de filmer som kan se ut att vara gjorda som underhållning först och främst, till exempel *Sju samurajer*, eller kanske ännu mer en senare film, *Den vilda flykten*, innehåller sociopolitiska drag, och behandlar sådant som många andra regissörer under denna tid, speciellt inom *jidaigeki*-genren, inte tog upp i sina filmer.

Detta sociopolitiska perspektiv som genomsyrar regissörens oeuvre är en av de aspekter som gjorde att Kurosawa skilde sig från större delen av de andra samtida japanska regissörerna. Speciellt under efterkrigstiden var det väldigt vanligt att filmerna som producerades inom landet byggde mycket på en eskapism, något som Kurosawa klart och tydligt skiljer sig från. Där andra regissörer till exempel använde sig av *jidaigeki*-genren som ett medel till att skapa spektakel och svärdsfäktning för att fly undan från de sociala problem samhället stod inför inkorporerade Kurosawa dessa problem och dessa element i sina filmer och problematiserade aktuella frågor genom att låta filmerna avspegla det samtida läget i Japan. *Sju samurajer* till exempel, gjordes under en period av stora förändringar i samhället, och precis som många andra av hans filmer utspelas den i en historisk period som är lika turbulent, och på så vis avspeglar samhällets läge under den tid då filmerna spelades in.

Trots den kritik vissa har riktat mot Akira Kurosawa och dennes verk, är det ett obestridligt faktum att han än idag anses vara en av de mest inflytelserika och konstnärligt framgångsrika regissörer genom filmhistorien, både internationellt och på det inhemska planet. När det gäller japansk film är

den enda som kan mäta sig med Kurosawa, åtminstone vad gäller kritiskt anseende, Yasujiro Ozu, och denne har inte uppnått samma popularitet vad gäller en mer allmän publik som Kurosawa gjort med sina filmer. Vad som är tydligt är också att Kurosawas filmer fortfarande håller ett stort intresse ur ett filmteoretiskt perspektiv, och än idag fortsätter det att utkomma fler och fler böcker angående regissörens arbete. Till en stor del fortsätter dessa böcker att diskutera mycket av det som diskuterades när regissören producerade sina filmer, såsom frågor angående influenser från västvärlden och liknande diskussioner, vilket fortfarande till synes är en fråga som uppbringar många skilda meningar.

Källförteckning

Litteratur:

- Davidson, James F. :“Memory of Defeat in Japan: A Reappraisal of Rashomon”, i *Rashomon*, red. Donald Richie, New Brunswick och London: Rutgers University Press 1987
- Harrington, Curtis: “Rashomon and the Japanese Cinema”, i *Rashomon*, red. Donald Richie, New Brunswick och London: Rutgers University Press 1987
- Mellen, Joan: *Seven Samurai*, London: The British Film Institute 2002
- Prince, Stephen: *The Warrior's Camera*, Princeton University Press, Princeton, 1999
- Richie, Donald: *A Hundred Years of Japanese Cinema*, Kodansha International, Tokyo, 2005
- Richie, Donald: *The Films of Akira Kurosawa*, University of California Press, Berkeley, 1973
- Richie, Donald: *Japanese Cinema – Film Style and National Character*, New York: Anchor Books Doubleday & Company, 1971
- Mitsuhiro Yoshimoto: *Kurosawa: Film Studies and Japanese Cinema*, Duke University Press, Durham, 2000

Filmer:

Originaltitel: *Nora inu (Revolvern)*

Shintoho Co. Ltd., Japan, 1949

Producent: Sojiro Motogi

Regissör: Akira Kurosawa

Manus: Ryuzo Kikushima och Akira Kurosawa

Fotograf: Asakazu Nakai

Klipp: Toshio Goto och Yoshi Sugihara

Musik: Fumio Hayasaka

Rollista: Toshiro Mifune (Murakami, detektiven), Takashi Shimura (Sato, polischefen), Ko Kimura (Yuro, brottslingen), Keiko Awaji (Harumi, brottslingens flickvän), Reisaburo Yamamoto (Hondo, den misstänkte), Noriko Sengoku (flicka)

Längd: 122 minuter

Originaltitel: *Rashomon*

Daiei Film Co. Ltd., Japan, 1950

Producent: Jingo Minoru

Regissör: Akira Kurosawa

Manus: Shinobu Hashimoto och Akira Kurosawa, efter två noveller av Ryunosuke Akutagawa

Fotograf: Kazuo Miyagawa

Klipp: Akira Kurosawa

Musik: Fumio Hayasaka

Rollista: Toshiro Mifune (banditen), Masayuki Mori (samurajen), Machiko Kyo (Masago, samurajens fru), Takashi Shimura (vedhuggaren), Minoru Chiaki (prästen), Kichijiro Ueda (arbetaren), Daisuke Kato (polisämbetet), Fumiko Homma (mediet)

Längd: 88 minuter

Originaltitel: *Shichinin no samurai* (*Sju samurajer*)

Toho Co. Ltd., Japan, 1954

Producent: Shojiro Motoki

Regissör: Akira Kurosawa

Manus: Shinobu Hashimoto, Hideo Oguni och Akira Kurosawa

Fotograf: Asakazu Nakai

Klipp: Akira Kurosawa

Musik: Fumio Hayasaka

Rollista: Takashi Shimura (Kambei, samurajernas ledare), Toshiro Mifune (Kikuchiyo), Yoshio Inaba (Gorobei), Seiji Miyaguchi (Kyuzo), Minoru Chiaki (Heihachi), Daisuke Kato (Shichiroji), Ko Kimura (Katsushiro)

Längd: 207 minuter

Originaltitel: *Tengoku to jigoku* (*Himmel och helvete*)

Kurosawa Films, Japan, 1963

Producent: Tomoyuki Tanaka och Ryuzo Kikushima

Regissör: Akira Kurosawa

Manus: Ryuzo Kikushima, Hideo Oguni och Akira Kurosawa, efter romanen *King's Ransom* av Ed McBain

Fotograf: Asakazu Nakai

Klipp: Akira Kurosawa

Musik: Masaru Sato

Rollista: Toshiro Mifune (Gondo), Kyoko Kagawa (Gondos fru), Tatsuya Mihashi (Kawanishi,

hennes bror), Yutaka Sada (Aoki, chauffören), Tatsuya Nakadai (Tokuro, polischefen), Takashi Shimura (Direktören), Susumi Fujita (Kommissionären), Kenjiro Ishiyama (Detektiv Taguchi), Ko Kimura (Detektiv Arai), Takeshi Kato (Detektiv Nakao), Yoshio Tsuchiyama (Detektiv Murata), Hiroshi Unayama (Detektiv Shimada), Koji Mitsui (Tidningsmannen), Tsutomu Yamazaki (Takeuchi, kidnapparen)

Längd: 143 minuter