

Pyramider og papirfly

Vinden stiger, vi må prøve å leve. Paul Valéry (1871-1945) [1]

Kaze tachinu/Vinden stiger (2013) setter punktum for en rikholdig karriere. For siste gang tar Miyazaki Hayao oss med i luftige snev, byr på fantasifulle farkoster, vakre landskap og detaljrike skildringer av 1920- og 1930-tallets Japan, animert til perfektjon. Mye har vi sett før. Mer overraskende er Miyazakis valg av hovedperson.

Vinden stiger forteller historien om Horikoshi Jiro (1903-1982), flykonstruktøren som blant annet designet det beryktede jagerflyet Mitsubishi A6M Zero. I filmen møter vi Horikoshi i perioden fra 1918 fram til 1935, fra ungdom til ung mann. Handlingen kretser rundt arbeidet med forløperne til Zero, Jiros drømmer og kjærligheten mellom ham og den tuberkuloserammede Naoko.

Tittelen til filmen, og inspirasjon til den oppdiktete kjærlighetshistorien mellom Jiro og Naoko, har Miyazaki lånt fra Hori Tatsuos kortroman

Kaze tachinu/The Wind has Risen skrevet i perioden 1936-1937. [2] Hori som selv led av tuberkulose, forteller om et par hardt rammet av sykdom, og relasjonen til hennes far. Dette har altså lite å gjøre med Horikoshi, men er basert på hendelser i forfatteren Horis liv og hans egne rekreasjonsopphold på høyfjellssanatorier. Hori var også påvirket av den franske dikteren Paul Valérys dikt

Le Cimetière marin fra 1920, hvor verselinjen som innleder filmen, og denne artikkelen, stammer fra. I tillegg vier Miyazaki sentral plass til Thomas Manns

Der Zauberberg/Trolldomsfjellet (1924).

Miyazaki har gjennom hele sin karriere latt seg inspirere av litterære forelegg.

Vinden stiger er imidlertid første film basert på virkelige personer og faktiske historiske begivenheter. Idéen til filmen har utspring i mangaen

Kaze tachinu, som Miyazaki tegnet og forfattet for magasinet Model Graphix fra 2009 til 2010. I tegneserien, med griser i rollene som flykonstruktører. Mer om det senere.

Som biopic, eller biografisk film betraktet, er virkelighetsforankringen løs. Ikke ulikt Miyazakis eklektiske forhold til sine litterære referanser. Filmer som henter sitt materiale fra virkelige hendelser vil stort sett alltid bli gjenstand for kritikk. Det er ikke nødvendig å gå lenger enn til hjemlige debatter rundt Rønning og Sandbergs

Max Manus (2008) og sist

Kon Tiki (2012). Miyazaki dikter fritt, og hans mål er historiefortelling og ikke historieundervisning.

Like fullt kommer reaksjonene og anklager om en umusikalsk svanesang. Når Miyazaki først velger en historisk person og epoke som motiv for en film, gjør han det ikke enkelt for seg. Studio Ghibli og Miyazaki har et stort publikum i Kina og Sør-Korea, to av landene som i størst grad ble utsatt for den japanske militærmaktens overgrep og ekspansjonsiver lenge før den andre verdenskrigen brøt ut. Det er ikke vanskelig å forstå at en film som portretterer en person med så nære bånd til krigsmakten og med et så symboltungt fly som Zero på samvittigheten, møtes med kritikk. I følge Alan Yus omtale på National Public Radio (NPR) har filmen blitt kritisert av sør-koreanske kommentatorer for å være høyre-orientert, for å glorifisere japansk imperialisme og for å innta en offerrolle i krigen uten å ta inn over seg kolonialiseringspolitikken som årsak. Filmanmelderen i LA Weekly, Inkoo Kang, går langt i å fordømme filmens unnlattelsessynder, og mener den føyer seg inn i en rekke av japanske kulturytringer som fraskriver seg ansvar og dekker til syndene som ble begått under krigen. *Vinden stiger* omtales som en skamfull avslutning av en strålende karriere.[3] I Japan har filmen motsatt blitt angrepet som anti-japansk og Miyazaki selv har blitt møtt med forræderianklager. [4]

Samtidig hylles han av andre. Miyazaki ble nominert for tredje gang til Oscarstatuetten for beste

helaftens animasjonsfilm, denne gangen sammen med sin faste produsent i Ghibli, Suzuki Toshio, men måtte se seg slått av Disneys *Frozen/Frost* (2013) regissert av Chris Buck og Jennifer Lee. [5]

Filmkritiker David Ehrlich avslutter sin anmeldelse av *Vinden stiger* på Film.com, i begeistringsrus:

?Hayao Miyazaki is the greatest animator the cinema has ever known, and he leaves us with perhaps the greatest animated film the cinema has ever seen.?

Selv beskriver Miyazaki filmen som en utforskning av en person som fulgte sin drøm selv om prisen var høy.

?I want to portray a devoted individual who pursued his dream head on. Dreams possess an element of madness, and such poison must not be concealed. Yearning for something too beautiful can ruin you. Swaying towards beauty may come at a price. Jiro will be battered and defeated, his design career cut short. Nonetheless, Jiro was an individual of preeminent originality and talent. This is what we will strive to portray in this film.? [6]

Drømmen, hva den koster Jiro, men også forpliktelsen som følger en drøm. Miyazaki tegner denne gang en person som i sitt vesen framstår som uskyldsren, en sympatisk skildring hvor karaktertrekk og egenskaper gjør at vi ønsker ham godt. Samtidig sprer produktet av hans drømmer død og tragedier for andre. Drømmen forgiftes, og Jiro må betale sin pris underveis.

I det følgende vil filmens handling og motiver gjengis uten hensyn til spoilere. De som er opptatt av å bevare spenningen inntil de selv har sett filmen er advart, selv om stemning er viktigere enn handling i

Vinden stiger. Filmene er på mange vis typisk for Miyazaki. Skildring av karakterer og begivenheter vil drøftes i lys av hvordan Miyazaki behandler temaer som ondskap, realisering av drømmer og ens ansvar for å leve livet fullt ut, andre steder i sitt fortellerskap.

Vinden stiger kan heller ikke, som kritikken filmen har blitt møtt med viser, unngå å sees i sammenheng med annen japansk film som skildrer krigshandlinger før og under andre verdenskrig, og nasjonalistiske strømninger i dagens Japan. Treffer denne kritikken, eller havner *Vinden stiger* ufortjent i et dragsug som også skygger for filmens faktiske, om subtile kritikk av Japans rolle og ansvar?

Drømmer

Anslaget er kjent. Filmene åpner i blåtimen. Et totalbilde av åkerlandskap innhyllet i tåke, før vi tas med til et tun bestående av tradisjonelle japanske boliger. Gjennom åpne skyvedører ser vi en sovende gutt og en jente. Gutten er Jiro. Fra nærbildet av hans fredfulle ansikt klippes det til bein som raskt klatrer opp et taksteinbelagt tak. Jiro når takmønet og balanserer bort til et fly som er festet i en trerampe på enden av taket. Han klatrer opp i flyet, pumpestarter det og letter vertikalt som om tyngdekraften et øyeblikk opphører. Flyet minner i design om en renessansekonstruksjon av Leonardo da Vinci. Lett og aerodynamisk, i lyse pastellfarger og med turkise fjærformer, som på en fugl, ytterst på vingene.



I det flyet letter og stiger mot himmelen, bryter morgensola fram og lyser opp det grønne landskapet. Flyet seiler over engene og under små broer som krysser smale elver. Glade landsbyfolk vinker til gutten bak spakene.

Med ett blir gutten oppmerksom på uidentifiserbare mørke skygger i skyene over seg. Musikken toner ut og erstattes av en svak pumpende puls. Et enormt luftskip kommer til syne, med det som ser ut som bomber i alle mulige fasonger festet i vaiere under flyskroget, og sortkledde skapninger med døde øyne som balanserer oppe på bombene. Både luftskipet og bombene er merket med jernkors. Gutten tar på seg flybrillene, men de utvider seg og han gnir seg i øynene. Under flybrillene kommer tykke runde briller til syne. Brillen vokser fram da farene åpenbarer seg, og understreker guttens sårbarhet. Før han rekker å gjøre mer, rammer en bombe i fritt fall flyet sammen med en av skapningene, som Slim Pickens i Stanley Kubricks *Dr. Strangelove* (1964). Flyet og drømmen knuses. Sammen med vrakrestene forsvinner gutten ned mot bakken, mens et lokomotiv rolig krysser det grønne fredelige landskapet under ham. Effektyden av de fallende vrakrestene bruker menneskestemmen som kilde og understreker atmosfæren i drømmen. Da Jiro våkner, ser vi omgivelsene gjennom hans øyne. Uskarpt og konturløst. Han finner fram brillene, og den rolige morgenstemningen er som et sukk over tapet av drømmen og virkelighetens begrensinger.

En drøm om å overvinne tyngdekraften, utfordres av både menneskelig handikapp, nærsyntheten, og truende omgivelser, krigen. En vakker drøm blir til mareritt like fort som vinden snur. Luftskipet som angriper minner om kreasjoner fra filmer som *Kaze no tani no Naushika/Nausicaä ? Prinsessen fra Vindens Dal* (1984), *Tenk? no Shiro Rapyuta/Laputa ? Himmeslottet* (1986) og *Hauru no ugoku shiro/Det levende slottet* (2004). Store, tunge og skremmende, men samtidig sinnrike i konstruksjon og fascinerende. Gigantiske fartøy som trosser naturlover gjennom avansert teknologi, magi eller som her, i kraft av drømmens særegne tyngdekraft.





Det er umiskjennelig Miyazaki. Vidunderlig vakre sjev og fantasifulle flygende farkoster. En klassisk flyscene akkompagnert av musikk som gir assosiasjoner til Italia med mandolin, trekkspill og strykere. Komponert av Miyazakis faste makker Joe Hisaishi. Oppstemt, men samtidig nostalgisk og sår. Det filmatiske uttrykket er typisk for filmen og Miyazaki. Fra totalbilder som etablerer tid og rom, til karakter eller aktivitet som definerer handling. Det veksles mellom drøm og virkelighet, men perspektiv og ståsted er, med noen få unntak, Jiros gjennom hele filmen.



Jiro og Caproni

Jiro er en god gutt som drømmer om fly. Flyinteressen bekreftes da han låner et flymagasin av en lærer på skolen. Magasinet, Aircraft Journal er datert 14. februar 1918 og vi får en angivelse av tiden vi befinner oss i. Forsiden prydes av en dobbeldekker, med italienske kjennetegn, og et innfelt bilde av en barteprydet mann. Forsideteksten avslører ham som flykonstruktøren Caproni.

Giovanni Battista Caproni (1886-1957) er en gjennomgangsfigur i filmens drømmesekvenser, og Jiros mentor. Det er ikke første gang Miyazaki hyller den italienske greven og flykonstruktøren. Studio Ghibli har hentet sitt navn fra en av hans kreasjoner, Ca. 309 Ghibli og i Kurenai no Buta/Porco Rosso (1992) finner vi en flymotor av merket Ghibli. En homage til Caproni, og intertekstuelt pek til studioets navn.



Men, Jiro er ikke bare en livsfjern drømmer. På vei hjem fra skolen oppdager han tre gutter ved elvebredden som plager en mindre gutt. Undertallet til tross konfronterer Jiro mobberne og gir beskjed til den lille gutten at han skal løpe sin vei. Rasende går de tre guttene til angrep, men Jiro finner ut førstemann med et avvæpnende judokast. Av blåmerkene å dømme må han likevel betale for sitt mot.

Gjennom disse åpningsscenene tegner Miyazaki sentrale trekk ved karakteren som vil utvikles i løpet av fortellingen. Flyinteressen, motet og hans moralske dømmekraft. Men også hvordan drømmen fester et grep om ham. Dette skildres ved lillesøsteren, Kayo. Etter konfrontasjonen med bøllene, kommer han hjem. Søsteren er oppstemt over å se broren, men han har glemt en avtale han har gjort med henne. Kayo anklager broren for å bare tenke på seg selv. En anklage hun gjentar ved to anledninger senere i fortellingen. Men mer enn å tenke på seg selv har Jiro tankene et annet sted.



Allerede i første møte mellom Caproni og Jiro, er flyenes ambivalens tydelig. I drømmene blåser vinden friskt. Gresset er grønt og den blå himmelen fylt med blomkålskyer. Caproni forteller at de deler drøm mens tungt væpnede bombefly passerer over dem og vi ser flammene fra en by. Tilsynelatende uanfektet fordi Capronis drøm er å lage fly som transporterer passasjerer og ikke bomber.

Jiro spør om han kan lage fly selv om han er nærsynt, og Caproni overbeviser ham. Hvem som helst kan bli pilot, sier han. Flykonstruktøren er en som realiserer vakre drømmer.



Kanskje er nærsyntheten ikke et hinder, men en forutsetning for Jiro. Han har sett drømmens bakside. Men oppildnet over Capronis hyllest til flyene som realiseringen av vakre drømmer gjør han sitt valg. Jiro har beseglet sin skjebne. Han har møtt sin Mefisto.

Tog og katastrofer

Vi møter Jiro igjen som ung mann ombord på et overfylt tog.[8] Omtenksom og godt oppdratt som han er, gir han bort plassen sin til en kvinnelig medpassasjer og går ut på vognens lufteplattform. Vinden tar Jiros hatt som fanges av en ung jente som er ute for å lufte seg på motsatt vognsett. De utveksler hver sin verselinje fra Valèrys dikt, før jenta og tjenestepiken hennes går inn i førsteklassevognen. Så rammer katastrofen.

Jordskjelvet skildres med en rødgldende revne som i voldsom kraft river opp sort bakgrunn. Lyden av revnen høres ut som et tungt sukk fra jordens indre. Igjen brukes menneskestemmen som effektlyd og skaper en skremmende underjordisk stemning. Fra den nærmest abstrakte gjengivelsen klippes det til totalbilder som viser sjokkbølgene og rystningene som raserer bygninger og landskapet rundt dem. Kantojordskjelvet som Miyazaki gjengir, la storparten av Tokyo og Yokohama i ruiner og drepte svimlende 140.000 mennesker. [9] Vi befinner oss i 1923, og fem år har gått siden vårt første møte med Jiro. Utenfor det avsporete toget møter Jiro igjen Naoko og tjenestepiken Kinu. Hun har skadet seg i beinet og Jiro får de to i sikkerhet.

Igjen får vi se hvordan Jiro oppofrende og uten tanke for egen sikkerhet, tar ansvar for de rundt seg. Etter å ha bragt Naoko i sikkerhet hos familien og hentet hjelp til den skadete Kinu, forsvinner han uten at de får takket sin redningsmann. Jiro haster tilbake til høyskolen som står i flammer og her møter vi en annen viktig karakter, studiekameraten og hans senere arbeidskollega Honjo. Men vi blir også vitne til Capronis katastrofe. En ny drømmesekvens, med en scene hentet fra virkeligheten. Capronis enorme passasjerfly, Ca-60, er klar for sin jomfrutur, 4. mars 1921, og ombord i en liten båt skal flykonstruktøren forevige begivenheten på film.



Ca-60 hadde ni vinger og åtte motorer med totalt 3000 hestekrefter. Med plass til hundre passasjerer for transatlantiske ruteflyvinger.[11] Flyturen blir imidlertid kort og flyet styrter og synker i Lago Maggiore. I

Vinden stiger gjengis fiaskoen i samme sekvens som jordskjelvet og Jiros kamp mot flammene på skolen. Slik blir både naturkatastrofen og dens ødeleggende virkning på menneskelig sivilisasjon og flystyrten, symboler på menneskelig vilje til å leve på tross av begrensninger. Men også på menneskelig hybris. Vi bygger opp nye byer på den urolige jordskorpen, og fortsetter å tøyne grenser for å realisere høytsvevende drømmer. Vel vitende om våre begrensninger fortsetter vi å trosse dem.

Makrellbeinmagi

Honjo og Jiro følger hverandre gjennom studiene. Miyazaki utdyper deres relasjon og forskjellige karaktertrekk i en lunsjscene hvor Honjo har klart å løsrive Jiro fra tegnepulten. Rundt bordet slafser Honjo og de andre studiekameratene, grådig i seg maten, mens Jiro forsiktig tar for seg av et stykke makrell. Honjo tar først dette som et tegn på Jiros kjedelige matvaner. Tankefullt holder Jiro opp et makrellbein og lovpriser det for sin perfekte bue. Selv i et makrellbein finner han inspirasjon til å realisere drømmen om det perfekte jagerflyet.

Da han og Honjo begynner ved Mitsubishis flyfabrikk, markerer Jiro seg raskt. Han blir lagt merke til, men uten noen form for taktiske manøvre for å stige i gradene. Han begynner å jobbe under den lett krakilske Kurokawa som leder utviklingen av et nytt jagerfly til hæren. Jiro blir først satt til rutinemessige oppgaver, men viser seg raskt eslet for større oppgaver. Det er hans harde arbeid og evner som premieres, ikke ambisjoner eller ego, og lederduoen Kurokawa og Hattori, belønner ham for det.



Honjo og Jiro deler drømmen om å fly, men der Jiro er oppslukt i arbeid, drømmer og i hvert fall på dette tidspunkt i filmen, har den barnlige naiviteten i behold, er Honjo kynisk realist. Ikke ondsinnet. Ingen av karakterene rundt Jiro er det. Honjo ønsker seg et moderne Japan og er pragmatisk. Han ser både det egne regimets og tyskeres ondskap, men velger likevel ikke å opponere. En scene tidlig i filmen skildrer Japans teknologiske og samfunnsmessige etterslep. Okser trekker et jagerfly ut på rullebanen, fulgt av arbeidere i tradisjonelle drakter og pannebånd. Prosesjonen tiltrekker seg Jiros oppmerksomhet. For Honjo er det bare nok et bevis på hvor langt Japan henger etter i den industrielle utviklingen. Jiro svarer rolig at han for sin del liker okser. Et bilde på det gamle og det nye. Honjos utålmodighet, men også at Jiro vil ha i pose og sekk. Han vil bevare, men også utvikle moderne teknologi uten å betale prisen. Bevare tradisjonene og det gamle side om side med det moderne.

Honjo ser i større grad enn Jiro hva som foregår rundt ham. I en scene hvor Jiro kjøper formkake, står noen fattige barn og venter på foreldrene sine. Slik står de hele dager og venter mens mor og far jobber, og Jiro tilbyr dem kake. I stedet for å ta i mot, rømmer de. Jiro forstår ikke dette, og da han senere forteller Honjo om episoden, spør kameraten ham ironisk om han virkelig trodde jenta bare skulle smile og takke pent for kakene. At familien hennes kunne overlevd en måned for prisen av et av stagfestene som Jiro tegner hos Mitsubishi, og at alle japanske barn kunne spist seg mette på formkake hver dag for prisen de betaler tyskerne for teknologien deres. Skjebnens ironi, fortsetter Honjo, er at Japan er fattig, men vil ha fly. Dermed blir det jobber til dem.

De to vennene sendes til Tyskland og Junkers-fabrikken for å lære. Det Tyskland som møter dem er et paranoid samfunn. Også her innledes sekvensen med en togtur inn i et klart og vakkert høstfarget landskap, men raskt forsvinner fargene. Mørket senker seg og bygninger og mennesker virker tunge og truende. Nazismen er på frammarsj, og eneste lyspunkt under besøket er et avstandsmøte med professor Junkers i en flyhangar med påfølgende prøveflytur. Jiro og Honjo har blitt hindret av vakter i befaringen, og Junkers irttesetter vaktene. Selv på avstand blir møtet med den legendariske flykonstruktøren en stor opplevelse for Jiro og Honjo, men selv ikke Junkers har

makt til å hindre kreftene som er i anmarsj. Dette stemmer godt med virkeligheten. Hugo Junkers var sosialist og pasifist, og motviljen mot å samarbeide med nazistene etter deres maktvertakelse i 1933 førte til at han ble satt i husarrest hvor han døde i 1935.

På en nattlig spasertur får også Jiro og Honjo et varsel om utviklingen i Tyskland. En ung gutt forfølges av en gjeng med sivilkleddede menn. De tar ham igjen i et smug og skyggene avslører i et kort glimt hans skjebne. Verken Jiro og Honjo gjør annet enn å resignert innse at Tyskland er et land på feil kurs.

Borte er unggutten Jiro som uten fare for seg selv kom den lille gutten til unnsetning på elvebredden og tok opp kampen mot bøllene.

Pakten forsegles

Nok en gang dukker Caproni opp i en drøm. Denne gangen målbærer han filmens sentrale spørsmål. På toppen av vingene til et av hans bombefly, modell Ca-90, konfronterer han Jiro med hvilken verden han helst vil leve i. En verden med eller uten pyramider? Caproni vet godt at drømmen om å fly også er en forbannelse. At flyenes skjebne er å bli redskap for mord og ødeleggelse. Flyet de er ombord i, Ca-90, var det største bombeflyet i luften på slutten av 1920-tallet. I drømmen er det fylt med feststemte mennesker som gir assosiasjoner til karnevalstemningen i

Porco Rosso. Caproni har valgt pyramidene, vel vitende om forbannelse, og samtidig, som drømmen antyder, fortrenget virkeligheten med drømmene som kan forvandle bomber til mennesker, krig til karneval. En slik estetisering av krigen kjenner vi fra Capronis samtidige i futuristbevegelsen, og fascismen som sådan.

Jiro svarer at alt han ønsker er å skape vakre fly. Caproni snur seg og peker mot et fly som lydløst svever mot dem, og hyller Jiro for hans vakre drøm. Selv har han laget sitt siste fly. En kunstners kreative levetid er ti år, sier han og oppfordrer Jiro til å bruke sine ti år til det ytterste.

Det er fristende å knytte dette til Miyazakis avskjed med filmen, men viktigere for fortellingen er at forpliktelsen om å leve forsterkes med et krav om å leve til det ytterste. Halvveis er ikke nok. Jiro velger også pyramidenes verden, selv om han ikke innrømmer det direkte.

Jiro blir kalt tilbake fra Tyskland og får ansvar for å lede arbeidet med å utvikle et nytt fly for marinen. Han går løs på oppgaven enda mer innbitt enn tidligere, drevet fram av Capronis tidsfrist. Han reiser sammen med Kurokawa til et av marinens hangarskip og flyet som tar dem dit hoster, harker og oversprøyter dem med olje. Et nytt bilde på teknologiens etterslep. Virkeligheten er langt unna drømmen, men iherdigheten til Jiro gjør at de kan teste et nytt fly og filmens andre akt avslutter med jublende oppmøtte ved rullebanen, før vi på ny befinner oss om bord i et tog.

Igjen tar toget oss inn i en ny fase av fortellingen. Grønne skoger og åser. Tuneller og broer over rolig vann. En klar kontrast til drønnene fra flymotoren i foregående scene. Jiro går tur på en sti omgitt av frodig skog. En jente står under en parasoll med et staffeli og maler. Det er Naoko.



Jiro er på hotell Kusakaru. Et trehotell i europeisk stil som i omgivelser og atmosfære vitner om at dette er et sted for rekreasjon og kanskje flukt fra virkeligheten. Her bor også Naoko og faren.

Jiro legger seg ned på gulvet i værelset sitt etter spaserturen. Han lukker øynene og hører bare de fjerne lydene fra tennisbanen utenfor rommet. Vi ser jagerflyet hans rives i filler og Jiro som står paralyisert foran vrakrestene. Tilbakeblikket til flytesten, forklarer hvorfor han befinner seg på hotellet.



Trolldomsfjellet

Naoko har mistet moren i tuberkulose og er selv rammet av sykdommen. Men inspirert av stedet og forelskelsen finner Jiro tilbake til fascinasjonen for flyene. Uskyldige papirfly som han sender mot Naokos balkong vekker det vi mistenker for å være hans egentlige kjærlighet til live igjen.

Et annet viktig møte finner sted på hotellet. En gjest ved navn Castorp setter seg ned sammen med Jiro på hotellterrassen mens han venter på Naoko og faren. De røyker sine sigaretter og samtalen kommer inn på Thomas Manns

Trolldomsfjellet. Referansen til den tyske forfatteren er ikke bare indirekte ved at Miyazaki har gitt karakteren navn etter hovedpersonen i Manns roman, Hans Castorp, men direkte gjengitt i dialogen mellom de to.



Castorp forteller at Junkers er i fare. Flykonstruktøren har satt seg opp mot Hitlers regime. Castorp stempler Hitlers folk som en gjeng med pøbler, før han dreier samtalen mot hotellet og omgivelsene. Dette er

Der Zauberberg, sier han. Jiro kjenner åpenbart til Manns roman, og budbringeren Castorp fortsetter.

?Et fint sted å glemme alt. Glemme at dere startet krig i Kina. At dere gjorde Mandsjuria til lydrike. At dere trakk dere ut av Folkeforbundet. At dere har blitt fiender med verden. Japan går under. Tyskland går også under.?

På spørsmål om Tyskland vil gå til krig igjen, svarer Castorp bekreftende, men legger til at det avhenger av om noen stanser dem.

Castorp formidler en sannhet om en virkelighet som Jiro ikke kan frigjøre seg fra. Det er også en ansvarliggjøring av Japans rolle i uføret. Den modne Castorp som Miyazaki skildrer, er i motsetning til Manns karakter som blir oppslukt av sanatoriet og Trolldomsfjellet, en aktiv motstander av de politiske omveltningene rundt seg og bruker bare hotellet som gjemmested før han hurtig må flykte fra de som jakter på ham.

Jiro på sin side har valgt pyramidene. Den Jiro som tok opp kampen mot bøllene ble etterlatt i barndommen og den voksne har sluttet seg til dem. Alt for å lage like vakre fly som i drømmene.

Jiro må lykkes på sin tilmålte tid. Da Jiro kommer tilbake til Mitsubishi etter oppholdet på hotellet, får han ansvar for å utvikle et nytt jagerfly og går løs på oppgaven mer målrettet og selvsikker enn før. Etter hjemkomsten har imidlertid det hemmelige politiet fattet interesse for ham, og Kurokawa tilbyr husly og gjemmested. Paradokset er at Jiro skjermes for å kunne fortsette arbeidet for regimet. Det er ikke usannsynlig at virkelighetens Horikoshi ble holdt under oppsikt, gitt hans sentrale posisjon i militærindustrien, men i filmen blir motivet for deres interesse uklart. Brutaliteten i de tyske forfølgerne av mistenkte motstandere blir mer eksplisitt enn de japanske. Scenen formidler likevel en følelse av at alle må trå forsiktig. At forfølgelse skjer tilfeldig og rammer uforutsigbart.

Samtidig blir Naoko dårligere og hennes ønske om å vente med bryllup til hun er bedre av sykdommen settes på prøve. I en av filmens vakreste sekvenser blir vi med til sanatoriet Naoko befinner seg. Fjellandskap hvor eneste tegn til liv er toget som også her går stille gjennom terrenget. På den kalde terrassen ligger pasientene godt innpakket i pledd. Naoko får et brev fra Jiro og bestemmer seg for å leve selv om det vil koste henne livet. Hun forlater sanatoriet, og Jiro møter henne på togstasjonen. Reisen har tappet henne for krefter, og Jiro tar henne med til Kurokawa og frue.

De ber om å få bo hos dem sammen, men Kurokawa nekter å ha et ugift par boende hos dem. Dermed blir giftemålet gjennomført på strak vrist.



Ikke uten Kurokawas protester, men denne gangen på vegne av bruden som har risikert livet ved å forlate sanatoriet. Jiro svarer rolig at han ikke kan sende henne tilbake, fordi det innebærer at han må oppgi arbeidet for å bli med henne, og at han ikke kan gjøre det. Opphisset anklager Kurokawa ham for egoisme.

Kayo, lillesøsteren til Jiro som nå er ferdigutdannet som lege, anklager han på lignende vis. Som et ekko fra hennes anklager i barndommen om Jiros selvopptatthet. Men nå innser hun at broren ikke er ukjent med Naokos tilstand, men snarere har akseptert at de har liten tid sammen.

Jiro er som protagonist bærer av mange av de samme egenskapene vi kjenner fra Miyazakis karakterer. Et godt hjerte, men forbannet av drømmen. Det reneste sinnet i *Vinden stiger* er Naokos, med sin betingelsesløse kjærlighet til Jiro. Som selvstendig karakter kan

hun framstå som endimensjonal, men hennes sykdom og selvutslettende kjærlighet er viktig som den største byrden Jiro må bære som følge av sin drøm. Selv om hun ikke krever noe, krever vi at Jiro gir henne den omsorgen hun fortjener. Når den uteblir er det ikke av egoistiske hensyn, som Kurokawa og Kayo beskylder ham for, men som følge av drømmens besettelse.

Skjebnen besegles

Filmen avsluttes med prøveflyvingen av prototypen Mitsubishi A5M, med karakteristisk måkevingeknekk på vingen. I virkeligheten fant denne sted 4. februar 1935. En suksess Jiro ikke klarer å ta innover seg. Igjen forsvinner han inn i drømmen. I filmens siste scene ser vi mørke røykskyer velte fra landskapene under som står i brann. Fra bombefly faller dødelig last over byene. Jiro går blant enorme vrakhauger med japanske fly. På en høyde står Caproni. Han ønsker Jiro velkommen tilbake til deres drømmers rike. Sorgtung svarer Jiro at det er dødsriket. Over dem kretser Jiros drøm - Zero. Flyet stiger mot himmelen og forenes med utallige små hvite fly. Motivet er gjenkjennbart fra

Porco Rosso (1992) hvor jagerflygernes evige jaktmarker skildres høyt over skyene. [12] Naoko kommer mot dem med parasollen i en lys gul sommerkjole. Hun ber Jiro leve videre, før vinden tar tak i henne og hun forsvinner. Filmen avslutter med at Caproni gjentar Naokos oppfordring om å leve videre, og inviterer Jiro til å dele en flaske vin.

Uskyld

Harry Potter-briller og gode handlinger gjør karakteren Jiro vanskeligere å fordømme. Hans virke oppleves aldri som ekstremt i filmen. Design av flydeler, beregninger, drømmer, opp- og nedturer på rullebanen, arbeidsmøter. Men bortenfor horisonten brukes de samme flyene til drap og terror. Handlingene tærer på uskylden. Jiro er mer enn en drømmer i filmen. Han er også en genial flykonstruktør som klarer å mobilisere mennesker rundt seg til å ta del i hans drøm. Slik sett er han sammensatt.

Nærsynt, men samtidig opplyst. Han forfølger sin vakre drøm, til tross for klarsyn i drømmene og Castorps analyser. Er han naiv eller pragmatisk? Han er omsorgsfull i en forstand. Egoistisk i en annen. Han haster til Naokos sykeseng, men like raskt tilbake til arbeidet. Utviklingen i karakteren blir tydeliggjort i motet den unge Jiro viser forsvinner. Alderen korrupperer. Vi kjenner igjen budskapet og Miyazakis tro på ungdommen. Men det er drømmen som har skyld mer enn trusler fra omgivelser eller utsikt til vinning.

Den naive, "nærsynte" Jiro er vanskelig å forene med virkelighetens Horikoshi. I hvert fall om man tar dette til inntekt for en unnskyldende holdning til personen, og i videre forstand, Japans ansvar for krigshandlingene i perioden som skildres her.

Horikoshi Jiro spilte en nøkkelrolle i den militære våpenindustrien. I motsetning til Hugo Junkers som ble offer for nazistene fordi han turde å opponere, ga Horikoshi som sjefsingeniør i Mitsubishi militærmakten Zero. Japan fikk dermed et overtak i luftkampene om Stillehavet. Utover krigen jevnet dette seg ut, og flyet ble i krigens siste fase brukt i selvmordsangrep. Flyet som først ble et symbol på japansk overlegenhet i lufta, ble så et enda sterkere symbol på de fryktede Kamikaze-toktene. Historien er symboltung.

Kamikaze, eller den guddommelige vinden, betegner opprinnelig vinden som to ganger kom til japanernes unnsøtning og hindret mongolene under Kublai-khans ledelse, i å invadere landet i 1274 og 1281. [13] Så når vinden stiger, gir den luft under vingene, oppdrift til drømmer, men også ødeleggelse. Vinden er både livgivende og dødbringende. Den kommer til unnsøtning, men kan også snu. Kamikaze ble symbol på den japanske krigsmaktens ukuelige vilje til seier, troen på at selv gudene er på deres side, men også selvutslettende fanatisk oppofring. Selv om langt

flere døde som følge av årelang undertrykkelse og krigføring på det asiatiske fastlandet, har selvmordsangrepene en spesiell status. Japanernes innbitte krigføring har også blitt holdt opp som forsvar for amerikanernes bruk av atombombene i Hiroshima og Nagasaki. Japanernes kampvilje måtte knekkes, selv om krigen i august 1945 for japanernes del, var tapt.

Miyazaki skjuler ikke at Jiro vet dette, og mot slutten av fortellingen ser han tydeligere hvilke konsekvenser han må ta ansvar for. Miyazaki unnskylder ikke Jiro som offer for et system, eller uvitenhet. Han vet at flyene han drømmer om vil brukes som våpen, likevel gjør han det med åpne øyne.

Miyazaki skildrer karakteren Jiro slik at vi skal føle sympati med ham, og reaksjonene på filmen kan forstås i lys av skjebnen han utsetter sin protagonist for. Som skikkelse er ikke Jiro en lkaros som flyr for nær sola og må bøte med livet for sitt overmot. Han er heller ikke skildret som skruppelløs på egne ambisjoners vegne. I hvert fall ikke slik vi venter at en karakter uten skrupler tegnes. Men det er ikke like uventet hvis man ser på Miyazakis tidligere karakterunivers.

Formskiftere og kameleoner

I Miyazakis fortellerskap er det fullt av sammensatte og omskiftelige karakterer. Ofte mer kameleoner enn tradisjonelle formskiftere. God, ond, ubestemmelig, god igjen, dum, komisk, og så videre. Det er mange eksempler. En som tøyser våre følelser er Fru Eboshi i *Mononoke hime/Prinsesse Mononoke* (1997).



I filmens dramatiske klimaks, har hun geværet ladet og skogguden i sikte. Hun har alle muligheter til å lytte til fornuft, men velger likevel å skyte. Det er ikke nok å seire, hun må ødelegge sin fiende en gang for alle. Koste hva det koste vil. Eboshi har overlatt folket sitt til seg selv i jakten på skogguden. Dermed gir hun avkall på sitt mest forsonende trekk som karakter, nemlig omsorgen for utstøtte, de prostituerte og spedalske, som hun har gitt nye liv i Jernbyen. Da hun skyter, er det ikke bare en trussel mot naturen og livet, men i høyeste grad et skudd mot vår evne til å føle med karakteren.

Hva er det da som likevel gjør henne til en karakter vi ønsker det skal gå godt for? Hvordan redder Miyazaki henne fra vårt hat? En viktig faktor er Ashitaka som forkjemper for det gode. Han nekter å gi opp håpet om forsoning. Selv der Eboshi viser seg fra sitt mørkeste, gir han ikke opp henne. Menneskene og skogen må leve side om side. Hat avler hat og vold avler vold. Der Mononoke raser mot Eboshi, og vil drepe henne, plasserer Ashitaka seg selv i kryssilden. Han nekter, som Miyazaki, å akseptere sort og hvitt. Også Eboshi har med sin tyngende bagasje. Fortiden antydes i omsorgen for de prostituerte og hennes eget antrekk og sminke. Hennes kamp for byen og å skape trygghet for menneskene mot den truende skogen er forståelig. Forsvaret mot ulvenes, villsvinenes og apenes raseri likedan. Ashikata innehar kraften til å omvende. Hos Miyazaki ser vi denne ofte i form av selvutslettende offervilje og altruisme, mot og evne til å tilgi. Som hos Sofie i

Det levende slottet (2004) og hennes forhold til Ødeheksa.

I filmens begynnelse forvandles Sofie til olding av Ødeheksa, og får nok av anledninger til å hevne seg. I stedet lammer hun ondskaperen ved sine egne gode gjerninger. Selv da restene av Ødeheksas egentlige jeg, truer med å ta fra Sofie det hun elsker mest, viser hun hvordan en omfavning fører til endelig, eller i hvert fall midlertidig omvendelse.



Det mest radikale hamskiftet i Miyazakis univers, finner vi i mangaen om Nausicaä. Her har kampen fortsatt etter at den avsluttes i filmen og Nausicaä utfordres av ondskap og mørke representert ved karakteren Miralupa.



Nausicaäs sjel er blottet for egeninteresse. Gjennom hennes omsorg og omtanke for alt levende, er hun i stand til å omvende selv den mørkeste makt. Miralupa representerer presteskapet som har sluppet løs ukontrollerbare krefter i krigens kaotiske siste fase. Han befris fra mørket til Miyazakis bilde av uskyld. En skrubbete, naken olding som endelig kan nyte lyset.



Det som skiller Vinden stiger fra disse eksemplene er at historien om Jiro ikke inneholder mørke krefter som kan omvendes. Snarere er mørket infiltrert i alt, vakre drømmer forgiftes og korrumpes. Mørket legger seg som en skygge også hos den gode Jiro.

Jiro er en sammensatt karakter fordi hans drømmer forgiftes av virkeligheten. Nausicaä trosser vinden, Jiro seiler med den. Han drømmer om vakre fly og ikke et bedre samfunn, eller bedre liv for mennesker, og fred på jord. Der Nausicaä ser lenger enn alle andre, lider Jiro av kikkertsyn.

Spørsmålet melder seg. Hvis drømmen er å lage perfekte fly, hvorfor ikke nøye seg med papirfly? For historiefortelleren Miyazaki er svaret enkelt. Papirfly kan hvem som helst få til.

Livs Jag

Karakteren Jiro blir interessant fordi han bak et uskyldig ytre bærer på en farlig besettelse. Ikke bare uttrykt gjennom flyinteressen og drømmen, men i også det stadig tilbakevendende kravet om å leve fullt ut. Som Miyazaki uttrykker det:

"Everyone who lived during that doomed era was a tragic figure. All we individuals can do is live our lives as best we can." [14]

Nausicaä Of The Valley Of The Wind avsluttes likedant i bind 7 med oppfordringen fra Nausicaä til sitt krigsherjete folk: "We must live." [15]

Og i følge produksjonsnotatene gjengitt på SciFi Japan, har Miyazaki uttrykt hvordan han i sitt liv og kunst er preget av budskapet i Predikerens bok 9:10:

«Alt det din hånd er i stand til å gjøre med din kraft, det skal du gjøre!» [16]

Dette kan tolkes som at vårt ansvar først og fremst er overfor oss selv. Vi må leve våre liv som best vi kan, til det ytterste av våre egne grenser. Vår tid på jorden er begrenset, og våre kreative år, i følge Caproni, enda knappere. Utfordringen er at det ikke gjøres noe tydelig skille mellom de som skaper papirfly, eller fly på film, som Miyazaki selv, og pyramidebyggerne.

"Jiro is greatly affected by the historic events and disasters around him, as am I. We have experienced a great earthquake and our nuclear power plant is still leaking radiation. But instead of helping to contain the radiation my job is to be an animator, to make movies. Jiro did the same. His job was to design air planes." [17]

Vi ønsker at den tragiske skikkelsen skal betale prisen for sine handlinger. Den aristoteliske helten som på grunn av en karakterbrist eller svakhet må bøte med livet i dramaets siste akt. Men Miyazaki konstruerer en annerledes tragisk karakter. En menneskelig karakter, som kanskje er enda tydeligere skildret i mangaen *Kaze tachinu*, med alle sine svakheter blottlagt, som gris.

Det bor en gris i oss alle

Miyazaki skapte

Kaze tachinu for magasinet Model Graphix fra 2009 til 2010. I tegneserien er Jiro og de andre flydesignerne tegnet som griser.



Miyazaki har mange ganger uttalt at han identifiserer seg med grisen.



For Porco Rosso innebærer transformasjonen til gris en avvisning av menneskeligheten. Miyazaki-biograf Helen McCarthy påpeker at grisen har mistet troen på menneskene og ikke vil ha noe mer med folk å gjøre lenger. Han trives best på sin bortgjemte øy under parasollen med vin i glasset og en sigarett i munnviken.



Grisene kan tolkes som Miyazakis bilde på snevert perspektiv og egoisme. Vi husker også hvordan Chihiros foreldre ble forvandlet til griser da de oppslukt glemmer alt i møtet med de overdådige matrettene i innledningssekvensen til

Sen to Chihiro no Kamikakushi/Chihiro og heksene (2001). Jiro ønsker bare å lage vakre fly, og holder virkeligheten på avstand med drømmen. En drøm ikke en gang Castorp og kunnskapen om Japans herjinger i Stillehavsregionen klarer å stikke hull på.

Samtidig skal vi ikke i tvil på Jiros politiske holdning, og han stiller seg bak Porco Rossos klassiske kommentar at det er bedre å være gris enn fascist. Men det er ingen unnskyldning for å gjemme seg bort. Om det er i Trolldomsfjellet eller på Porco Rossos øde øy.

Karakterene som konfronterer Jiro med virkeligheten er mange. Honjo, Castorp, Caproni, peker på ulikt vis mot hvordan vinden kan snu og drømmen blir til mareritt. Kurokawa og Kayo holder på sin side Jiro ansvarlig for forsømmelsene arbeidet fører til i forholdet til familien og Naoko. Hugo Junkers er lite fremtredende i handlingen, men like fullt til stede, og viser at det er mulig å stå i mot, selv om det kostet ham livet.

Grisen fritas ikke for kritikk. Det er mer som om grisen er den mest menneskelige figuren. Unntaksvis finner vi helter som Junkers og Nausicaä. Jiro er ikke en heltedodig figur, men besatt av en drøm som gjør at han mister fotfeste i virkeligheten rundt ham.

Miyazaki skildrer denne virkeligheten ved å fokusere på skjebnene til menneskene som ble født i en tid preget av katastrofer, men betyr det at han bortforklarer eller ansvarsfraskriver?

Den store fortellingen

Jordkjelvet som rammer tidlig i filmen er sammen med scener som skildrer finanskrakket i byen, og de mange arbeidsledige som flokker rundt jernbanelinjen, de fattige barna i scenen med formkaken, tegn på situasjonen i Japan på 1920-tallet. Men folkets behov for mat og trygghet møtes med nasjonsbygging, aggressiv ekspansjon og militær opprustning. Dialogen mellom Honjo og Jiro belyser prioriteringen til den japanske staten. Fly framfor mat. Her skjuler ikke Miyazaki at Jiro vet, og unnskylder ham heller ikke direkte.

Naturkatastrofen får fram det beste i folk som hjelper hverandre, men samtidig nærmer den menneskeskapt katastrofen seg. Det uunngåelige jordkjelvet mot den unødvendige krigen. Men krigen ser vi bare på avstand, i totalbilder av brennende byer eller vrakrestene som er igjen etter kampene. En kan få inntrykk av et Japan som dilter etter Tyskland og at ansvaret dermed skyves over på de onde nazistene. Scenene i Tyskland bidrar til å forsterke at Japan har vært mer uheldig i valg av alliert, og er villedet av eksterne krefter, mer enn styrt av interne forhold. Fascismen er tydeligere tegnet i de tyske hangarene og bakgatene, enn i scenene fra Japan. I Japan ser vi naturkatastrofen, og utslagene av en feilslått økonomisk politikk. Vi får ikke se mer enn føttene av det hemmelige politiet, selv om deres tilstedeværelse blir nevnt i dialogen. Sympatisører med regimet blir aldri sentral i handlingen, og de karakterene vi blir kjent med er alle del av en mer eller mindre taus (med Castorp som unntak), men kritisk opposisjon.

En rekke japanske filmer har tatt for seg atombombene som falt i 1945 og ofrene for de mange bombetoktene som rammet landet og sivilbefolkningen hardt. De aller sterkeste skildrer ofrene usminket og nært. Takahata Isaos

Hotaru no haka/Ildefluenes grav (1988) følger søsknene Seita og Setsuko i deres kamp for å overleve krigens lidelser. Fokus er på barna. Spørsmål om ansvar er ikke filmens anliggende, bare lidelsen uskyldige barn opplevde og opplever som ofre for krig. Budskapet er at lidelsene Seita og Setsuko må gjennomgå ikke er mindre selv om de befinner seg i ondskapens akse. Barn er barn uansett. Et ikke-animert eksempel er

Kuroi ame/Svart regn (1989) hvor Imamura Shohei skildrer ettervirkningene atombomben får for overlevende. Personlig formidlet gjennom en onkels bestrebelser etter å gifte bort sin niese noen år etter at de befant seg i Hiroshimas ruiner. Folk er folk.

Anne Thelle påpeker i

Anime ? Hva er det? (2009) hvordan en fortelling skapes etter krigen om det japanske folk som ofre for sine egne militære ledere, amerikanernes bruk av atomvåpen som tvunget fram for å spare det japanske folk for mer lidelse, og keiseren som redningsmann.[18] Japan ble okkupert av amerikanerne og det var både behov for å rense synder og glemme nederlaget. Filmene før og

under krigen var sterk propagandakost, og fra 1945 ble filmlovgivningen revidert. I følge Donald Richie (2012) skulle filmer blant annet vise det japanske folks daglige bestrebelser på å skape en fredelig nasjon, hvordan soldater ble tatt inn i samfunnet igjen, respekt for individuelle rettigheter og de ulike samfunnslagene, og historiske personer som hadde kjempet for folks rettigheter og frihet. Samtidig skulle sensur sørge for at nasjonalistisk og militaristisk film ble destruert.[19]

Fokus skulle dreies bort fra krigshandlingene i Stillehavsregionen, og i de tilfellene militæret ble skildret var det for å få fram heltene som sto i mot, eller ble offer for det militaristiske regimet. Selv etter at sensuren fjernes, preges mange filmer av dette, og selvpoppjørene blir antydnet mer enn hovedmotiv.

Som i den første animasjonsfilmen som tar for seg atombomben i Hiroshima, *Hadashi no Gen/Barfot Gen* (1983). Her møter vi gutten Gen og familien hans i dagene før, under og etter Hiroshima-bomben. I en scene i siste halvdel av filmen, leter Gen sammen med moren etter levningene av familien mens vi hører keiserens kapitulasjonstale svakt fra en høyttaler i bakgrunnen. Et sorgtynget par med et lite barn på ryggen kommer forbi, og Gen spør mannen hva som er i veien. Gråtkvalt svarer han at keiseren nå har innrømmet Japans tap og overgivelse. Sint snur moren til Gen seg mot dem og spør hvorfor nå, hvorfor ikke tidligere?

Dette er bare en liten replikk i en film som forteller lite om Japans rolle i Stillehavsregionen før krigsutbruddet mot USA. Også her er tema bombens dødbringende effekt, en ung gutts kraft og vilje til å stå mot selv de verste prøvelser. I sin historiefremstilling varierer *Barfot Gen* både i visuelt uttrykk og form i sin veksling mellom didaktisk historiefortelling og drama. På mange måter inviterer de mer belærende delene av filmen til krav om et mer fullstendig perspektiv. Fortellerstemmen som brukes i filmen gir autoritet til fremstillingen, og *Barfot Gen* veksler dermed i perspektiv og ståsted mellom allvitende, og sterkt subjektivt i kraft av unggutten Gens prøvelser. Mer enn Takahatas *Idfluenes grav*, som aldri mister fortellerperspektivet til barna av syne, og dermed ikke tar mål av seg til å fortelle hele historien.

Filmene målbærer et anti-krigsbudskap, selv om de i mindre grad fokuserer på krigens årsaksforhold. Det gjør også *Vinden stiger*, men Miyazaki er dristig og velger ikke pekefingeren. Det gjør filmen og ham, mottakelig for kritikk for å være utydelig.

Men Miyazaki legger ikke skjul på Japans krigsforbrytelser og ansvar. Flere karakterer målbærer kritikk mot Japans handlinger og hvor de er på vei. Castorp gjør det tydeligst. Honjo og Caproni likedan, men med ulik valør. Og selv om bildene av krigen er på avstand, er de ikke fraværende. Kontrasten mellom Tyskland og Japan, kan tolkes som tåkelegging og ansvarsfraskrivelse, men det er også et bilde på den passive majoriteten. Folk som ikke tar opp kampen, men som forsøker å gjøre det beste ut av situasjonen. Ikke heltmodig akkurat, men også de en viktig del av historien. Det virker som deler av kritikken mot *Vinden stiger* trekker Miyazaki med i et dragsug som egentlig handler om en generell kritikk mot historisk revisjonisme, mer enn filmen som sådan.

Det blåser utvilsomt en nasjonalistisk vind over Japan, men selv om Miyazaki kanskje ikke er like rødglødende som før virker det urimelig å slå ham i hartkorn med konservative krefter som ønsker å tone ned krigsforbrytelser og gjenreise Japan som militærmakt. Mangaskaperen Kobayashi Yoshinori har i over tjue år, kritisert det han og mange med ham opplever som Japans unødige mindreverdighetskomplekser og skyldfølelse etter krigen. I tegneserieform formidles en revisjonisme hvor benektelse av massakrene i Nanjing i 1937 står sentralt sammen med en generell nedtoning av japanske krigsforbrytelser. Det påstås at Japans krig først og fremst var et forsvar mot kolonialisering og brutaliteten til militærmakten bortforklares. Etter at sjefen for allmennkringkasteren NHK, Momii Katsuto tidligere i år påstod at japanernes systematiske bruk av prostituerte, såkalte "comfort women" i de okkuperte områdene var sterkt overdrevet og at alle de krigførende partene på den tiden benyttet seg av prostituerte, kom reaksjonene raskt. Kobayashi, har tidligere framsatt liknende påstander i serien

Shin G?manism Sengen Supesharu - Sens? Ron eller

Det neogomanistiske manifest - Om krig som fikk et stort publikum på slutten av 1990-tallet.

Antallet som ble tvunget til prostitusjon for de japanske soldatene anslås til opp mot 200.000 kvinner, de fleste av dem koreanske, og det er denne historien revisjonistene vil til livs. En annen Kobayashi, filmregissøren bak mastodonten

Ningen no Joken/The Human Condition (1959-61) skildrer i filmtrilogiens første del hvordan denne tvangsprostitusjonen var systematisert. Kobayashi Masakis helt Kaji får blant sine arbeidsoppgaver å organisere og drive bordellet som benyttes både av formennene og lederne av gruvedriften i Mandsjuria, men hvor også de prostituerte tilbys de kinesiske krigsfangene for å motivere til økt arbeidsinnsats.

Ningen no Joken er et sterkt vitnesbyrd om krigs grusomhet og de menneskelige tragedier den bringer med seg.

Miyazaki er nærmere filmskaperen Kobayashi enn mangaskaperen med samme navn. I debatten om endring av den japanske grunnlovens §9 frasier staten seg retten til å føre krig og ha militære styrker, har Miyazaki forsvart den opprinnelige pasifistiske ordlyden. Det har også bidratt til forræderianklager fra nasjonalistene i hjemlandet.

En fortelling med glidende overganger mellom ondt og godt rimer dårlig med et debattklima med harde fronter, men desto viktigere er det at det stilles spørsmål om hva som også får de "gode" til å stille seg til tjeneste for ondskap og mørke.

Miyazaki framstår mer som misantrop enn optimist på menneskehetens vegne, og dette kan også være vanskelig å svelge for et publikum som ser ham som moralsk kompass. Selv om han ikke tilbyr noe enkelt svar, er spørsmålene han stiller relevante langt utenfor historien om Jiro, Japan og krigsmotivet. Selv om de færreste av oss må bære ansvar for valg som de Jiro tok, må vi også forholde oss til konsekvensene av våre egne drømmer og forbannelser.

Teknologiens janusansikt

Vår forbannelse er at vi er utstyrt med evner til ikke bare å registrere skjønnheten i et makrellbein, men også fylles av skapertrang i synet av det. De uskyldige og rene tankene utfordres av de farlige. Sandlott inspirerer til pyramider. Papirfly til jagerfly.

?Teknologien er en av de vennene som krever tillit og lydighet av oss, og ettersom den gir så rike gaver, er folk lest innstilt på å gi den det den krever. Men så er den også en venn som har sine skyggesider.? Neil Postman (1992:10) [20]

Av en eller annen grunn tror jeg ikke helt på teknologipessimist Neil Postmans vennskapsklæring til teknologien. Hans vennsforhold virker i beste fall kjølig og distansert. Hos Miyazaki er det mer begjær og lyst, og dermed et hetere, mer komplisert forhold. Vi kan identifisere oss med Jiros drøm om å fly. Drømmen kan også overføres til våre drømmer om velstand, teknologisk utvikling, beherskelse av naturen. Gjennomgangstemaer i Miyazakis historier. Men også vår manglende evne til å være fornøyd med det vi har.



Til å være en film om fly, er det bemerkelsesverdig mye tog i *Vinden stiger*. Lokomotiv og vogner krysser rolig storslåtte totalbilder av natur og byer. Togene er i motsetning til flyene del av landskapet, og upretensiøse som framkostmidler. Jiros møte med Naoko skjer på toget, og det er det som binder dem sammen. Her får han tid til å tenke seg om. Damplokomotivet kan tolkes som et symbol på et framkostmiddel som fyller sin funksjon og tar oss dit vi skal i fellesskap med andre. Vi kunne nøyd oss med dem, men gjør det ikke.

Miyazaki inviterer til en utforsking av drømmenes pris og ansvaret vi har for våre handlinger, men antyder mer enn han viser. Miyazaki tilbyr ikke enkle svar, og filmen kan minne om et zen-buddhistisk

koan. Spørsmål som stilles for å vise at svar avhenger av intuisjon der ikke logikken strekker til. Spørsmål, eller bilder, som det kjente eksempelet med lyden av en klappende hånd. Det er vanskelig å svare på hvorfor tilsynelatende gode mennesker handler i strid med det gode, hvordan vakre drømmer kan bli til mareritt, og det er lettere å gå seg vill i

Vinden stiger på jakt etter en moral eller et verdibudskap enn det vi er vant med fra Miyazakis hånd. Mye har å gjøre med fremstillingen av Jiro. Det er en sår undertone i filmen, spesielt i skildringen av kjærligheten mellom Naoko og Jiro. Den flyktige kjærligheten, vissheten om at lykken avløses av sorg. Filmens

mono no aware, dens det er som det er.

Kanskje avsporingene er uunngåelige for menneskeheten og

Vinden stiger utfordring, Miyazakis

koan, at menneskenaturen og selv det vi setter høyest, de vakre drømmene, må bære sin del av skylden.

I vindmøllene og de små samfunnene, som i Vindens Dal, kan mennesker kanskje klare å leve i harmoni med seg og sine omgivelser, men det vil alltid komme en Jiro som ikke vil nøye seg med å utnytte vinden til fellesskapets beste. En som vil temme den og naturkreftene for å realisere sine drømmer.

Miyazaki tegner i Jiro en karakter som innbyr til spørsmål om teknologens ansvar for teknologiens bruk. Et spørsmål som i høy grad er aktuelt for en vitenskap som stadig utvider grensene for det menneskelig mulige. Det er en film om teknologiens janusansikt - frelse og forbannelse, drøm og mareritt, men det er også en film om vårt individuelle ansvar. Uten en moralsk pekefinger, og uten helter som Sofie, Ashitaka eller Nausicaä med kraft til å omvende.

Vi kan seile med vinden, gå i dekning eller ta kampen opp mot den. Det være seg politiske vinder, modernitetens, eller naturens. Grunnleggende handler det om hvordan vi lever livene våre, og ansvaret vi har for de ringene vi etterlater oss i vannet.

Ringene Miyazaki etterlater seg er markante.

Vinden stiger er intet unntak. I motsetning til Horikoshi har han brukt sine kreative evner og fantasi til å skape nye drømmer for publikummere verden over, og med

Vinden stiger også våget å antyde hva det koster. Takk for reisen, Miyazaki san, og god tur videre.

Artikkelen er skrevet av Rune Kreutz

Takk til Anne Marte Nygaard og ARTHAUS for visningskopi.

Fotnoter:

1 Paul Valery; *Le Cimetière marin*, 1920

2 Fortellingen finnes oversatt til engelsk i J. Thomas Rimer og Van C. Gessels (red.) *The Columbia Anthology of Modern Japanese Literature* (2011).

3 [The Trouble with The Wind Rises](#), Inkoo Kang, *LA Weekly*, Dec. 12, 2013 (hentet 11.02.2014)

4 [Alan Yu, Animated Film On The 'Kamikaze Plane' Hits A Nerve In Asia](#), *NPR*, Nov. 16, 2013 (hentet 11.02.2014)

5 Miyazaki vant i 2003 med *Sen to Chihiro no kamikakushi/Chihiro og heksene* (2001) og ble nominert i 2006 for *Hauru no ugoku shiro/Det levende slottet* (2004).

6 [Project Proposal, Miyazaki Hayao, fra The Wind Rises, Production Notes](#) (hentet fra SciFi Japan (hentet 24.02.14))

7 Bilder er hentet fra *Whisper From Totoro* (22.02.14) - <http://my.opera.com/opera%20kanta/archive/monthly/?month=200903>

8 I filmen gir Anno Hideaki stemme til Jiro. Kjent som regissør av *Neon Genesis Evangelion* blant annet, men også for å ha jobbet med Miyazaki på *Nausicaä - Prinsessen fra Vindens Dal* (1984) hvor han hadde ansvar for animasjon av kjemperkrigeren i filmens siste og avgjørende slag.

9 Antallet offer er hentet fra Arne Kalland, *Japans historie. Fra jegersamfunn til økonomisk supermakt*. (2013)

10 Bildet er hentet fra *Whisper From Totoro* (22.02.14) - <http://my.opera.com/opera%20kanta/archive/monthly/?month=200903>

11 [A Mammoth of the Air \(1921\)](#) (hentet 22.02.14)

12 Motivet skal Miyazaki i følge McCarthy ha hentet fra Roald Dahls fortelling *They Shall Not Grow Old* fra 1946 (McCarthy 1999:178)

13 Kalland, Arne
Japans historie. Fra jegersamfunn til økonomisk supermakt, side 188, 2013

14 http://www.npr.org/blogs/parallels/2013/11/16/245068512/animated-film-on-the-kamikaze-plane-hits-a-nerve-in-asia?utm_content=socialflow&utm_campaign=nprfacebook&utm_source=npr&utm_medium=facebook

15 Miyazaki Hayao,
Nausicaä of the Valley of the Wind (1994). Vol. 7. San Fransisco: VIZ Media

16 Sitat hentet fra - <http://no.bibelsite.com/ecclesiastes/9-10.htm>

17 [Animated Film On The ?Kamikaze Plane? Hits A Nerve In Asia, NPR, Nov. 16, 2013](#) (hentet 11.02.2014)

18 Anne Thelle,
Anime - Hva er det? Historier om japansk animasjonsfilm (2009). Oslo: Omnipax

19 Donald Richie,
A Hundred Years of Japanese Film (2012). NY: Kodansha

20 Neil Postman,
Teknopolis (1992). Oslo: Gyldendal Norsk Forlag

Rune Kreutz er utdannet cand. philol. fra UiO, og skrev hovedfagoppgaven *Absolute Film - animation as music* i 1999. Han har forfattet en rekke artikler med animasjon som utgangspunkt for tidsskrifter og nettsteder.