



Skuespillerens hævn

POUL EINER HANSEN

Om muligt skal alt i mine film handle om noget andet, det skal have relevans til andet og mere end hvad det er i sig selv.

Kon Ichikawa

Søren Kierkegaard har i »Begrebet Angst« beskrevet *det dæmoniske* som 'angst for det gode'. Individet er besat og forvredet af en ondskab, der dominerer dets vilje, så at det vil forblive i sin ufrihed, er angst for at forløses. Det dæmoniske er grundkarakter af eller indgår som element i en lang række psykologiske fænomener, fra griller og småsærheder som er hvert andet menneskes, til tilstande hvor personen er helt og holdent i dæmonens vold.

Fælles for dæmonien i dens forskellige skikkelser er to afgørende bestemmelser: det dæmoniske er *det indesluttede*, det ufrivilligt åbenbarede, som kun en »højere dæmon« ved tavshedens og blikkets magt kan gennembyrde, og hvis modsætning er kommunikation, oprigtighed; det dæmoniske er *det pludselige*, modsat frihedens ligevægtige kontinuitet.

Meget vel. Men hvad har alt det med Ichikawa at bestille?

Afstanden fra Kierkegaards udredninger til Ichikawas film, lavet mere end hundrede år senere i den anden ende af verden, kan godt få en jævnføring af de to til at ligne et betænkeligt forsøg i det åndrige. Men bagom sine formuleringer gør den i Japan flittigt læste filosof krav på at opfattes almengyldigt, og nogle af hans ovenfor resumerede bestemmelser forekommer mig brugbare i en første tilnærmelse til den komplicerede psykologi i »Skuespillerens hævn«. I det mindste vil jeg gøre forsøget.

Det indesluttede

Hovedpersonen, skuespilleren Yukinojo (Yuki) er indesluttet. Han har i mange år levet med det egentlige formål i sin tilværelse at opsøge og hævne sig på de tre mænd, der bedrog hans far, vanærede forældrene og jog dem i døden. Filmen er beretningen om, hvorledes han gennemfører dette forehavende. Han opbygger et net af intriger, hykler og forstiller sig, indtil han har gjort det af med modstanderne.

Yukis eneste fortrolige er kabuki-truppens leder Kikonojo. Han tog sig af Yuki, da denne blev forældreløs, og svor samtidig, at når tiden var inde, ville han sørge for, at Yuki hævnede uretten. Men Kikonojos funktion i filmen er i øvrigt kun at gøre os bekendt med baggrunden for historien. Han er ikke nogen selvstændig figur, men snarere en dramatisk udprojicering af Yuki, og deres samtaler kan opfattes som Yukis indre opgør for eller imod hævnen.

Når vi andetsteds skal gøres bekendt med hvad der virkelig foregår i Yuki, må det logisk nok ske ved, at hans »indre stemme« på lydbåndet blander sig i de løgne, den ydre slipper løs. Dette ironiske kneb benyttes sparsomt, for filmen er solidarisk med figurens hemmelighedsfuldhed. Han afsløres kun i det omfang det er nødvendigt for at forstå hævnberetningen; i filmens sidste bilde taber vi ham af syne, ligesom de andre personer gør det. Han forbliver i flere henseender en gåde for os, og det er ganske bevidst fra filmens side – vi skal *ikke* identificere os med ham.

Yukis hele person antyder at et eller andet forvredet gemmer sig bag hans skal af indesluttethed. Som skuespiller er det hans erhverv at give udtryk for tanker og følelser, der ikke er hans egne. Heri ligger en symbolværdi, som udvides derved, at han ikke blot er skuespiller, men »onnagatta«, kvindefremstiller, og som sådan konventionelt forpligtet til også uden for scenen at klæde sig, føre sig og udtrykke sig som en kvinde. Derved sættes et umiddelbart misforhold mellem hans fremtræden og hvad man må forestille sig som hans egentlige væsen. Det kvindelige er endda sat på spidsen, synes det: Yuki er affekteret, hans klædedragt er ikke så lidt prunkende, og af den Mifune-agtige »tvivlsomme præst«s udtryk gætter man sig til de tunge bølger af parfumeduft, der udgår fra ham. Og selv om alt dette virkelig er (eller var) almindeligt for en onnagatta, kunne vanen og konventionen efterhånden integrere det i hans person – men Yuki identificerer sig, synes det, netop *ikke* med sit arbejde.

Kvindeydret er altså ikke alene et billede på Yukis indesluttethed, men ved sin bizarre opskruining antyder det, at der bag det skjuler sig noget tilsvarende forvrænget. Dette belyses af den dominerende farve i Yukis påklædning: violet. Denne farve har dels hans lange kappe, dels og især det hårklæde, som han to gange fjerner for med let ændret håropsætning og ved blikkets hjælp at fremmane billedet af faderen for sine fjender. I Vesten er, tør man hævde, farven violet forbundet med et skær af dæmoni, kristen liturgi benytter den som det ondes, svovlets og pølsens farve, og i hvert fald i »Skuespillerens hævn« gælder noget lignende: da Dobe kommer giften i skålen, er den grønlig, men efter at Yuki har givet sig til kende og Dobe desperat gylper giften i sig, ser vi, at væsken har antaget violet farve.

Indesluttetheden begrænser sig ikke til Yuki, tværtimod. De fleste har en rem af huden – Namiji er ene af alle den, der åbenhjertigt og konsekvent lever sig ud.

De tre skurke er indesluttede i forhold til erindringen om deres udåd i sin tid mod Yukis familie, og denne hemmelighed vogter de nervøst. Bemærk hvor lynsnart Hiromiyas mistænksomhed vågner, da Yuki nævner Nagasaki (ved hans besøg, da de taler om det europæiske ur).

Heima, en mand som Yuki mange år tidligere har gået på fægteskole sammen med, er den der huser den værste dæmon, han er besat af en hævnlyst, som er vrængbilledet af Yukis. Heima kunne ikke tåle, at Yuki havde større talent og personlighed end han selv, han hader ham fortvivlet og håber kun på at få lejlighed til at dræbe ham. Og da han får den afgørende mulighed herfor, kan han ikke udnytte den – Yuki vil ikke forsvare sig, Heima tvinges til at se sig selv i øjnene, og hans angst bliver frygteligere end nogensinde.

Endelig er der tyvene. Skønt vi med dem naturligvis befinder os på et andet og muntrere plan, så er der dog i Yamitaros reservation og eksklusive Robin Hood-virksomhed, i Ohatsus irritation over at være faldet for Yuki og senere raseri over at blive forsmået, i den unge Hirutaros utålmodige selvhævden et slægtskab – omend fjernt – med de foran beskrevne tilstande.

Modstående side: Kabuki-truppens leder Kikonojo personificerer den del af Yuki, der er opsat på at gennemføre den grusomme hævn.

Det pludselige

Hvad Kierkegaard mener med 'det pludselige's kategori, belyser han selv ved at slå fast, at kunstnerisk gengivelse af det onde/Den Onde er mest overbevisende i den *mimiske* form. Som eksempel nævner han balletmester Bourmonville, der i »Faust« havde gjort sin entré som Mefisto med et overrumplende spring ind på scenen og en standning i springets stilling. Ord har ikke samme virkning, for selv blot et enkelt ord rummer dog en vis kontinuitet. »Selv al Fortvivlelse og al det Ondes Rædsel i eet Ord er dog ikke så rædsomt som Tausheden er det. Det Mimiske kan nu udtrykke det Pludselige, uden at derfor det Mimiske som saadant er det Pludselige.«

Heimas første overfald på Yuki lader sig forstå på denne måde. Heima dukker ud af de mange års mørke i et pludseligt, skræmmende glimt, han udtrykker sig i abrupte sætninger og bevægelser, og hele scenen tager denne karakter med sit lys/skyggespil, de blinkende sværdhug, de rappe lyd effekter, stenkastene. Det passer godt ind, at tyvene nu dukker op, fortsætter og afrunder scenen, for denne håndtering beror på det lyssky og det lynhurtige. Med Kierkegaards ord: det dæmoniske »kommer pludseligere end en Tyv i Natten«.

For nu at udvide perspektivet mest muligt: ikke kun i denne film og mange andre af Ichikawa, men i et stort antal japanske film overhovedet synes der at være lagt vægt på, hvad man kunne kalde »det pludselige udtryk«. Ligevægtige, kontemplative tilstande skildres i en tilsvarende statisk form, mens modsat konflikt, disharmoni, dæmoni giver sig eksplosive, abrupte udtryk, fremhævet af voldsom mimisk udfoldelse hos skuespillerne. Derved opnås en kontrastvirksomhed, en intensitet, som er mindre hyppig i vestlig filmkunst, her hvor traditionen lægger vægt på mådehold i udtrykket, på en vis tvetydighed der ikke giver strømmen frit løb, på kontinuiteten – netop et positivt ladet begreb hos Kierkegaard.

Denne karakterisering af en af forskellene mellem vestlig og japansk tankegang, sådan som den kommer til udtryk i filmkunsten, kan forlænges ind i andre kunstarter. Haikudigtets koncentrerede form kan sigte mod en momentan intensitet (se Richies berømte eksempel i »Se – det er film«, bind 2). Billedkunsten kan gøre det samme (tuschtegnningernes raffinerede overforenkling). I visse former for traditionel japansk musik beror en del af virkningen (i det mindste for et vestligt øre) på stærke slagtojs effekter (gong, cymbale, claves etc.), der arytmsk sætter ind efter afventende pauser, og ved deres pludselighed udgør en voldsom, punktuelt pirring. Vender vi os endelig til teatret, er det velkendt, hvilken rolle mimikken og mimiske skift her spiller, således også i kabukigenren, hvilket lader sig observere i de to glimt, der vises af Yuki i forestillinger på teatret; disse to scener indrammer hele historien (bortset fra en kort epilog) og antyder således muligheden af at opfatte Yukis funktion i denne historie som udførelsen af en »rolle«. I teaterscenerne forstærkes mimien i øvrigt netop med musik af den førromtalte art.

Det er beskrevet, hvorledes Yuki på afgørende måde udnytter sin mimiske kunnen i opgørene med to af de tre skurke, Kawaguchiya og Dobe, og med blikkets terror bryder

deres modstandskraft ned. Da han endelig giver sig til kende, er det således i skikkelse af en »højere dæmon«, over for hvilken deres forhærdelse ikke slår til, lige så lidt som Heimas gjorde det over for indsigten i sin egen natur.

Det pludseliges kategori afrundes hos Kierkegaard af endnu en bestemmelse: det dæmoniske er det indholdsløse, det kedsommelige. Dæmonen er sluttet inde i sig selv i en rugende tomhed, hvorfra den pludseligt, uberegneligt springer frem. Djævelen sidder ifølge sagnet i tre tusinde år og pønser på, hvordan han skal få mennesket i sin magt. Og trods teateraktiviteten har Yuki og Kikonojo, antydes det, i deres inderste levet i afventende tomhed; det samme har de tre skurke; men deres venten har haft fortegnet frygt.

Endnu et sidste eksempel på det pludselige, direkte hentet fra Ichikawas formsprog: Historien forløber uden megen berøring med de omgivende sociale tilstande – men omtrent midt i filmen, som en adskillelse mellem de to halvdele, hvor Yukis hævn henholdsvis iværksættes og fuldføres, er anbragt en kort sekvens, som skildrer fattige menneskers opstand mod riskøbmændene under en periode med hungersnød. I teleoptagelser ses den ophidsede folkemængde løbe stormløb mod rislagrene; lyden vokser virkningsfuldt fra stilhed over føddernes trampen til de vrede stemmers råben og skrigen; portene sprænges, og i ubændig montage ser vi ristønderne vælte (lærredet bliver hvidt som i et glimt), mængden kaster sig over den dyrebare mad, vogtere ser til med (optisk) forvrængede ansigter. Så med ét er den eksplosionsagtigt voldsomme scene forbi, endnu pludseligere end den åbnedes.

Vi mindes om at intet, heller ikke Yukis hævn, forløber uafhængigt af samfundsbetingelser. Massernes sult er baggrunden for, at Yuki kan åbne sin intrige, idet han lokker Hiromiya til at vinde popularitet som »ris-konge« ved at forære nogle vognladninger ris bort – og derved ruinere Kawaguchiya. Ichikawa har åbnet et glugul et øjeblik, gennem hvilket vi fra filmens lukkede rum har kunnet se ud på en grumhed af en anden og mere omfattende art end beretningens egen.

Personerne og deres forbindelser

Ichikawa har sagt, at Jean Renoir er en af de instruktører, han beundrer mest. Man kan ellers ikke påstå, at de to minder meget om hinanden – impressionisten, natur- og livsdyrkeren Renoir med den improviserende facon, ekspressionisten Ichikawa med de udspikulerede, gennemforarbejdede film og de tragiske emner.

»Skuespillerens hævn« har imidlertid et så væsentligt punkt fælles med en Renoir-film, »Spillelets regler«, at det næppe er noget rent tilfælde: parallelhandlingerne i to forskellige sociale lag, med »analoge« personer i hver sin gruppe, og i det hele taget et bag overfladen vidt udbygget net af relationer, ligheder og kontraster personerne imellem. Denne struktur er for »Spillelets regler« vedkommende analyseret af Armand Cauliez (»Se – det er film«, bind 1), og det er naturligt at interessere sig for den også i forbindelse med Ichikawas film.

Yuki har en mærkelig væbner i tyven Yamitaro. De mødes i den tidligere beskrevne scene, hvor Heimi første gang anfaldt Yuki, der får tiltrængt hjælp af Yamitaro og betaler tilbage ved at hjælpe denne til at undgå politiet (man husker, hvordan la Chesnaye i Renoir-filmen hjalp krybskytten Marceau imod sin egen vildtfoged).

De to føler sig tiltalt af hinanden, og Yamitaro følger fra nu af Yakis hævn med uforklarlig interesse, og hjælper ham flere gange i kritiske situationer. Blandt tyvene indtager Yamitaro en lignende position som Yuki på teatret: overlegent dygtig til sit fag, men køligt hemmelighedsfuld om sig selv, en enegænger. Kontrasten mellem de to er dog langt mere iøjnefaldende: i det ydre er de som nat og dag, Yuki med sin bizarre maskering og fremtræden, Yamitaro med sin djærve naturlighed og nøgterne mandighed.

Yuki ser vi første gang på teaterscenen, Yamitaro i optrinet med Heima, hvor hans forbindelse med Yuki etableres, men anden gang kommer han ind foran den symmetriske murdekoration foran Dobses hus, standser midt i billedet og erklærer, at »her vil jeg arbejde i nat«. Den oplagte lighed med en teaterentré forstærkes af kulissens stilisering, der sammen med kabuki-scenen markerer filmens to klareste udnyttelser af det brede billedformat. Scenen ved muren peger frem mod epilogen, hvor Yuki »forsvinder«, mens Yamitaro derimod taler om at opgive tyvehåndværket og så at sige indtage den ledige plads efter Yuki på teatret.

Yamitaro kunne kaldes 'Yukis gode ånd', hans Robin Hood-idealisme danner kontrast til skuespillerens hævnlyst. Eller han kan opfattes som en udspaltning af Yuki, der nøgternt *betragter*, hvad han selv gør og siger, på samme måde som en skuespiller betragter figuren han fremstiller. Dette synspunkt, at Yamitaro så at sige 'står over' Yuki og betragter denne, illustreres af en kamerabevægelse efter Yukis første besøg hos Namiji og intermezzoet med Ohatsu. Der tiltes lige op på taget, hvor vi ser Yamitaro, som har overværet hele scenen.

Underfundigheden i hele spillet mellem de to figurer får et yderligere tilskud i den omstændighed, at de spilles af samme skuespiller, Kazuo Hasegawa. Derved bliver desuden kontrasten mellem dem et skuespilteknisk pikanteri. Man kan ikke udelukke, at der for japanske tilskuere med fortroligt kendskab til den populære Hasegawa kan være yderligere mulighed for udspaltning af ham i forhold til begge de to personer han fremstiller. Ingen subtilitet kan afvises.

Kvinderne i historien, Namiji og Ohatsu, er i deres forhold til Yuki anbragt i parallelle positioner: de forelsker sig begge i ham og erklærer sig med en åbenhjertighed som står i ironisk modsætning til hans bly og timide »kvindelighed« – foruden naturligvis til hans uoprigtighed og indesluttethed. Men ellers er også mellem de to kontrasten fremherskende: den blide Namiji, der som den eneste giver sig hen, helhjertet og uden sans for intriger, og går til grunde på det som Jurrieu i »Spillet regler« – og den harske, om end dejlige Ohatsu, der klarer sig ved konstant selvstændighed.

Kontrasten afspejler sig i damernes farver, Namijis sarte, hvide-rosa-røde nuancer og Ohatus karsk turkisgrønne tørklæde, og i musikken, hvor et romantisk strygermotiv af

næsten sødladen skønhed knyttes til Namijis kærlighedsscener, mens et jazzagtigt, humørfyldt tema især hører sammen med Ohatsu.

Spillet mellem Namiji og Ohatsu krydres med et par spøgefulde detail-paralleller: de griber begge til kniven i vigtige scener (dog med vidt forskellig villighed), de skriver begge brev til Yuki, de beværter henholdsvis Yuki og Yamitaro med saké.

Yukis forhold til Heima er omvendingen af hans forhold til de tre skurke. Men det har en pudsig variant i Amitaros forhold til den unge fuesentast blandt tyvene, Hirutaro, der på lignende måde som Heima er misundelig over, at Yamitaro er dygtigere til sin håndtering og mere beundret end han selv. Det må dog rigtignok straks tilføjes, at hvor Heima er slave af en frådende dæmon, dér er vi med Hirutaro på et ganske anderledes godmodigt-humoristisk plan. Det kan være, at der blot er tale om ungdommelig utålmodighed som fordamper af sig selv, ligesom Ohatus hævnlyst mod Yuki inden længe dør hen af mangel på dæmonisk næring.

De tre skurke – overklassens »tyve« – danner en gruppe for sig selv. De har en indbyrdes magtorden, som aftegner sig klart – også i den rækkefølge hvori de, drevet dertil af Yuki, udsletter hinanden og sig selv – og som er med til at individualisere dem: nederst Kawaguchiya, fej, forfjamsket og smiskende, over ham den svedent-snedige Hiro-miya, og øverst dommeren Dobe, en kynisk intelligent koleriker.

Men Dobses autoritet er relativ, han ligger selv under for magt af samme art, som han brutalt udfolder: hos shogun'en er det Dobe som må krybe. Som figur er shogun'en således Dobses forlængelse; vi får ikke manden at se, men bliver ved hans fødder som Dobe og tjenerne, og det raffinerede interiørs farver (sort og gråliggult) er i plan med Dobses fornemt-visne ydre.

Hævnen

I det foregående er »Skuespillerens hævn« blevet stillet over for to andre, vidt forskellige værker. Mere nærliggende end dem begge, og da også bragt på bane af andre end mig, er et tredje værk: Shakespeares »Hamlet«.

Umiddelbare fællespunkter er der mange af, de kan antydes ved person-korrespondancer som Yuki/Hamlet, Namiji/Ofelia, Dobe/Polonius, Heima/Laertes, Kikonojo/Hamlets fars ånd.

En mere generel lighed mellem filmen og Shakespeares dramatiske metode er den tilsyneladende ubekymrede samarbejdning af et uadvendt spektakulært element med et intimt, reflekterende. Således afbryder Shakespeare undertiden tragedien med et komisk indskud som den drukne portners snak i »Macbeth«, lige efter at Duncan er blevet myrdet – på lignende måde som det sketchagtige optrin i filmen, hvor Hirutaro »låner« af Yamitaros almisser for at få sin egen til at syne mindre ubetydelig, direkte går over i den uhyggelige scene, hvor Namiji dræber Hiromiya. I øvrigt følger Ichikawa mere Shakespeare end Renoir i den forstand, at »Spillet regler« ikke er tragisk i det socialt højere personlag, komisk i det lavere, men tager herskab og tjenerne lige alvorligt – og på overfladen lige let.

Den afgørende forbindelse mellem »Skuespillerens hævn« og »Hamlet« er dog deres fælles grundsubstans: hævnmotivet. Ingen af dem tager afgørende moralsk stilling til hævnen. Det gælder ikke: hævne eller ikke hævne – som Yuki/Hamlet er stillet, må han gennemføre gengældelsen. Dette er en modifikation af den første opfattelse af Yuki: nok er han indesluttet om sin hævn, og nok er den i sin konsekvens en dæmon at slippe løs, men dette ords negative valør er ikke ubetinget. I den forbindelse er det værd at nævne, at Shakespeare-beundrerne Søren Kierkegaard bruger Brutus og Henrik den Femte som eksempler på en »positiv« indesluttethed, der står i en højere friheds tjeneste, og senere omtaler »den indesluttede Hamlet« uden at afgøre sig klart for eller imod tilstedeværelse af dæmoni.

Men hævnen trækker den hævnende med sig i ødelæggelsen. Har han levet kun rettet fremad mod hævnen, vil han efter dens fuldførelse højst kunne leve rettet bagud mod en fortid, der har vist sig bestemmende for hele hans liv.

Da Yuki sidder ved Namijis dødsseng, går det for alvor op for ham, at hans hævn har haft lige så grusom en konsekvens for hende som skurkenes forbrydelser for hans forældre – og Namiji er ikke mindre uskyldig. Han lover den døde at være hende tro og ægte hende i en kommende tilværelse. At han er oprigtig, tyder mere end hans tårer på: tidligere, når vi så ham omfavne Namiji, afslørede billedet dulgt, at han undveg hendes berøring; i starten af denne scene klippes der mellem deres ansigter hver for sig, men lige før hun dør rækker hun hånden frem, i et følelsesladet nærbillede, og Yuki tager den.

Endnu er erfarer Yuki: ved kynisk at udnytte Namiji har han sat noget i gang, der i sidste ende hindrer hans hævn i at blive fuldstændig; Namiji har nemlig uventet bragt den et skridt videre ved at dræbe Hiromiya, men den udtalte pointe heri er, at Hiromiya således er død uden at vide hvorfor.

Namijis dødsscene slutter med et vemodigt totalbillede af de tre mænd omkring hendes leje: Yuki, Yamitaro og præsten. Hanen galler, morgensolen trænger gennem skodderne og gennembryder det dæmoniske nattemørke, der har domineret filmen indtil da. Det lys, der er kastet over hævnens uoprettelige følger, afholder ikke Yuki fra at fuldføre den og jage Dobe i selvmordet, men han ved, at han også har udslettet sig selv. Teatret kan han ikke blive ved, »skæbnen ville at jeg skulle fødes under en ensom stjerne«, siger han, da han rørt tager afsked med Kikonojo. Han synker ned i glemslen, hvorhen ved vi ikke. Hans hævn har gjort det af med ham selv, som bien der dør, når den mister sin brod. Hævnen er ikke sød, den er en bitter kalk.

Poul Einer Hansen

■ SKUESPILLERENS HÆVN

Yukinojo henge. Eng. titel: An Actor's Revenge. Japan 1963. Dist/P-selskab: Daiei. P: Masaichi Nagata. Instr: Kon Ichikawa. Manus: Daisuke Ito, Teinosuke Kinugasa, Noto Wada. Efter: roman af Otokichi Mikami. Foto: Setsuo Kobayashi. Farve: Daieicolor. Format: Daieiscop. Ark: Yoshinobu Nishioka. Musik: Yasushi Akutagawa. Medv: Kazuo Hasegawa (Yukinojo/Yamitaro), Fujiko Yamamoto (Ohatsu), Ayaka Wakao (Fru Namiji), Ganjiri Nakamura (Lord Dobe), Raizo Ichikawa (Den yngste tyv), Eiji Funakoshi, Naritoshi Hayashi, Eijiro Hanagi, Shusha Ichikawa, Daburo Date, Shiro Otsuji, Jun Hamamura, Kikue Mori, Tadashi Kato, Shintaro Katsu. Længde: 113 min. Censur: Ingen. Udl: Camera. Prem: Kino, Thisted 24.6.1970.