



For mig er døden helt enkelt den mest betydningsfulde begivenhed i et menneskes liv. Min fantasi kredser uafbrudt omkring døden, omkring forskellige måder at dø på, at møde døden på – som følge af en begivenhed som går tilbage til mine drengeår, hvor min far døde og efterlod et stort tomrum.

Ud fra disse fantasier og ud fra det faktum, at jeg var filmskaber, opstod filmen »Han døde efter krigen«, som indirekte viser, hvor forhekset jeg selv er af illusionen om at dø og efterlade sit testamente i form af en film. Spørgsmålet om, hvordan man skal dø i 70'erne, er efter min mening et af de vigtigste spørgsmål, man kan stille, og hvor kryptisk det end måtte lyde og uden rationelt at kunne artikulere, hvad jeg mener, er det min opfattelse, at netop dette spørgsmål samtidig kan give svaret på et nært beslægtet spørgsmål – hvordan man skal leve i 70'erne.

– *Samtidig er døds-illusionen i »Han døde efter krigen« nært knyttet til beretningen om studenternes demonstrationer for at forhindre premierminister Sato i at besøge USA i 1969. Og dermed er man inde på et mere alment socialt og politisk plan: Sammensætningen dødsamfund virker så central og ud-*

jan aghed

samtale med nagisa oshima

I løbet af sine 12 år som instruktør har Nagisa Oshima lavet 18 spillefilm. Bortset fra at »Drengen« har været vist i dansk TV, er han vel på det nærmeste fuldstændig ukendt for det danske publikum. Dog er 3 af Oshimas tidlige film for et par år siden blevet vist på Filmmuseet. Han fortjener imidlertid i endnu højere grad end mange andre udenlandske filmskabere en bred og indgående introduktion.

Tidligere har vi stiftet bekendtskab med den ældre instruktorgeneration i Japan: Ozu, Mizoguchi, Kurosawa og Ichikawa. Det var en fortræffelig samling instruktører. For øjeblikket er de dog ikke længere særlig repræsentative, og en vigtig grund til dette er, at Oshima – som den britiske kritiker Ian Cameron ganske rigtigt har påpeget – er den første japanske instruktør af format, der har behandlet det japanske efterkrigstids-samfund ud fra den aktivt deltagendes synsvinkel.

Oshima er født i Kyoto i 1932. De af hans film, som det er lykkedes at se i de senere år i de som oftest afsides liggende festival-biografer, er talende og fascinerende vidnesbyrd om Oshimas energi og formelle dristighed, om hans enestående æstetiske livlighed og fortrolighed med indbyrdes vidt forskellige stilformer, samt hans angstfyldte og provokerende engagement i sit lands sociale og moralske spørgsmål.

Parallelt med dødsstraffens moralske absurditet skildrer »Hængningen« (»Koshi-kei«, 1968) den undertrykte koreanske minoritets situation i Japan. »En Shinjuku-dagbog« (»Shinjuku dorobo nikke«, 1968) behandler ved hjælp af en kompliceret ero-

tisk-politisk handling forholdet mellem illusion og virkelighed, et tema som Oshima vender tilbage til i »Han døde efter krigen«. Der anvender han en fortælleform af dokumentarisk og improviseret karakter, medens »Ceremonien«, hans seneste film, er en rigoristisk formbevidst iscenesættelse, helt og holdent bygget op omkring ceremonier – fire begravelser og to bryllupper. Når filmen slutter, er seks af de personer, tilskueren har lært at kende, døde.

Følgende samtale fandt sted under Cannes-festivalen 1971.

– *Det synes at være typisk for japansk festivalrepræsentation, at en film som Deres egen »Ceremonien« ikke er med i konkurrencen her ved Cannes-festivalen, og at Japan i stedet repræsenteres af en historisk film som Ko Nakahiras »Chimimoryo« (»En sjæl til djævelen«). Hvordan vil De forklare det?*

– Det er meget enkelt. Uden tvivl forholder det sig således, at japanerne selv og Cannes-festivalen foretrækker at vise samurai-film frem for film om det moderne Japans problemer. Den japanske producentforening, som udvælger festival-filmene, er uhyre konservativ. I den retning kan den påregne helhjertet støtte fra festivalens udvælgelseskomité, som åbenbart i høj grad lever i fortiden.

– *Deres film er intensivt optaget af døden og spørgsmål omkring døden. I »Hængningen« (1968), »En Shinjuku-dagbog« (1968), »Han døde efter krigen« (1970) og »Ceremonien« (1971) er døden, ved henrettelse, mord og selvmord, et meget fremtrædende motiv.*

– Ja, bestemt, og det har jeg en forklaring på som overhovedet ikke er original:

præget i Deres film, at disse ikke mindst synes at handle om, hvor stærkt – og set ud fra Deres synsvinkel, hvor negativt – den japanske indstilling til døden har bidraget til at udforme det japanske samfund.

– Jeg er overbevist om, at der er en konkret forbindelse mellem på den ene side indstillingen til døden og på den anden side samfundsstrukturen i Japan. Mellem indstillingen til døden og Japans fremtid. Jeg tror ikke, der findes noget andet folk i verden, som har et så emotionelt anspændt forhold til døden og en så dybtliggende fascination af døden og i særdeleshed overfor selvmordsdøden, som japanerne. Japanerne har alt for travlt med at leve og alt for travlt med at dø. Og det gør mig og mange andre urolige.

Det forholder sig nemlig således – og jeg har forsøgt at skildre det i »Ceremonien«, hvor handlingsforløbet omfatter de to årtier efter krigens afslutning – at Japan fra nederlagets ruiner har nået at udvikle sig til et sådant velstandsniveau, at en genopstående militarisme med ødelæggende effekter for omverdenen allerede er mere end sandsynlig.

Vi kan allerede se tegnene. Vi kan se, at Japans nuværende økonomiske udvikling, samtidig med at den truer USAs økonomiske interesser, holder en direkte kollisionskurs mod andre asiatiske og sydasiatiske folk. Og som jeg skrev i en Tokyo-avis, lige inden jeg begyndte at lave »Ceremonien«: Sandsynligvis bliver resultatet, at Japan endnu en gang slår ind på samme vej, som førte til landets mellemkrigstids-aggression mod Manchuriet og Korea.

Så er det – over for dette, efter min og mange andre japaneres opfattelse, fuldt realistiske fremtidsperspektiv – at der opstår et virkelig interessant spørgsmål – jeg citerer, hvad jeg skrev i artiklen: Hvad bliver konsekvensen af dette nye møde mellem Japans

politiske, økonomiske virkelighed og det japanske nationalsind, som er så emotionelt og mytisk fascineret af døden og selvmordet?

Jeg bliver bange, når jeg tænker på selvmordet.

– I slutningen af »Ceremonien« begår en af hovedpersonerne, Terumichi, harakiri. Filmen er på dette tidspunkt fremme ved 1971. Man kan ikke lade være med umiddelbart at tænke på forfatteren Yukio Mishimas selvmord.

– På sin vis drejer det sig ganske rigtigt om en reference. Ikke nogen direkte reference naturligvis, eftersom Terumichi ville ødelægge den traditionelle japanske samfundsstruktur, i håb om at den ville blive erstattet af en ny og bedre, medens Mishima jo derimod ønskede at bevare den og styrke den ved hjælp af en ny militarisme. Men samtidig håbede vi, at scenen ville få publikum til at reflektere over Mishimas død.

Han begik selvmord, netop da manuskriptet var klart, og indspilningen skulle til at begynde. Hændelsen påvirkede indspilningen. Ikke fordi jeg følte nogen sympati eller agtelse for Mishima, tværtimod. Hans forfatterskab havde flere positive sider, men hans moralske, militaristiske oprustningskampagne

og hans planer om et statskup var reaktionær dårskab. Men hans død og den rituelle måde, han valgte at dø på, blev, uden at jeg rigtig kan forklare hvorfor, et chok for mig. Og at det blev et chok for mig, gav mig yderligere et chok.

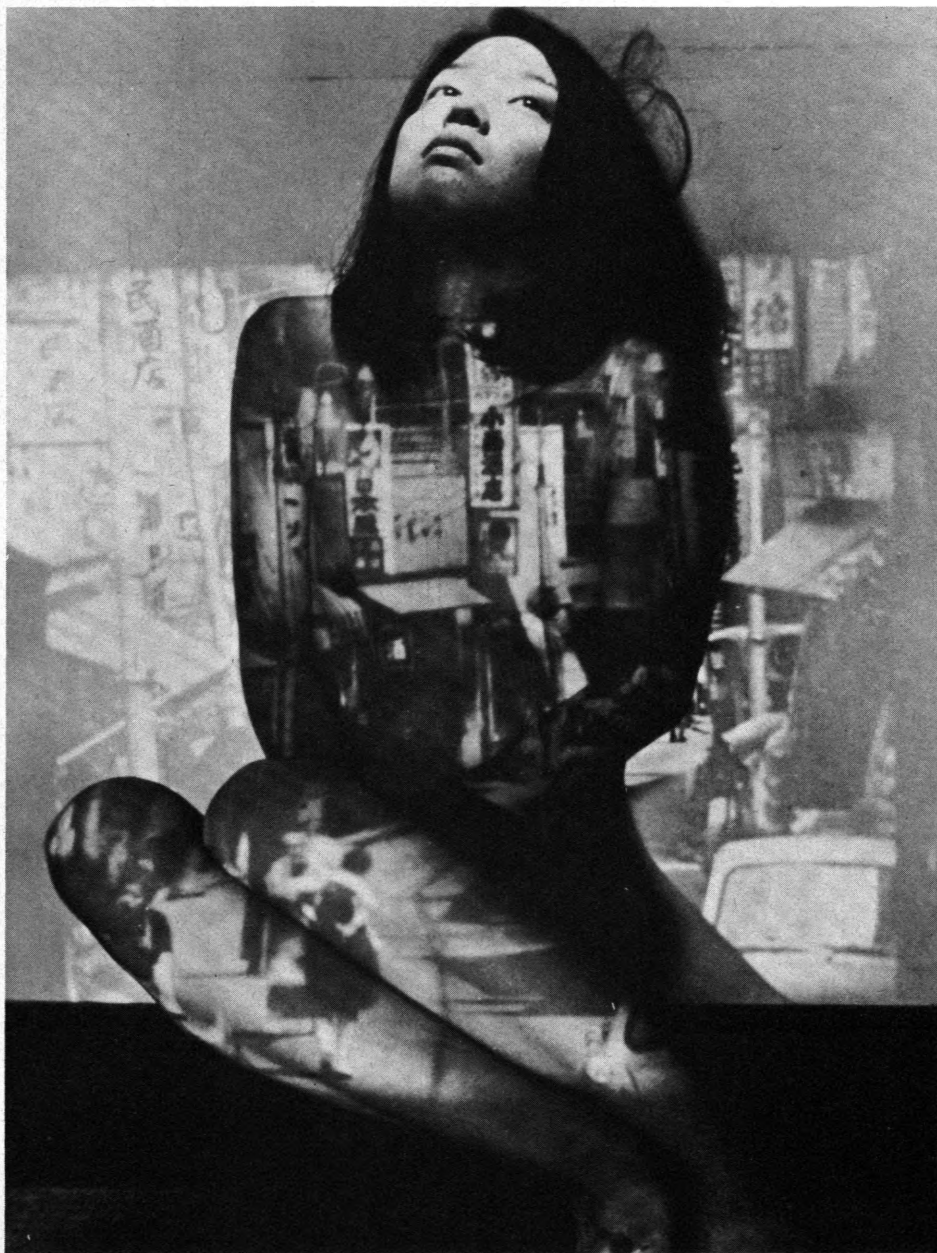
– »Ceremonien« handler om familien Sakurada, skildret som et stærkt traditionsbundet, patriarkalsk og autoritært styret hierarki. Er det meningen, at vi skal opfatte det som familien Japan en miniature?

– Det er i allerhøjeste grad meningen. Først tænkte jeg på at kalde filmen »Japan og japanerne«. Det japanske samfund har samme lodrette sociale konstruktion som familien Sakurada. Det er mere tilsyneladende end reelt, at Japan er blevet et demokrati efter anden verdenskrig: stadigvæk spiller den patriarkalske ideologi, grundfæstet i myten om kejseren som alle japaneres fader, en dominerende psykologisk og følelsesmæssig rolle.

– Hovedpersonernes drøm om frihed strander på familieinstitutionen.

(fortsættes side 230)

Billede fra »Han døde efter krigen«. S. 230: »Ceremonien«.



HAN DØDE EFTER KRIGEN (»Tokio senso sengo hiwa«)

Handling:

Shoichi Motoki går hverken i skole eller på universitetet. År 1969, da den nationale studenter-konflikt er ved at gå i opløsning på grund af sektarisme, er han og hans kammerater i gang med at lave en film sideløbende med de politiske begivenheder.

Den 28. april 1970 bestemmer Motoki og hans venner sig til at lave en dokumentarfilm om demonstrationerne på Okinawa-dagen. Deres kamera beslaglægges af civilklædte politifolk. Motoki forfølger politiet og forsøger at generobre kameraet, men pludselig overvældes han af en underlig illusion. Han begynder at tro, at en af hans kammerater har lånt kameraet, efterladt en film som testamente og begået selvmord ved at springe ned fra taget af en høj bygning.

Overbevist om illusionens sandfærdighed begynder Motoki også at tro på, at hans egen veninde, Yasuko, er den døde vens pige og optræder, som om han har tænkt på at voldtage hende.

Helt fanget af illusionen betragter Motoki den dodes filmiske testamente. Men filmen viser intet bortset fra tage, postkasser og brede gader, kombinationer af alle de mest almindelige by-scenerier. Motoki forstår ikke filmen. Ude af stand til at forstå, hvad den døde havde i tankerne, forsøger Motoki at bilde sig selv ind, at en sådan person aldrig har eksisteret, at den døde var en illusion, en Yasuko, som er tvunget til at spille rollen som den dodes veninde, nægter at lade sagen standse ved dette. Hun fortsætter med at spille rollen, så godt hun kan, ved at beskrive sit følelsesmæssige og seksuelle forhold til den døde og derved gør det umuligt for Motoki at glemme.

I bestræbelserne på at glemme kaster Motoki sig ind i filmgruppens kamp for at få fat i filmen, som politiet har taget, men Yasukos stædighed tvinger ham endnu en gang til at tage kampen op mod illusionen i stedet. Han indser, at han må dræbe »den døde« for selv at blive fri, og derefter indleder han en »krig mod Tokyos by-scenerier«. I den dodes fodspor vandrer Motoki og Yasuko gennem Tokyos gader, men til sidst føres de til Motokis eget hjem. At kæmpe mod den døde er som at kæmpe mod sig selv.

Ved at filme samme by-scenerier som den døde forsøger Motoki at skabe en film, som er bedre end den, der blev lavet af hans illusoriske rival, men Yasuko, som har erkendt forholdet mellem ham og Motoki, afbryder enhver optagelse for at ændre sceneriet. Dette resulterer i en serie episoder, som kulminerer i en nydelig og pænt afværget trafikulykke og i en kollektiv voldtægt af Yasuko, medens Motoki ser til.

Yasuko forsøger at overbevise Motoki om, at hun har besejret den døde, men Motoki forstår, at så længe der findes by-scenerier, vil den døde altid være til stede i dem, og at han forsvinder ud af dem, i samme øjeblik hans tilstedeværelse bliver opdaget. Alle by-scenerier ser ens ud, og derfor begynder Motoki at filme dem uden adskillelse. Men netop da dukker kammeraterne fra filmgruppen op og kræver at få kameraet tilbage. Som om den dodes skygge har givet ham et tegn, klatrer Motoki op på taget af en høj bygning og kaster sig ud i døden. ■

– Familien i Japan bygger for en stor del sit sammenhold netop på forskellige slags ceremonier, og den har en magisk tiltrækningskraft og en undertrykkende funktion i japansk hverdagsliv. Så længe familiens stilning forbliver uforandret, og så længe magien, som omgiver familiens ritualer, forbliver uforandret, er friheden meget fjern.

– *Hvad mener De om forholdet til film-politik?*

– Jeg tvivler på, at film kan have nogen politisk funktion. En film kan ikke dræbe et menneske. En film kan ikke styrte en regering.

– *Deres egne film udtrykker dyb bekymring for dagens og morgendagens Japan, og man må blandt andet se dem som advarsler mod fascismen. Hvis dette er rigtigt, og hvis mange tilskuere opfatter dem således og stemmes til eftertanke, så må filmene vel trods alt tilskrives en ikke ubetydelig politisk effekt?*

– Det er sandt, at jeg er dødsens angst for, at Japan står på tærsklen til en ny fascistisk epoke. Det er sandt, at denne angst sætter sine spor i mine film. Hvordan skulle den kunne undgå at gøre det? Men samtidig tror jeg ikke, at filmene påvirker nogen, som ikke allerede er sig faren bevidst. Som jeg opfatter det, er films politiske funktion og effekter desværre helt og holdent et spørgsmål om et allerede eksisterende ideologisk og politisk beredskab. Jeg håber, jeg har uret.

– *De må i hvert fald have høje tanker om publikums intellektuelle beredskab, eftersom alle Deres film, måske med undtagelse af »Drengen« (1970), har en forholdsvis kompliceret fortællestruktur.*

– At forenkle ville være et trefoldigt be-
drageri: mod virkelighedens krav om, at vi gør os alvorlige anstrengelser for at forstå den; mod filmens opgave, som er at beskrive, tolke og analysere virkeligheden; og mod publikum. Det er muligt, at jeg har en alt for optimistisk forestilling om publikums fatteevne. Producenternes og distributørernes forestilling er dybt pessimistisk. Den er lig med menneskeforagt og derfor langt værre og farligere.

– *Hvordan værdsættes Deres film i Japan?*

– Det er snart blevet et japansk ordsprog, at en Oshima-film er en svær film!

(Oversættelse: Claus Hesselberg)

CEREMONIEN (»Gishiki«)

Handling:

Masuo Sakurada får et mystisk telegram som lyder: TERU MICHI DØD STOP TERU-MICHI. Sammen med sin kusine Ritsuko, som han i mange år har følt sig tiltrukket af, rejser Masuo til en ø syd for Kuyshu, hvor Terumichi, en fætter, er bosat.

Under deres lange rejse til øen tænker Masuo tilbage på de seneste 25 år af sit liv. Han genkalder sig alle de bryllupper og begravelser, som har fundet sted i familien Sakurada, og tænker på de slægtninge, som han kun har truffet ved sådanne ceremonielle lejligheder.

Masuo, hvis navn betyder »mennesket fra Manchuriet« blev født i Manchuriet i 1933, under Manchuriet-episoden i Japans aggressionskrig mod Kina. I 1947 rejser han og hans mor Kiku fra Manchuriet. Da de ankommer til familien Sakuras gods i Kuyshu, får de at vide, at man netop på denne dag højtideligholder etårsdagen for Masuos fars død.

Masuos far, Kanichiro, var vendt tilbage fra Manchuriet 1945, lige før kapitulationen, men han begik selvmord den efterfølgende nytårsaften, da kejseren fornægtede sin egen guddommelighed.

Da de på denne måde bliver underrettet om Kanichiros død, beslutter Kiku og Masuo ikke at blive hos familien Sakurada. Men de standses af deres slægtninge, efter ordre fra Masuos farfar Kazuomi, som siger til Masuo, at denne er uerstattelig for familien Sakurada. Masuo og Kiku føres tilbage til godset, hvor de deltager i mindehøjtideligheden for Kanichiro.

Følgende slægtninge er til stede ved ceremonien: Farfar Kazuomi, end tidligere højstaaende embedsmand ved indenrigsministeriet, som blev udrenset efter krigens afslutning; farmor Shizu; oldemor Tomiko; tante Chiyo; Mamuro, søn af Kazuomi og Chiyo; Isamu, søn af Kazuomi og en elskerinde og halvbror til Kanichiro; Tadashi, 7 år og søn af Susumu, som er en anden halvbror til Kanichiro og blev sendt i kinesisk fangenskab som krigsforbryder; tante Setsuko og hendes datter Ritsuko, 11 år; og Terumichi, 15 år, som vokser op hos farmor Shizu.

Efter ceremonien går Masuo ud og læg-

ger sit ene øre mod jorden. Han fortæller de uforstående, Terumichi, Ritsuko og Tadashi, at han og hans mor begravede hans lillebror levende på tilbagevejen fra Manchuriet.

Når han spiller baseball med de andre børn, føler Masuo sig stolt over, at Terumichi, som er et år ældre og fysisk overlegen, har svært ved at fange hans bolde.

År 1952 dør Masuos mor Kiku. Masuo, som i Osaka har deltaget i det japanske universitetsmesterskab i baseball, vender hjem for sent til at træffe hende, inden hun dør. Samme nat, som man våger over Kiku, får Masuo sin fars testamente af tante Setsuko. Og samme nat opdager han forholdet mellem Setsuko og hans far og mellem Setsuko og farfaderen og bliver også øjenvidne til, hvorledes Setsuko giver sig hen til Terumichi i dennes første seksuelle oplevelse.

I 1965 gifter farbror Isamu, som er medlem af det japanske kommunistparti, sig. Hans bryllup falder sammen med Susumos frigivelse fra kinesisk fangenskab og hjemkomst til familien. På bryllupsnatten opdager Masuo, som er forelsket i både Setsuko og Ritsuko, at han er ude af stand til at få aflob for sine følelser. Følgende morgen findes Setsuko død uden for godset, og ingen modsiger farfar Kazuomi, da han påstår, at det var selvmord. Men Masuo har mistanke om, at hun er død for farfaderens hånd.

I 1961 tvinges Masuo, på farfaderens ordre, til at gifte sig. Et storslået bryllup finder sted, men uden brud, thi hun er pludselig forsvundet under foregivelse af akut blindtarmsbetændelse. Tadashi, som er blevet politimand, gør Masuo opmærksom på denne ceremonielle farce, som bliver anrettet til fordel for den japanske politik og finansverdens top, og foran alle gæsterne begynder Tadashi at læse »Projektet for det nye Japans opbygning« op. Lige efter bryllupsceremonien bliver Tadashi kørt over af en bil og dræbt.

Masuos brudløse bryllupsnat og vågningen over Tadashis lig falder sammen. Terumichi, som har fået farfaderens tilladelse til at forlade familien Sakurada, på betingelse af at Masuo gifter sig og bliver, rejser samme nat fra Tokyo.

Ti år senere, 1971, dør farfaderen. Det er Masuo, som præsiderer over begravelsesceremonien, til hvilken indflydelsesrige politikere, embedsmænd og finansfolk er samlet.

Alle opfordrer Masuo, som er blevet træner for sit universitetshold i baseball, til at opgive baseball-sporten og i stedet efterfølge sin farfar. Men under begravelsen får Masuo telegrammet fra Terumichi, i hvilket denne tilkendegiver sin egen død.

Masuo og Ritsuko ankommer sluttelig til øen og finder Terumichis døde legeme i en hytte. På aftenen med meddelelsen om farfaderens død har Terumichi efterladt sit testamente. Det lyder: »Jeg er den eneste, som kan fortsætte familien Sakuras gervning. Ved at dræbe mig selv udsletter jeg familien Sakurada.«

Ritsuko, som under hele rejsen til øen har haft til hensigt at tilbringe resten af sit liv med Terumichi, enten han levede eller var død, tager nu gift og lægger sig stille ned ved siden af sin elskede.

Masuo, som nu er alene, går ned til stranden og ser sig selv spille baseball sammen med Terumichi, Ritsuko, Tadashi og Setsuko.

