

Kejserens nye klæder

Bertolucci har fået lagt låg på sine produktive splittelser.

Af Dan Nissen

Barnekejseren indsat i Den Forbudte By. Omgivet af tusinder, men dog verdens ensomste dreng, løsevet fra moderen.



I seks år har Bertolucci ikke beriget os med nye film, og hans film fra 81, *La Tragedia di un uomo ridicolo* (En latterlig mands tragedie) har vi endda endnu til gode herhjemme. Hvad skete der med en af Italiens, ja Vesteuropas mest begavede og fascinerende instruktører?

Rapporter fra stilstanden har nævnt mange projekter. Der har været skrevet om planer om en filmatisering af Alberto Moravias 1934, Dashiell Hammetts *Red Harvest* og André Malraux's *Menneskets lod*. De tre er næsten mest slående ved deres forskellighed, og kunne antyde en desperation hos instruktøren. På den anden side har Bertolucci ofte, ja næsten altid, taget udgangspunkt i foreliggende materiale som han så har formet om til umiskendeligt *En Film af Bertolucci*.

Og hvor der ikke har været reportager har

der været allehånde rygter om kunstnerisk og mentalt sammenbrud og terapi. Samtidig har nøgterne tal fortalt, at instruktørens to sidste film mildt sagt havde været skuffende, rent økonomisk, og at heller ikke 1900 havde givet et tilfredsstillende resultat.

Nu kommer han så med en ny film. Ikke et af de nævnte projekter, men en superproduktion til 25 mio. dollars, optaget *on location* i Folkerepublikken Kina og især i Den Forbudte By, der for første gang er blevet foreviget i en vestlig spillefilm. Det projekt kunne man på forhånd frygte, for når mange penge og 20.000 statister er på spil, plejer små prutter at blive maskerede som store spektakulære udsagn om verden: livet, døden og kærligheden. Og man kunne frygte det fordi Bertolucci i alle sine tidligere film så helt klart har haft sine rødder i italienske og/eller vesteuropæiske problemstillinger og

kultur. Historien, fascismen, venstreradikalismen, seksualiteten og psykoanalysen har været ballasten i hans film om europæiske mænd splittet mellem borgerskab og proletariat, konformitet og oprør, både socialt og sexuel.

Frygten har været begrundet, selv om ingen film af Bertolucci kan være uinteressant, og selv om også denne på mange måder bærer hans præg, omend i selvrepetierende og afsvækket form, og uden den frapperende prægning og frygtløshed der har gjort hans tidligere film til noget af det bedste fra vores verdensdel.

Pu Yi

Det må siges at være en ekstraordinær skæbne filmen beretter om, nemlig den der blev Kinas sidste kejser til del. Pu Yi hed han og i 1908 blev han som 3-årig kåret til kejser af



Forstødt fra tronen og for første gang på vej ud i en verden ukendt for den beskyttede.



Og i fængslet hvor han omskoles og udøver selvkritik.

Kina, kejser over halvdelen af verdens befolkning og i et gigantisk rige. Men han blev den sidste, for allerede i 1912 blev republikken udråbt, dog uden at det medførte nogen forandring for verdens ensomste dreng, der beholdt sit sæde og sit hof i Den Forbudte By i Peking, afsondret fra verden udenfor. Indtil 1924, hvor han blev smidt ud og tog tilflugt til provinsen Tientsin. Der bed han på japanernes lokkemad og lod sig udråbe til kejser af Manchuriet, men var i virkeligheden kun en paradefigur, et offer for japanernes manøvrer. Da endnu en revolution omdannede Kina til Folkerepublikken, havnede han i kinesisk fængsel, anklaget for landsforræderisk samarbejde med ærkefjenden Japan. I ni år gennemgik han en "omskoling" og "selvkritik" indtil han i '59 blev løsladt og levede de resterende 8 år af sit liv som gartner ved Den Botaniske Have i Maos Kina – altså helt frem til Kulturrevolutionen. Det liv blev til et par bind selvbiografi, efter sigende skrevet med endog særdeles aktiv hjælp fra partimedlemmer, der skulle sikre sig en opbyggelig sandhed. Og det er den selvbiografi der er filmens grundlag.

Den ensomme dreng i Den Forbudte By

Der er godt stof i den historie, som Bertolucci har formet som en række flash backs, hvor rammen er fængelsopholdet fra 50 til 59, hvorfra historien oprulles.

I allerførste billede ankommer han fra russisk krigsfangenskab, låser sig inde på toiletet, hælder varmt vand i vasken – og skærer pulsårerne over. Hans nu særdeles begrænsede tjenerskab kommer med mad til ham, finder døren låst, banker – og der klippes til fortiden, hvor også en dør åbnes og den 3-årige tvangsfjernes fra moderen for at blive installeret som kejser. På vej mod den selvvalgte død husker han den første død: løsrivelsen fra moderen. Det tema dukker op flere gange i filmens første del, der skildrer op-

væksten i Den Forbudte By, og kendere vil her kunne finde ekkoer fra alle de Bertolucci-film der har haft moderbindinger og incestuøse forhold som en af tematikkerne. Fra det sensuelt sete, svulmende moderbryst som den vel ti-årige længselsfuldt dier ved, til den langsomme kameratravelling, gennem den med (røde) mure omkransede gade, den "vaginale" bevægelse da drengen råbende løber efter moderen der i hast føres bort, er der ekkoer fra tidligere film og billeder. Men her er magien og følelsesintensiteten borte, erstattet af en selvbevidst repeteren af kendte visuelle figurer fra Bertoluccis filmiske bagland.

Men ellers er denne første del filmens vægtigste. Vittorio Storaro har lyssat så Den Forbudte By's mystik træder i kontur og Bertoluccis kamera bevæger sig rundt i sindrige arabesker, konstant på opdagelse i den overvældende rigdom og den (for drengen som for vesterlændingen Bertolucci) fascinerende fremmede verden. Det gigantiske paladskompleks' sindrige net af gader og gange giver rige muligheder for instruktørens visuelle bravura, hvor rødt og gyldent dominerer farvespektret.

Drengens psyke trænger vi ikke ind i, ligesom Pu Yi i det hele taget aldrig bliver til et menneske med motiver til sine handlinger, overvejelser bag dem eller refleksioner over sin skæbne. Og det er vel filmens største problem at det menneskelige drama aldrig får et menneske i centrum, men kun en figur omgivet af hele den Bertolucci'ske musik.

Alligevel er vi ikke i tvivl om at for ham er magten ikke en gave, men et fængsel. Frarøvet følelsesmæssige bindinger, frarøvet familie, opdrages han som magtens marionet, som et symbol der synes først og fremmest at skulle holde liv i hele det system der er afhængigt af kejsermagten: hoffet og håndlangerne, der på den ene side kaster sig i støvet for ham, på den anden bedrager kejserinstitutionen gennem korrupsion og intriger.

Men skuffende er det, at den slags skal siges, når nu instruktøren ellers har været en mester i at vise.

Paradefigur i Manchuriet

Da Pu Yi endelig bliver bevidst om hvad der foregår og om sin egen placering i spillet og de muligheder det giver, er det for sent. Nationalisterne uddriver ham af byen og han rejser til provinsen og lever som vestlig playboy med drømme om at drage til Oxford og studere, godt inspireret af sin engelske lærer, Johnston, spillet med hele Peter O'Toole's register af britiske manerer.

Hans begrundelser for at lade sig kære til kejser i en tuskhandel med japanerne, er mere end uldne. Selv fremstiller han handlingen som ret så idealistisk og styret af ønsket om med sin viden at få indflydelse til at reformere samfundet og fastholde en form for selvbestemmelse. Men hans kone ser durk igennem dette selvbedrag og til ønsket om magt og ære. Hun ser hans stråmandsfunktion, og går i øvrigt mere og mere i opløsning af opiumsmisbrug, godt hjulpet af en (japansk) "veninde".

Men forklaringen lugter af bagklogskab og selvretfærdiggørelse, og bliver under alle omstændigheder aldrig til det magtdrama der ligger i stoffet. Dertil er det hele fortalt alt for brudstykkevis skitseret og uden sammenhængskraft. Det bliver til tableauer, placeret i et sært kønsløst provins-Kina og fotograferet i international stil med moderigtig clairobscur: et trist modstykke til den umiddelbare kraft i førstedelens visuelle udtryk. Det er Cinecittà, ikke Tientsin.

Maos Kina

Sidstedelen, filmens nutidsplan i fængslet og frem til 67, er i forvejen stykket op gennem flash back-fortællingen. Men her har Bertolucci (og Storaro) mere end skelet til det kulturrevolutionære filmiske og plakative udtryk. Med verve har de ramt den flade fane-



Den forgyldte enehersker.

Og skyggekejseren i Manchuriet, en paradefigur for japanerne.



svingende plakatkunst i farve og komposition, og ellers også fængslets aftoner af gråt-i-gråt.

Nu er kejseren blevet en "kammerat" og, postuleres det, for første gang et frit menneske der nu er undsluppet sit gyldne bur. Det fremgår nu ikke af filmen, at den aldrende skulle være lykkelig, mere at han har affundet sig med tingenes tilstand. Forbavset bliver han tilskuer til et rødgardist-optog med en skueret, hvor bl.a. hans tidligere fængselschef skal aflægge "selvkritik".

Historien synes at gentage sig, omend med ustandselige rolleskift. Og da han til allersidst som entré-betalende besøgende besigtiger sit barndomshjem, Den Forbudte By, dokumenterer han overfor en knægt sin adgang til tronen ved at genfinde sin barndoms elskede græshoppe: et af de små dyr der var hans eneste følelsesmæssige kontakt. Nu, efter næsten 60 år, kravler pludselig græshoppen magisk ud af krukken igen: er det fortidens spøgelse der hjem søger nutiden, er det historien der gentager sig, er der nye kejsere i Kina der er opdraget uden følelsesmæssig kontakt, og som senere, på et senere historisk tidspunkt, ligesom han vil blive kommanderet til omskoling og selvkritik?

Bertolucci i vore hjerter

I forskellige sammenhænge har Bertolucci udtalt sig om den deprimerende situation i Italien. "Den store smerte som Pasolini følte da han skrev imod forfladigelsen af kulturen, de unges identitetstab og den ukontrollable forbrugers overtagelse af vore liv, er blevet en del af dagliglivet. Der er intet i den nutidige verden der inspirerer mig, der er intet jeg kan lide eller føler stærkt for", har han udtalt til American Film (oktober 86).

Kina og kejsertiden må siges at være længst muligt væk fra den italienske nutidige dagligdag. Glædesstrålende har han kun-

net meddele verden sin entusiasme over at skulle lave en film i Kina og om et samfund der tror på forandring, tror på historie. "Den sidste kejser fortæller historien om et samfunds forandring fra feudalisme til nutid. Og den fortæller om et menneskes forandring, om Pu Yi der går fra at være kejser til almindelig borger." Det er dog ikke meget vi hører om samfundets forandring. For barnets og kejserens synsvinkel er det fjerne rumlerier. Eller har Bertolucci ikke kunnet og villet indfange denne historie også?

At Bertolucci er blevet træt af den italienske kulturelle forfladigelse, skal dog ikke forhindre mig i at tro, at det netop har været spændingerne (og modsætningerne) i den kultur og politik, der har været drivkraften bag hans film, der netop har taget fat i konfliktpunkterne. Udpræget har det været dybt personlige film, dybt personlige spejlinger af samfundsmæssige politiske og kulturelle modsætninger. Det fascinerende ved dem har ofte været – udover den helt indlysende filmisk overdådige talentfuldhed – de sønderrivende konflikter filmene ikke bare har handlet om, men også været udtryk for i deres egne ufærdige og uafklarede behandlinger af dem, og i deres dobbeltbundede holdninger, hvor tingene ikke er eentydige og hvor det der tages fat på også ofte er det der dækkes til i tematiske bevægelser mellem afstandtagen og fascination hos instruktøren. Har de ikke været fuldendte, har de været så meget desto mere interessante for deres drabelige livtag med en splittet verden, der synes at have været reflekteret i kunstnerens frugtbart splittede psyke.

Man kan godt se hvad der har fascineret ved historien om Pu Yi. Pu Yi personificerer som ene person splittetheden mellem borgerlighed og radikalisme/oprør, den splittethed Bertolucci i 1900 delegerede ud på herremanden Alberto og landarbejderen Olmo, der født på samme gods samme dag, vokser op sammen, men dog repræsenterer to for-

skellige verdener, to forskellige værdisystemer. Den splittethed lå også i *Medløberen* Marcello og i en tidligere Bertolucci-figur som Fabrizio i *Prima della rivoluzione*. Sammenhængen mellem politisk og sexuel konformitet/oprør har langtfra været eentydig, og slet ikke så plakat-rigtig som i 1900, hvor de proletariske landarbejdere var de sexuel voksne, mens borgerskabets dekadence også viste sig i sexuel impotens, masochisme og almindelig perversitet.

Kejseren af Kina er ikke vokset op som menneske, og hans sexualitet er da – så vidt man forstår indirekte, thi det er ikke Sidste Tango i Peking – også forvaklet som hans følelsesliv er det. Med en hvid mus og en græshoppe som eneste følelsesstilknytning kan han ikke etablere et forhold til sin kone og måske er det derfor han drømmer om at genetablere magten i Manchuriet og måske er det derfor hans kone kaster sig over opium som lystkilde.

Men det er antydninger, bittesmå understrømme, knap anslåede temaer som kun en velvillig Bertolucci-freak vil vove at læse ind i historien. Som helhed er den mere pæn, sådan som internationale storproduktioner har for vane, og alt for ulden i sit sigte til at kunne engagere for alvor. Bertolucci har fået lagt låg på sine produktive splittelser. Der er langt til Kina. Meget langt. Det har ikke været rejsen værd for Bertoluccis kunstneriske åre, det vil knap være rejsen værd for biografpublikummet.

Den sidste kejser

The Last Emperor. England-Italien-Kina 1987. Instr.: Bernardo Bertolucci. Manus: Enzo Ungari, Mark Peploe, Bertolucci. Foto: Vittorio Storaro. Klip: Gabriella Cristiani. Musik: Ryuichi Sakamoto, David Byrne, Cong Su. Prod: Jeremy Thomas. Medv: John Lone (Pu Yi), Joan Chen (Wan Jung), Peter O'Toole (Reginald Johnson), Ying Ruocheng (Guvernøren). Udl: Nordisk. 160 min. Prem: 18.12.1987.