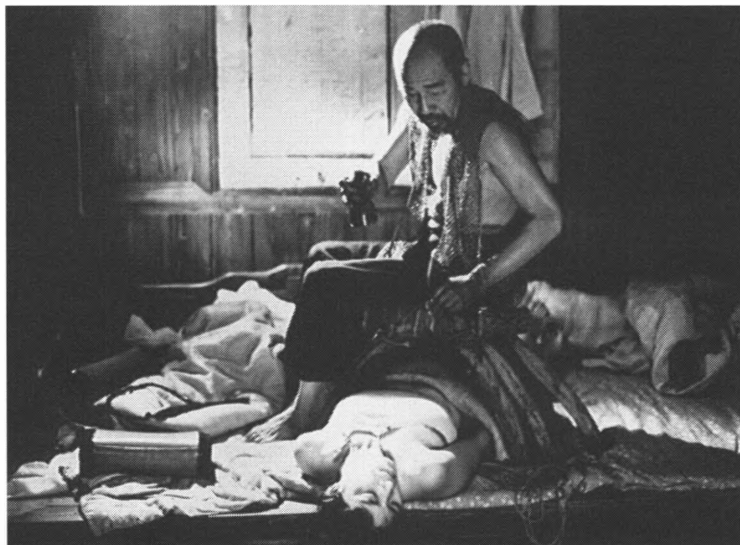


Klassiker på kinesisk



I forbindelse med de nyere kinesiske film, der det seneste årti har vundet positiv opmærksomhed i den vestlige verden, tales der ofte om en 'femte generation' af filminstruktører i Kina. Det er dog den første generation, der for alvor formår at bryde muren ind til den internationale filmverden, og kun specielt sinologisk orienterede cinéaster ved formodentlig, hvad de fire foregående 'generationer' har bedrevet. Filmhistoriebøgerne giver os da også flere grunde til at lade disse fortabe sig i tågerne. Når undtages en gruppe venstre-intellektuelle, der i 30ernes Shanghai forstod at lave både kunst og kasse, har kinesiske instruktører op gennem tiden først været belastet af kolonialisering, siden af besættelse (japansk), forfølgelse (Chiang Kai-shek), kulturrevolution og Maos enke Jiang Qing, der endda selv havde været filmskuespiller i 30erne. Meget tyder på, at det især er disse forhold, der karakteriserer de foregående fire generationer og deres kunstneriske udtryk. Særligt iøjnefaldende i denne sammenhæng var Mao-epokens såkaldte 'revolutions-operaer', der sigtede mod den ideologiske opdragelse af folket, men – ulig deres russiske sidestykker – lod hånt om den filmsproglige do.

Den nye generation af kinesiske instruktører, der tæller navne som Chen Kaige, Zhang Yimou, Tian

af Ulla Skram-Jensen

Zhuangzhuang m.fl., har alle gået på Pekings Filmakademi, der blev lukket efter Kulturrevolutionen i 1965, som de første efter genåbningen i 1978. Skolen synes at borge for kvalitet: Med eet fremkommer en række værker, der i billedsproglig og kompositionsmæssig virtuositet ikke står tilbage for værker af Bertolucci eller Kurosawa (som de faktisk minder en del om). De fleste af disse instruktørers film er indspillet i provinsen – f.eks. i Xian-studiet i det nord-vestlige Kina – efter sigende af nødvendighed, men i så fald en nødvendighed, der er gjort en dyd af: Ikonografien, de fantastiske naturscenerier, spiller hyppigt en stor rolle i filmfortællingen – som metafor, fjende, hjælper eller *det* højere smukke perspektiv imod hvilket menneskeskæbnernes ørkesløse stræben eller stridsmål kontrasteres.

Man kan nok godt kalde den femte generations filminstruktører for arvtagere til 30ernes Shanghai-filmtradition. Fælles er en professionel beherskelse af mediet, en ideologisk, men ikke-dogmatisk bevidsthed, og en roman-agtig, episk, udstrækning af plottet, der lå og ligger langt fra Hollywoods narrativt større økonomiseren, skønt netop Hollywood ikke sjældent bevidst har væ-

ret en model til efterfølgelse på andre områder. Også ønsket om en realistisk portrættering af bønder og landbyens fattigfolk, oftest set i lyset af historien, en stiliseret, undertiden teatralisk skuespilstil samt den sindbilledlige brug af naturen, er fælles gods. Titler som *Forårs silkeorme* (1933), *Ferskenblomsten græder tårer af blod* (1931) og i nyere tid *Den gule jord* (1984), *De vilde bjerge* (1985) og *De røde marker* (1986) synes ganske typiske.

Ju-Dou refererer dog så vidt vides ikke direkte til naturens fænomener – det er navnet på en kvinde. *Ju-Dou* er, ligesom instruktøren Zhang Yimou også verdensberømte debutfilm *De røde marker*, beretningen om en kvindeskæbne i 30ernes Kina, og igen er det den smukke Gong Li, der spiller hovedrollen. Men i *Ju-Dou* er det historiske og ideologiske aspekt trådt meget mere i baggrunden til fordel for en klassisk fortælling om menneskets eksistentielle og emotionelle kamp – mellem fornuft og pligt på den ene side og kærlighed og lyst på den anden. Den danske undertitel, 'flammende begær', vil nok også for de fleste konnotere et (film)drama, hvis hovedperson(er) er gerådet ud i en konflikt af sexuel-moralsk karakter.

Handlingen

Ju-Dou er blevet købt og gift med den (ær)gerrige og ondskabsfulde in-

dehaver af 'Yang dynastiets' farveri. Feudalistiske og strengt patriarkalske tilstande hersker: Yang lader nevøen den 40 årige ungarl Tian-Qing trække for sig, mens han selv er godt på vej til at plage livet af Ju-Dou, som han har gjort det med tre koner før hende, for at få sig en arving (af hankøn naturligtvis). Det antydes, at Yang er impotent – ihvertfald ser de natlige angreb på hustruen ikke ud til at være noget, man får børn af – og Yang rådfører sig med en klog mand, hvis medikamenter synes at have den ønskede effekt – Ju-Dou bliver gravid. I virkeligheden har Ju-Dou og nevøen Tian-Qing indledt et forhold og sidstnævnte kan glæde sig, omend skjult, over at være faderen til barnet.

Et stykke tid fortsætter den hemmelige lykke. Men en dag vender kun Yangs muldyr tilbage fra en forretningsrejse: Tian-Qing finder ham svært tilredt og lammet oppe i bjergene og bringer ham hjem. Yangs stærkt reducerede bevægelighed, som træl binder ham til en tønde på hjul, får de to unge til at løfte sløret for deres forhold og for den nyfødte søn, Tian-Bais biologiske herkomst. Yang, nu afmægtig på alle områder og nu derfor endnu mere ond, forsøger først at dræbe barnet og dernæst at sætte ild på farveriet med det formål at brænde alle inde. I mellemtiden vokser Tian-Bai (der betyder 'renhed') op, men forbliver en underlig umælende størrelse af dæmoniske dimensioner. Hans første og stort set eneste ord i hele filmen, hvis fortalte tid er på over 10 år, 'far', redder ham fra endnu et mordforsøg fra Yangs side. Omvendt bliver Tian-Bai skyld i Yangs død – og som en anden Günter Grass'k Oscar står han grinende og ser til, mens 'faderen' drukner i et rødt farvebad. Dødsårsagen forbliver uopklaret for omverdenen, der dog sætter Ju-Dou og Tian-Qing på en hård 'hengivelsesprøve', hvor de skal 'spærre' for Yangs kiste ikke mindre end 49 gange på vejen til begravelsespladsen.

Tian-Qing og Ju-Dous kærlighedsforhold bliver sværere og sværere at opretholde, dels p.g.a. omverdenens mistro og påbud overfor enken, dels p.g.a. Tian-Bai, der efterhånden er kommet til at ligne en bister bulldog både af udseende og i væremåde. Rent galt går det, da Ju-Dou, i harme over at drengen har sparket Tian-Qing i hovedet, fortæller, at broder-onklen i virkeligheden

er hans far: Da de elskende en sidste gang – potentielt med selvmord for øje – søger ned i en luftfattig kælder – redder Tian-Bai sin mor og bærer også sin far op for derefter at dumpe ham ned i det røde farvebad. En fortvivlet Ju-Dous sidste handling i filmen bliver at sætte ild på farveriet.

Det ødipale postbud

Nu er *Ju-Dou* blevet kaldt for en kinesisk pendant til *Postbudet ringer altid to gange*, og der er da også mange fælles elementer i handlingsforløbet, som dog sagtens kan bero på en tilfældighed, da der må findes en vis margin for trekantsdramaets variationsmuligheder. Forståeligvis vil det unge smukke par gerne af med den gamle tyranniske herre, men Ju-Dou og Tian-Qing slår netop *ikke* den gamle Yang ihjel. Tværtimod redder nevøen ham, med kun kort betænkningstid, skønt han kunne have ladet ham ligge uden at pådrage sig ansvaret for Yangs død. Omvendt er projektet at passe godt på Yang – ganske vist er det ønsket om en længelevende hævn snarere end menneskekærlighed, der driver Ju-Dou og Tian-Qing.

Hverken Ju-Dou eller Tian-Qing får skyld for Yangs død; der er derfor ingen retsag, ingen frifindelse og kort lykke før 'postbudet' ringer sin fatale anden gang. Det går hele tiden støt ned ad bakke for Ju-Dou og Tian-Qing, og der ses ingen håb forude. Årsagen er, at de selv har fostret en søn, der er en tyran i ordets egentligste forstand: 'tronraner'. Tian-Bai har fældet patriarken og sat sig i hans sted. Et nyt trekantsdrama har afløst det forrige.

Fælles for *Postbudet...* og *Ju-Dou* er, at de respektive par set udefra klarer sig rigtig godt. I begge film får omverdenen ikke rigtig næring til mistro: I stedet for retsagen får Ju-Dou og Tian-Qing stillet en 'hengivelses-test' (frygtelig og monotontlangvarig i sin art kommer montagen virkelig til sin ret i denne sekvens), som de mod alle odds klarer med bravur. Det lykkes endda for Ju-Dou og Tian-Qing at holde deres forhold skjult.

Fælles for de nævnte film er også, at parrene bliver indhentet af skæbnen, der i *Postbudet...* mest ligner en ond tilfældighed, og hvis sande identitet kun afsløres af filmens titel, men som i *Ju-Dou* har en barskere og mere håndgribelig form – i Tian-Bai. I *Ju-Dou* er der tale om en veritabel skamp med denne 'skæbne', som ti-

telrolleindehaveren til sidst kun kan omgås ved at vælge flammerne – et valg, der hele tiden har været antici-peret af kameraets karakteristiske dvælen ved de lange røde, gule og orange stofstykker, der 'slikker' op af de montrøse træhjul og bjælker i farveriet.

Realistisk er filmen ikke – dertil ligner sønnen Tian-Bai for meget et dårligt karma eller en figur i en græsk tragedie og for lidt et menneske. Men Sofokles' tragedie om Kong Ødipus og hans familiære genvordigheder udmærket sig jo heller ikke ved netop sin realisme. Og det er vel denne gamle myte, samt de love om menneskets psykologiske udvikling og kulturelt-etiske habitus en Freud og en Lévi-Strauss udfærdigede i inspiration heraf, der uvægerligt kommer til at spøge i baggrunden. Kun Ødipusmytens eviggyldighed og strukturen i den klassiske græske tragedie, hvor de implicerede parter ingen fri vilje og valg har at råde over, men er nøje passet ind i et fastlagt skæbnemønster, synes at låne logik til den dobbelte fadermorders handlinger.

Zhang Yimou er en alsidig mand – i hans fyrreårige levetid har han både været hyrde og tekstilarbejder (under Kulturrevolutionen), maler, skuespiller, fotograf (for Chen Kaige, *Den gule jord*) og nu instruktør. Ulig mange andre filminstruktører, der har været ofre for et totalitært, anti-individualistisk og anti-intellektuelt styre, falder Zhang Yimou ikke for fristelsen til at gøre op med dette i sine (hidtidige) film. Det specifikt kinesiske hos Zhang Yimou synes at ligge mere i hans forkærlighed for en detaljerig afbildning af landets natur og folketradition end i hans emnevalg og selve fremstillingsmåden. I den vestlige verden er trekantsdramaet en gammelt kendt narrativ struktur og det incestuøse mord samt oprindelsesmysteriet *urgamle* temaer. Dette til trods, forstår Zhang Yimou at gribe tilskueren med sanseligt smukke billeder og en stram, suspensskabende billedrytme. Kontroversielt er det under alle omstændigheder i Kina.

Ju-Dou – Flammende Begær (Ju-Dou). Kina-Japan 1991. Instr.: Zhang Yimou. Manus: Liu Heng. Foto: Gu Changwei & Yang Lun. Klip: Du Yuan. Musik: Zhao Jiping. Prod.: Zhang Wenzhe, Yasuyoshi Tokuma & Hu Jian. Med.: Li Baotian, Gong Li, Li Wei, Zhang Yi og Zhen Jian. Udl.: Warner & Metronome. Prem.: 9. august 1991.