



Hvor de ti bud ikke gælder

af Kaare Schmidt

Kan man elske sit stedbarn som sit eget, når det hellere vil være sig selv – og når det er en koloni i moderlandets jerngreb? Før Vietnam var der Fransk Indokina.

"Jeres kærlighedshistorier er som vores krigshistorier", siger en vietnameser om franskmændene i Indokina. Filmen er blevet lanceret som 90ernes *Borte med blæsten*, og helt skævt er det ikke. Med brede penselstrøg fremmanes et billede af en kultur i undergang som baggrund for en tragisk, romantisk kærlighedshistorie. Intet er mere tragisk end den sociale uomgængelighed, der fratager mennesker muligheden for at realisere lykken. Intet er mere romantisk end en forgangen tid, der i sig selv illustrerer drømmen om den store kærlighed – lige så uopnåelig som det er umuligt at skrue tiden

tilbage, og lige så smertefuld som mindet om forskertsejle muligheder.

Kærlighedshistorien i *Borte med blæsten* er universel i den forstand, at den kan flyttes til en anden historisk epoke, sådan som det skete med Régine Deforges' romanserie om *Pigen med den blå cykel*. Men alligevel ikke. Den historiske baggrund var ikke tilfældig. Scarlett O'Hara er ikke kun forkælet, oprørsk, grådig, begavet, attraktiv osv. Hun er det på den helt særlige måde, som kun en southern belle kan være det. Og det stammer fra livet på de store plantager i de amerikanske sydstater før borgerkrigen. Hendes historie er sydstatsoverklassens historie.

På samme måde er plantageejeren Eliane Devries produkt af livet på koloniherrernes plantager i Fransk Indokina. Hendes historie er deres historie, hendes skæbne er deres skæbne. Titlen fortæller det, hendes fortællerstemmes bagudsyn fortæller det, og slutningen 18 år efter fortæller det, da hun i 1954 står ved Geneve-søen uden for den bygning, hvor Frankrig omsider opgiver den længe tabte koloni efter et blodigt intermezzo, som filmen springer over og helt undlader referencer til. Den faktuelle historiske viden forudsættes bekendt.

Fortidens sår

Det historiske er selvfølgelig bekendt for et fransk publikum. Men ikke som noget, der ligefrem bekræfter opfattelsen af fransk gloire. *Indokina* ligger i rækken af sår, som officiel 'glemsomhed' har fejlet ind under gulvtæppet. Krigen i Alger fulgte efter (1954-62), og en forløber var 2.verdenskrigs nederlag og især Vichy-regimets samarbejdspolitik. Italieneren Gillo Pontecorvos *Slaget om Alger* var ikke velset i Frankrig. Alene referencen til demarkationslinien i Claude Chabrols *Grænsefloden* var kontroversiel og Costa-Gavras' *Section Speciale* om samarbejdet med tyskerne vakte skandale.

Først nu er der gået hul på bylden. Der er en film om *Pétain*, og *Indokina* var baggrund i 1992s populæreste franske film, Jean-Jacques Annauds *Elskeren*, der indspillede 50 mio franc. *Indokina* rundede 35, og med på top ti listen var Pierre Schoendoerffers *Dien Bien Phu*. Det er stedet, hvor Frankrig led sit formædelige militære nederlag i *Indokina*. I kryds mellem krigsskuepladsen og det nærværende Hanoi, hvor hovedkvarter, lokalbefolkning

og Donald Pleasance som amerikansk korrespondent kommenterer begivenhederne, følges slagets gang næsten dag for dag. Ingen gloire, kun en ophobning af tragiske fejltagelser, der – uden at det nævnes – illustrerer den tragiske fejltagelse, det var at vende tilbage efter 2.verdenskrig til den befriede og nu selvstændige stat. Hvor det endda var englænderne, som måtte generobre den for Frankrig. (Helt barokt var det, at franskmændene havde sat alt ind på at slå oprør mod japanerne ned, og at englænderne brugte de japanske styrker i generobringen.)

Kolonimagterne prøvede naturligvis at undertrykke den lokale friheds- og lighedstrang, men specielt franskmændene evnede at presse nationalisterne til at blive kommunister, selv om det for oprørerne i *Indokina* betød alliance med Kina, landets tusindårige arvefjende. Den japanske besættelse under 2.verdenskrig afløste et terrorregimente med mindelser om revolutionstiden hjemme i Frankrig. Da folket efter ca. 70 års fransk herredømme var begyndt at røre på sig i 1930'erne fik guillotinen travlt, 10.000 blev dræbt alene 1930-31, fremmedlegionens professionelle mordere lavede My Lai-massakrer, demonstranter blev mejet ned, omkring 50.000 blev fængslet, og de overfyldte celler på fængselsøen Poulo Condore blev kommunisternes træningscentre. Indtil folkefronten i Paris løslod fangerne i 1936.

Historiens øjne

Intet af dette forklares eller udpensles. Øjnene er Elaines, den isolerede overklasse på plantagerne og i de rige hvide kvarterer, hvor de lokale kender deres plads, og uroen er en meget fjern torden, hvor lynet kun sjældent slår ned. Som da hun 'tilfældigvis' er til stede, da nationalistpartiet Kuomintang i 1930 starter et oprør med mord på mandarinen under en demonstration, der endte i en massekræ, hvor over 200 døde og 700 blev halshugget uden retssag. Elaine er netop ved at hilse på mandarinen, da han rammes, og Elaines adoptivdatter, der lige så tilfældigt kommer forbi på gaden, bliver væltet af morderen, da han rammes af politiets kugler. Men hvad det nærmere gik ud på, fortælles ikke. Vi oplever alene det kaos, som personerne på stedet oplever. Historien forudsættes bekendt, mens filmen har sin egen historie at fortælle.

Det er en kærlighedshistorie på mytologiske vinger, bygget op om tre personer, hvis indbyrdes relationer repræsenterer forholdet mellem kolonimagten og kolonien, 'Frankrig, der adopterer Indokina, som vokser op og gør oprør mod sin mor og ændrer verden' (i instruktøren Régis Wargniers udlægning). Personerne er kvinden (Elaine), der ikke selv har børn, men har adopteret en lokal forældreløs prinsesse (Camille), og den flotte officer (Jean-Baptiste), som begge forelsker sig i.

Elaine er *Fransk Indokina*. Hun har aldrig set Frankrig, er datter af en udvandret plantageej, og er selv plantageej på lånt tid, idet godset egentlig tilhører den mindreårige Camille. Hun er fransk indokineser, dvs. lokal overklasse, som gennem fransk opdragelse og uddannelse står kolonimagten nærmere end sit eget folk. Jean-Baptiste er Frankrig som fremmed og militær magt, men indeholder også en dobbelthet. Ligesom kolonimagten ikke elsker kolonien, elsker han ikke Elaine, som er forelsket i ham på samme måde, som udvandrere elsker hjemlandet – ikke som det er, men som et fjernt ideal. Til gengæld forelsker han sig i Camille, ikke da hun er fransk indokineser, men da hun er vokset op, gør oprør og er blevet det indokinesiske folk. Hun bliver 'den røde prinsesse', en lokal legende som billede på frihedskampen i omrejsende teatertrupers opførelse af historien.

Jean-Baptiste bærer historiens tragedie. Han er det franske militære sammenbrud, hvis faktiske historie filmen udelader, men fortæller metaforisk i tidsspringet fra hans død før 2.verdenskrig til Elaine, der afslutter beretningen for hans søn i Geneve 1954, hvor Camille er med ved fredsforhandlingerne, som fører til staten Vietnams fødsel. Og især er han den franske kærlighed til det indokinesiske folk og land, den kærlighed, som ikke fik en chance.

Da Elaine ved fængslets port ikke kan vinde Camille tilbage, overtager hun ved Jean-Baptistes død deres søn, som hun bringer med til Frankrig. Han er nu vietnamesisk franskmænd, koloniens bidrag til moderlandet, og ligesom oprindelig Elaine uden forbindelse med sit hjemland (han vil ikke møde sin mor i Geneve). Frankrig forskertsejede chancer for kærlighed, da de var i *Indokina* – det er franskmænd, der myrder Jean-Baptiste – men mødet bar alligevel frugt, og dette skæbnefæl-

lesskab giver muligheder i fremtiden.

Historiens hjerte

Personmetaforikken kan forekomme lovlig kontant, og den er firkantet og banal som faktisk beretning, et harmoniserende skønmaleri, der i fransk ideologisk tradition fejrer den brutale virkelighed ind under gulvtæppet. Men i filmens fortælling er den ikke fakta-i-kort-form, men derimod den dramatiske forenkling, der skal til for at skabe en god historie. Personerne og deres indbyrdes relationer indeholder nogle enkle konflikter, som udfoldes i metaforens billeddannende kraft, der er noget helt andet end metaforens kontante indhold. Når isen bryder op i Pudovkins *Moderen* betyder det folket, som rejser sig, revolutionen. Når det ikke vises med folket, er det naturligvis fordi isen som billede fremkalder følelsen hos tilskueren selv, og dermed så meget stærkere.

I stedet for fakta indsovset i romantik handler filmen om romantik, dramatisk spændt ud på en faktisk konflikt. Som sådan drejer den sig også – foruden om den universelle kærlighed – om de følelser, der udelades i almindelig historieskrivning, fordi de ikke er objektive. Men selv om de er subjektive, så eksisterede de i den historiske situation, såvel som i nutidens minde om den. Fiktionen bærer det kulturhistoriske, det mentalitetshistoriske eller det ideologiske, hvad man end vil kalde det. Det er oplevelsen af både den indre og den ydre virkelighed, forestillingen om hvordan verden var, er og bør være. Filmen er en subjektiv fremstilling af subjektive forhold, som tilskueren subjektivt kan opleve indefra.

Man kan undre sig over, hvorfor netop kolonitiden i den grad virker romantisk og nostalgisk, trods vor viden om de barske realiteter. F.eks. hylkede amerikansk 30'er-film det engelske kolonivælde, som USA selv havde frigjort sig fra gennem revolution – og politisk modarbejdede af både ideologiske og økonomiske hensyn. Og fransk film har altid haft en svaghed for feudalismens konger og adel, som fik kappet hovederne af på vejen mod den moderne republik.

Når man ser bort fra dem, det gik ud over, så er der nu engang noget mere festligt over de rige og smukke, magt og væld, hoffaller og flotte kostumer end nutidens politikere og hverdagen i supermarkedet. Det

borgerlige samfunds drøm om indre adel suppleres af materialismens drøm om at leve som konger og baroner – og hvilket billede udtrykker det bedre end den ægte adel? Alternativet er at sætte hverdagen op som ideal – som man gjorde i Sovjetunionen – men så hylder man status quo og dræber den drøm om lykke, der er den enkeltes drivkraft og eksistensberettigelse.

Den indre adel

Adelen er et billede på det, man vil opnå, friheden til at være noget særligt og enestående over for det lighedsøgende massesamfunds ensretning. Som sådan er den et billede på individets absolutte frihed, der ikke bliver mindre attraktiv, blot mere romantisk, ved at være uopnåelig – ligesom det er uopnåeligt at blive koloniherre eller prinsesse i Indokina.

Det er her, *Indokina* tager afsæt. Camilles adel som prinsesse er en tom skal. Reelt er hun kun overklasse i kraft af sit tilhørsforhold til de fremmede, som hun følgelig må frigøre sig fra for at opnå den egentlige frihed. Et indokinesisk handelshus tilbyder via moderen ægteskab med husets fransk uddannede søn Tanh, som hun ikke elsker, og som blot økonomisk repræsenterer samme tilhørsforhold. Han har lært om frihed og lighed i Frankrig og vil derfor også noget andet (musik), der ender med at blive revolutionens vej. Camilles kærlighed til Jean-Baptiste, som på Elaines foranledning forvises til udstedet Drageøen i Tonkinbugten, fører til hendes fornægtelse af stedmoderen og en vandring mod Drageøen gennem landet, hvor hun ser nøden og undertrykkelsen og tilsvarende ender på revolutionens vej efter at have skudt en fransk officer. Både Tanh og hun bliver ledere, individualister, 'adel'.

Jean-Baptistes adel som officer viser sig ligeledes som en tom skal. I begyndelsen beordrer han en båd brændt med besætningen ombord på åbent hav ud fra mistanke om smugleri. Han får ret i sin mistanke, men får mareridt over sin handling. Kimen er lagt til det senere oprør, der giver ham den indre adel som menneske. Elaine er den eneste, der ikke ændrer sig. I sit kærlighedsløse liv klamrer hun sig til sin adel som koloniherre, et liv uden rødder og uden fremtid, udfyldt med en viljestyrke, der for de andre fører til de tragedier, som de vokser ud af, så de

bliver til hele mennesker. Hun er historiens katalysator, hævet over den fornuft, som bl.a. tilbyder ægteskab i form af Sécurité-politichefen. Som repræsentant for det beskidte Frankrig er han under hendes niveau, og han modbeviser da også sin egen rationalitet: Han fører skånselsløst kampen mod oprøret, selv om han ved, at det er futilt, og at Frankrigs dage er talte.

I kærlighedshistorien og i det følelsesmæssige billede af verdenshistorien er Elaine taberen og tragedien, fordi hun – ligesom Scarlett O'Hara – desperat ønsker at suge næring af andres kærlighed, men ikke evner at give den selv, uforbeholdent. Hun er den, der hævder, at Jean-Baptiste ikke begik selvmord, men blev myrdet, og hun har sikkert ret, men filmen bekræfter det ikke. Han er nemlig død før det, han dør, da han skilles fra Camille, skilles fra sin kærlighed. Hendes påstand er et forsøg på at holde på noget, der forlængst er tabt og i sidste ende at holde skindet på næsen i undergangen.

Gennem kærlighedens fravær i personernes fejlslagne forsøg på at opnå den i første halvdelens stemningsmættede billede af den rige kolonitid, bygges der op til kærlighedens gennemslag i anden halvdel sociale sammenbrud og personlige tragedier. Nostalgi og skønmaleri modsiges først af følelseskulden, undergang og tragedie modsiges derefter af følelsesvarmen. Dermed får filmens underskønne billeder af landet, af vejret – her er dejligt meget melodramatisk vejr – og af personerne en indre dybde, som gør dem til både kærlighedserklæring til det Indokina, der var og er, og til frihedstrangen, lykkedrømmen.

Filmens hvid-mands-byrde i hovs-ski-snovski fransk version med Frankrig som Vietnams mor kan nok være lidt sej at sluge. Men fremmaningen af kolonitidens romantik og den store kærlighed er så smuk og bevægende, at det gør godt at få tårer i øjnene. De lyver ikke, for der er heldigvis et liv efter den forgangne tid.

Indokina

Indochine. Frankrig 1992. Instr: Régis Wargnier. Manus: Wargnier, Erik Orsenna, Louis Gardel, Catherine Cohen. Foto: Francois Catonne. P-design: Jacques Bufnoir. Klip: Genevieve Winding. Musik: Patrick Doyle. Med: Catherine Deneuve (Elaine), Vincent Pérez (Jean-Baptiste), Linh Dan Pham (Camille), Jean Yanne (Gay, politichef), Dominique Blanc (Yvette), Henri Marteau (Emile), Carlo Brandt (Castellani). Udl: Camera Film, 160 min. Prem: 13.8.1993.