siske æsker får det grundlæggende tema til at fremtræde meget klart. Blind jalousi gør en mand til morder, mere indviklet er det strengt taget ikke.

Kompleksiteten befinder sig således i filmens form, ikke i dens fortælling. Koreografen og balletchefen Antonio finder en uprøvet danserinde med det lovligt profetiske navn Carmen til at danse det kvindelige hovedparti i sin flamenco-opsætning af »Carmen«, hvori han selv danser Don José. Det er et valg, som næppe udelukkende er resultat af Antonios evner som talentspejder – allerede hans og Carmens første dans sammen damper af antydet erotik, blikke og bevægelser siger alt, ord er overflødige. Og det er et valg, der skal få Antonio til smerteligt at sande sine egne ord om, at kvinder er som katte – de kommer ikke, når man kalder, men når man ikke kalder. Er denne konstatering ikke ligefrem kønspolitisk progressiv, så siger den dog sandheden om Carmen.

Antonios superprofessionelle ensemble kan naturligvis godt gennemskue chefens amourøse anfald. Især hans instruktørassistent og bedste danserinde, Cristina, er fra starten jaloux på Carmen, og luften er ladet med spændinger. De øvrige dansere kan udmærket se, at Carmen ikke får hovedpartiet, fordi hun har betaget Antonio med sin dans, men fordi hun har besnæret ham med sin sensualitet. Carmen er vant til at skaffe sig, hvad hun vil have, og hun er utvivlsomt køligt beregnende i sin forførelse af og tilsyneladende forelskelse i Antonio.

Antonio er forgabet i Carmen, Don José er forgabet i Carmen, og mens Carmen altså er Carmen, får den arme Antonio mere og mere svært ved at finde ud af, hvornår og hvornår han ikke er Don José. Det må være den rimelige forklaring på filmens spegede spil mellem fiktion (dansernes opførelse af »Carmen«) og »virkelighed« (hovedpersonernes forhold uden for dansegulvet). Og det allermest spidsfindige er, at det som inden for filmens generelle fiktionsunivers så at sige er fiktion i anden potens, altså dansernes roller i deres udgave af »Carmen«, samtidig er det mest konkrete og dokumentariske. Dermed bliver der tale om en film, som dokumentarisk skildrer en fiktion – dansen – og mere fiktivt beskriver den reelle verden uden om dansen.

Og de to fortælleplaner løber vel at mærke ikke pænt parallelt, men smelter hele tiden foruroligende sammen – f.eks. i Antonios pokerspil og efterfølgende fatale opgør med Carmens løsladte forbryder-husbond. Hvad der først ligner Antonios konfrontation med danserinden Carmens ægtemand, viser sig at være Don Josés konfrontation med danseforestillingens Carmens ægtemand, legemliggjort af en parykklædt danser (som ovenikøbet fremstilles af samme skuespiller som den »reelle« ægtemand). Det kan synes unødigt kompliceret, men ikke kun for filmens tilskuer er det vanskeligt at skelne – det er det i lige så høj grad for Antonio, som i sin stedse mere labile sindstilstand her i hvert tilfælde mentalt og billedligt talt kæmper mod en reel rival, ikke en partner i et fiktionsværk.

Også i den tragiske slutning bliver de to planer til ét – eller virkeligheden overhaler fiktionen. Ballettens Don José skal dolke dens Carmen, men det er virkelighedens Antonio, der dræber sin utro elskede. Sådan må man opfatte det, siden mordet foregår ubemærket af de øvrige dansere, der ellers som tilskuere til parrets tidligere opgør i prøvesalen har markeret, at disse opgør på én gang har været personlige, altså mellem Antonio og Carmen, og led i forestillingen, altså mellem Don José og Carmen. Hvor Carmens »ægtemand« – der altså ikke er det – kan rejse sig uskadt efter kampen mod Antonio/Don José, er slutningen alvor. Carmen dør.

Alt dette lyder meget konstrueret, men det er Carlos Sauras film kun i visse faser af sit forløb, ikke i flertallet af sine enkeltscener. Her er den tværtimod fantastisk sanselig, fyldt med besættende billeder af stor skønhed og stor farlighed. Den handler også om glæden ved den kollektive kunstneriske skabelsesproces, selv om den understreger, at denne proces kræver en ubønhørlig leder og inspirator. Kunsten er ikke demokratisk, men på dansegulvet udfolder den sig flottest og mest frodigt i de forrygende ensemble-optrin. Et af højdepunkterne, pigernes opgør på tobaksfabrikken med Carmen som knivstikker, er således et vidunder af rytme, dynamik og præcision. Og kameraet er ikke bare en køligt registrerende skildrer af dansen, men går ind i den og bliver del af den, ligesom Bob Fosses kamera gjorde i »Cabaret«. Koreografien ligger også i kameraet og klipningen, hvad der muligvis ikke behager asketiske danse-puritanere, men er uhyre virkningsfuldt.

Ligesom man opererer med begrebet kropsteater, er dette i sjælden grad en kropslig film, hvor følelserne finder formidable fysiske udtryk. Antonio Gades og den næsten ubærligt billedskønne Laura del Sol er et attraktivt par i hovedpartierne – rimeligt nok er de dygtige dansere snarere end nuancerede skuespillere – men i øvrigt er det interessant, at adskillige af danserne er et pænt stykke hinsides den pure ungdom. Det har ikke gjort deres kropsbeherskelse mindre, men deres ædelt markerede ansigter mere spændende, og det siger noget om ensemblets (og filmens) lødighed. Travolta-syndromets lækkert leflende samt lukrative ungdomsdyrkelse er absolut ikke, hvad der her appelleres til.

Hos Carlos Saura er »Blodbryllup« og »Carmen« et overrumplende radikalt brud med en ellers intellektuelt betonet og kryptisk symbolfyldt produktion, flertydigt fængslende omend undertiden også noget tør i tonefaldet. Faktisk kom bruddet allerede i 1980 med den overraskende konventionelle og kommercielt anlagte »Deprisa, deprisa« om ungdomskriminalitet, men først med flamenco-filmene har instruktøren fået løst op for nogle hidtil ubrugte sider af sit betydelige talent. Det er beklageligt langt ud i det pinlige, at vi herhjemme kun har haft lejlighed til at se så få af Carlos Sauras 18 (og på de internationale filmfestivaler ofte prisbelønnede) spillefilm – alene mellem »Blodbryllup« og »Carmen« har han instrueret to film, »Dulces horas« og »Antoinetta«. Men det er dog i det mindste glædeligt, at vi med »Carmen« har fået lov at opleve et værk fyldt med vitalitet og vellyst, en sublim syntese af billeder, bevægelser og musik. Lige så talrige som trivielle pornofilm er, lige så sjældne er ægte erotiske film. »Carmen« er én af de få.

Ebbe Iversen

QUERELLE

Instruktør: RAINER WERNER FASSBINDER

»Querelle« er noget af en prøvelse. Det er en stærkt stiliseret og symbolladet film om kærlighedens dybereliggende facetter og iboende destruktive kræfter. En film, hvor der tales i filosofisk dybsindige sentenser og ageres med teatralsk patos. Altså igen en Fassbinder'sk tilskuerprovokation, langt fra de populære Lili Marleen og Lola. Enerverende, langsommelig og fortænkt. Men ikke desto mindre – eller netop derfor, alt efter trosretning – fascinerer »Querelle«.

Filmens ydre handling er ret indviklet og højst dramatisk.

Den smukt muskuløse matros Querelle (Brad Davis) smugler narkotika i land og myrder sin kompagnon. En anden sømand, Gil, myrder den plageånd, som hånende beskylder ham for kvindagtig homoseksualitet. Gil skjuler sig og skal hjælpes på flugt af forbrydelsesfællen Querelle, mod at påtage sig begge mord. Flugten kræver kapital, Gil må forklædt i Querelles bror Roberts tøj ud og røve penge fra en søofficer, som han skyder og sårer i skulderen. Gil er nu i stand til at flygte, men Querelle stikker ham, hvorefter Gil anklages for begge mord af det mere eller mindre korrupte politi. Imens hugger Querelle sin brors elskerinde og går i seng med hende for at få ram på sin bror. Og yderligere identificerer søofficeren, løjtnant Seblon, Robert som gerningsmanden i røveriet. Herefter drager Querelle af sted igen, sammen med løjtnanten om bord på skibet Vengeur (Hævneren).

Der kunne være blevet en hæsblæsende og blodig kriminalfilm ud af det plot. Men det stammer fra Jean Genets roman »Querelle de Brest« (på dansk »Matrosen og stjernen«) og har således alt med kriminalitet at gøre, men intet med den litterære kriminalgenre. Romanens ærinde er mere psykologisk. Og Fassbinder *overfører* i store træk romanen til film. I hans version bliver den ydre handling drænet for spænding og tempo. Hele sceneriet virker nærmest som en opera – uden musik: faste kulisser af pap, teatralsk gestik, masser af variationer over det samme tema. Lyset i filmen er varmt gult, sløret som et beklumret bordel, eller forskønnende som solnedgange på teatret. Ind imellem toner hvide tekstskilte frem med filosofiske dybsindigheder af Plutarch, Genet m.fl. Til tider så dybe at i alt fald jeg ikke fangede det klare lys, de måtte formodes at skulle kaste over »handlingen«.

Henover det statiske sceneri er lagt en forklarende og alvidende speakerkommentar, som citerer lange passager af Genets roman. De både foregriber begivenhedernes gang og fortolker det skete. Samme bevidst fortolkende og symbolske funktion har filmens musikside, der hovedsagelig veksler mellem sakrale messetoner (f.eks. da Querelle begår sit mord) og et til hudløshed gentaget, infantiltsymbolsk refrain: »Each man kills the thing he loves – dadadada«, sunget af filmens eneste kvindelige figur.

Det er alt sammen illusionsnedbrydninger af en handling, som ikke på noget tidspunkt vil illudere virkelighed. Det stive, stiliserede teaterkulisseunivers skal tvinge tilskueren til at se gennem overfladen og bevidst forholde sig til handlingernes egentlige årsager og impulser. Med andre ord har Fassbinder sat sit intense og foruroligende analyseblik på de dybereliggende psykologiske spil – på psykens incestuøse, libidinøse og voldelige kræfter. For at visualisere det i almindelighed usynlige.

Rammen er havnebyen Brest, hvis samlings- og dragningspunkt er bordelknejpen Feria. Her modtages anløbende sømænd udenfor af to gigant-fallos'er, og indenfor af en særegen og ikke upopulær spilleregel: de skal igennem et slag terninger med værten Nono (Günther Kaufmann). Vinder sømanden, tilfalder han værtinden Lysiane (Jeanne Moreau); vinder Nono, har *han* krav på gæsten. Lysiane anslår i filmens start dens helt centrale ledetråd: Hun ser i sine kort, at elskeren Robert (Hanno Pöschl) har en bror. De to ligner hinanden og elsker hinanden mere, end de egentlig selv vil være ved og bryder sig om. Skæbnetungt tilføjer hun, at Querelle »er i stor fare. I fare for at finde sig selv«.

Alle Querelles handlinger er således udslag af denne indre proces. Dens drivkraft er seksualiteten og ikke mindst den homoseksuelle fascination. Querelles mord på Vic handler ikke om at slå en kompagnon ihjel for selv at få hele udbyttet. Dertil er for det første Vics andel på 300 dollars for ubetydelig i forhold til Querelles 10.000. Og for det andet står mordet som

Jeanne Moreau i en scene fra »Querelle«

en kulmination på deres samtale om de homoseksuelle forhold i Feria. Querelle har tydeligt behov for, at Vic skal vedkende sig en vis interesse i disse forhold. Men Vic benægter at have noget ønske om at deltage i dem. Han fornægter altså en tiltrækningsside af sig selv og gør den samtidig forbudt i almindelighed. Querelle skærer så halsen over på ham, netop som Vic – efterhånden næsten nøgen – vil vaske sig(!). Da Vic synker om, skærer Querelle ham yderligere i huden omkring hjertet, kysser ham, inden han selv vasker blodet af sig.

Gennem mordhandlingen når Querelle et stykke ad vejen i sin selvkonfrontation. På den ene side frigør han i sig de voldelige og destruktive elementer, som i følge filmens menneskesyn findes i enhver (mandlig?) psyke. Den forråelse og fornedrelse, der ligger i at dræbe, bringer Querelle tættere på sig selv. På den anden side vælger han seksuelt set side: som en konsekvens af det egentlige motiv for mordet, homofobien, bryder han igennem sine egne blokerende konventioner om homoseksualitet ind til sin lyst.

På handlingsplanet ser vi det homoseksuelle motiv understreget ved et direkte klip fra Querelles »renselse« til scenen med Querelle og Nono, som skal kaste terninger. Querelle snyder, i den hensigt at tabe. Han må så underkaste sig den store neger, som blidt og magtfuldt røvpuler ham. Scenen er sanseligt fortættet og smuk. Den er filmet i nærbilleder og halvtotaler. Den dvæler ved de to mænds intense seksuelle nydelse, og denne dvælen er paradoksalt nok fremkaldt ved en hastig klipperytme. Seksualitetens dvælen. Querelle udbryder: »Dette er dødsstraffen«.

Querelle er gået sin selvdestruktion i møde. Han har begået den yderste voldelige handling, og han har underkastet sig den inderste seksuelle drift. Herefter går vejen opad mod udfrielsen (og måske genfødelsen?). Men stadig mangler han de sider af sig selv, der ligger dybest i hans jeg, i filmen spaltet ud i broderen Robert.

Da Robert erfarer, at Querelle har været sammen med Nono, kræver han broderen til regnskab. Man kunne spørge sig, hvad det kommer Robert ved; men i filmens univers har han ganske klart adkomst til at blande sig. Han *er* impliceret. Mens en stærkt lidende Kristus med tornekrone, kors og følge

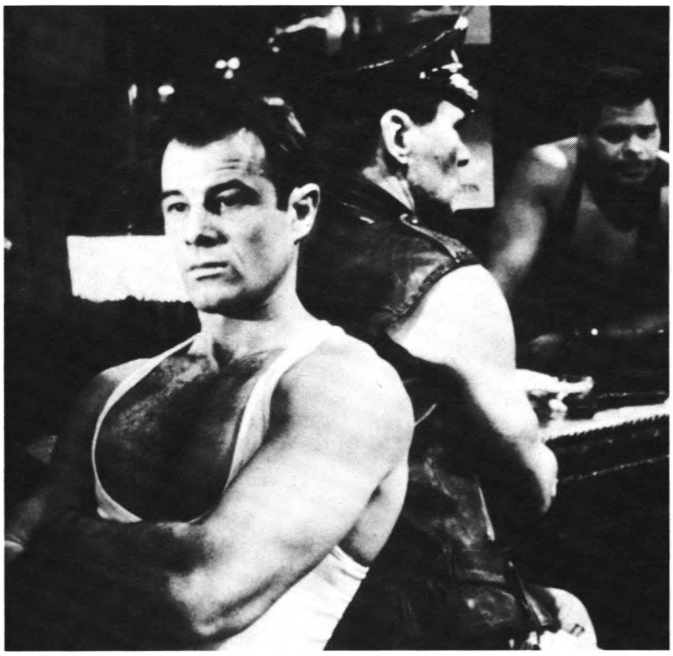
går forbi, udkæmper de to brødre en balletagtigt stiliseret kamp på livet. Robert skriger: »Beskidte røvpuler«, mens speakeren forklarer, at kampen udtrykker »had som kamouflage for kærlighed«. Deres kærlighed til hinanden er så fortrængt, og deres lighed så stor, at ingen af dem kan udholde den anden.

Derfor søger Querelle hen til Gil, så at sige hans bror i forbrydelsen (og ligesom Robert spillet af Hanno Pöschl). Gennem ham kan Querelle i symbolsk forstand komme Robert til livs: dels angiver han Gil/Robert til politiet, dels kommer han til at elske Gil: »Querelles følelse af venskab for Gil var nået til kanten af det, man kalder kærlighed. Han følte sig fuld af ømhed mod Gil, – som en ældre brors ømhed for en yngre«.

Forholdet til Gil er således en rituel løsrivelse fra Robert. I psykologisk forstand fjerner Querelle Robert, sådan at Querelle kan tage hans plads og blive Lysianes elsker. Men også gennem hende søger Querelle sin bror. De to brødres inderste længsel er hinanden. Og måske er det også en længsel mod deres mor, hedder det et sted i kommentaren. Karakteristisk og konsekvent nok ser man derfor heller aldrig nogen af dem i seng med Lysiane. Begge ligger de på hendes seng og onanerer, mens hun gennem et spejl ser på og føler sig ensom og til overs. Nogen entydig figur er Lysiane ikke i filmen. Hun er eneste repræsentant for kvindekønnet og udfolder funktioner som elskerinde, mor, rival og kvinde. Hendes tilstedeværelse profilerer dét mandlige univers, som forholder sig hæmmet og fortrængende til homoseksualiteten. Samtidig personificerer hun en af filmens vigtigste (og strengeste) pointer: Alle mænd har en (fortrængt) drift mod deres eget køn. Bliver de bevidste om den, vil de i samværet med hinanden frigøres, og videre kunne udvikle den kvindelige side af deres psyke. I mændenes (filmens) verden er kvindeligheden altså en vigtig komponent. Men kvinden selv er inderligt overflødig!

Querelle når igennem sin selvkonfrontation, finder ind til sig selv, da han har fuldbyrdet rækken af rituelle handlinger: forråelsen i mordhandlingen, underkastelsen over for den homoseksuelle drift, foreningen med og forrædderiet mod sin bror, fuldbyrdelsen af ønsket om at besidde sin mor. Han har erkendt de fortrængte drifter og ønsker i sig selv.

Hvad har disse fortrængninger vist? Umiddelbart at det ikke er så helt lidt, det borgerlige samfund tabuerer og kræver fjernet. På et dybere plan, at en følelse altid rummer sin modsætning. At de psykiske modsætninger eksisterer side om side – som to sønner af den samme mor, som magt og underkastelse, som had og kærlighed.



Brad Davis i en scene fra »Querelle«

Er filmen vellykket? Det er svært at sige. Den er langsommelig – og det vil den være. Den er teatralsk, forskruet og litterær – og det er med vilje. Den er pågående enerverende – og derfor velfungerende i forhold til sit ærinde. Man kan være enig eller uenig med Fassbinder/Genet i det fremlagte menneskesyn og tilværelsesbillede, i den psykologiske holdning og tiltro til virkeligheden. Men filmen opstiller et univers, hvor det er muligt at sige noget om det ubevidste sjæleliv hos mænd. Og det fungerer. Hvor modsigelsesfyldt det end kan lyde, så er denne intellektualiserede og stiliserede film også en stærkt sanselig film. Billederne forbliver i den indre biograf. De rituelle handlinger og de arketypiske psykologiske størrelser, den handler om, prenter sig ind og bliver hængende. Al den ydre dramatik har symbolsk funktion. Derfor opleves handingen så levende som et afpillet kadaver. Fortælleteknisk provokerende, depraveret i sit livssyn, obskøn i sine udtryk. Querelle *er* noget af en prøvelse. Og sådan skal dét være.

Lene Nordin

BALLADEN OM NARAYAMA

Instruktør: SHOHEI IMAMURA

Et af de største problemer man som europæisk tilskuer har når man ser japanske film er, at så mange af filmenes referencer går tabt. Nok har vi i sommeren 1983 været oversvømmet af en japansk kulturbølge, der tydeligvis har haft stor appel med sin eksotisme. Man kan imidlertid nok nære en vis mistanke om at interessen for japansk kultur mere skyldes en generel udlængsel end den skyldes et dybfølt ønske om at leve sig ind i en fremmed kultur.

Det er derfor ganske befriende at se en film som »Balladen om Narayama«, der i sit billedsprog ligefrem kalder vor egen fortid frem. En maler som f.eks. Pieter Breughel ligger ganske tæt på filmens univers. Dermed være ikke sagt at »Narayama«s instruktør Shohei Imamura på nogen måde skulle være påvirket af nævnte flamske herre.

Imamura har beskæftiget sig meget med etnologi og han har i sin film tilstræbt en minutiøs lighed med det samfund, han prøver at beskrive. Hvad »Narayama« har tilfælles med Breughel er, at de begge skildrer mennesket som lever i naturen og med naturen. Begge beskriver livet som en grotesk, komisk, barsk rejse fra liv mod død. Mennesket er ikke underlagt et formelt æstetisk ideal, men lever i en virkelighed, der er bestemt af dets ydre livsbetingelser. Det er en verden af