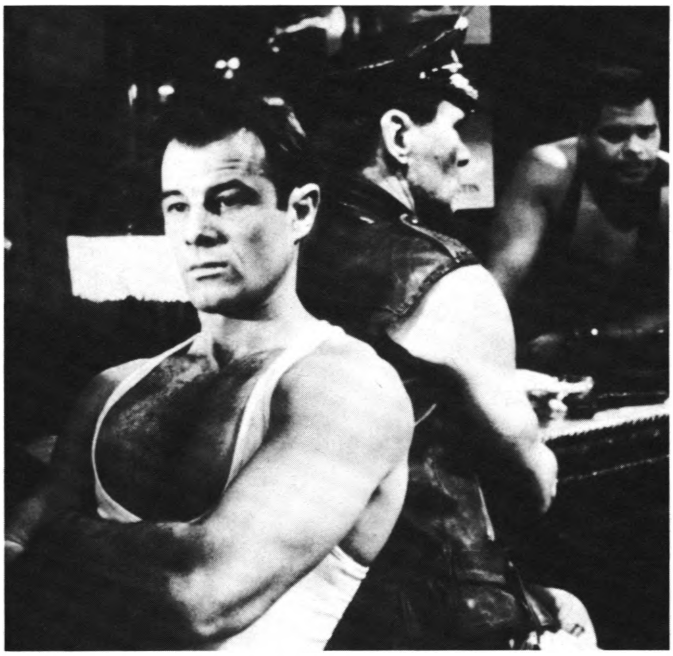
går forbi, udkæmper de to brødre en balletagtigt stiliseret kamp på livet. Robert skriger: »Beskidte røvpuler«, mens speakeren forklarer, at kampen udtrykker »had som kamouflage for kærlighed«. Deres kærlighed til hinanden er så fortrængt, og deres lighed så stor, at ingen af dem kan udholde den anden.

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

En scene fra »Balladen om Narayama«

oprindelighed, en verden fjernt fra enhver finkulturel påvirkning.

»Balladen om Narayama« skildrer et år i en lille forblæst, isoleret landsby i et bjergområde et sted i Nordjapan. Man følger årstidernes skiften fra forår til det igen bliver vinter. Vinteren har blandt andet været skyld i at en familie har måttet smide et nyfødt barn ud i sneen for at have mad nok til sig selv. Da foråret kommer finder man det blåfrosne barnelig på en rismark. Filmen fokuserer særligt på en af landsbyens gamle, Orin-yan (Sumiko Sakamoto) og hendes to sønner: Tatsuhei (Ken Ogata), der er familiens overhoved og Risuke (Ronpei Hidari), der er det stik modsatte. »Stinkeren« kalder man ham i landsbyen, fordi han oprindeligt er et hittebarn.

Imamura skildrer små og store begivenheder i landsbyens dagligliv. Oftest beskrives disse ganske alvorlige hændelser med en altovervældende *humor*. Således ikke mindst den stakkels »stinkers« problemer med sit seksualliv. Ingen vil have noget at gøre med ham og han ser sig af den grund nødsaget til at opsøge landsbyens kønneste hund, hvilket naturligvis ikke just gør ham mere attraktiv for landsbyens kvinder. Da landsbyen om foråret og sommeren nærmest damper af erotik, kan den arme Risuke ikke tænke på meget andet. Hans betydeligt mere seriøse bror Tatsuhei finder efterhånden Risukes tvangstanker besværlige, blandt andet fordi denne, hver gang han bliver skuffet, får afløb for sin frustration ved at slå familiens hest. Der sætter Tatsuhei grænsen og han beder sin kone om at gå i seng med Risuke, så han kan prøve det, bare en enkelt gang, og dermed forhåbentlig blive noget mere omgængelig. Tatsuheis kone accepterer først modvilligt, men væmmes alligevel så meget, at Orin får overtalt en af landsbyens gamle koner til at ofre sig. Omsider får Risuke opfyldt sit ønske.

Filmen antyder, at Risuke i virkeligheden slet ikke lugter, at det hele faktisk er en stor joke fra landsbyens side. Denne burleske humor er typisk for »Narayama«, således som den også er det for Breughel. I det hårde naturafhængige liv hvor døden eksisterer side om side med livet er latteren og komikken en overlevelsesfaktor.

At der skulle være tale om en slags komedie er selvfølgelig ikke tilfældet. Dette understreges blandt andet af en episode, hvor en familie har formastet sig til at stjæle det mest hellige, der findes, nemlig mad. De øvrige famillier i landsbyen straffer denne handling ved at begrave den samlede familie levende i et stort hul.

Alvoren og den overbærende humor forenes hos Tatsuhei og Risukes mor. Den gamle Orin kommer i tanke om at hun snart fylder halvfjerds og hun må så følge landsbyens traditioner, der går ud på at enhver når de når halvfjerds skal sættes ud på det hellige bjerg Narayama – egenes bjerg – for der at forenes med sine forfædre og guder. Formålet med denne tradition er naturligvis at de gamle ikke må blive en byrde for det lille samfund. Det absurde ved Orins specielle tilfælde er imidlertid, at hun udmærket er i stand til at sørge for sig selv. Hun fanger fisk bedre end nogen anden i landsbyen, er mere energisk end de fleste og – hvilket er nok så vigtigt – hun har alle sine tænder i behold. Orin accepterer selv, at hun må op på Narayama. Hun vil gerne følge traditionen. Hun har levet og nu må hun dø, sådan er altings orden.

Det volder hende dog store anstrengelser at overbevise Tatsuhei om nødvendigheden af en sådan handling og for at overbevise ham og de øvrige beboere, går hun så vidt, at hun slår fire af sine store smukke, sunde fortænder ud for at kunne bevise, at hun er gammel og lemfældig.

Da vinteren nærmer sig igen, må Tatsuhei altså gå den tunge gang. Det er hans opgave at bære moderen op til begravelsespladsen øverst på Narayama. Det er en lang tur, hvilket man som tilskuer også mærker, idet den optager det meste af filmens sidste trediedel. Men det er også en rejse af eminent skønhed. Storslået og menneskeligt skildrer Imamura den sorg Tatsuhei føler. Han må hele tiden opmuntres af sin mor

for at gå videre. Man fornemmer på sin krop bjergets fysiske natur og man føler med Tatsuhei.

Narayamas tinde er også filmens indholdsmæssige højdepunkt. I en uendelig smuk sekvens sætter Orin sig, roligt afventende, på sit tæppe omgivet af ravne og skeletterne fra sine forgængere. Tatsuhei får besked på at gå, men han vender kort efter tilbage. Orin vinker ham bort og årets første sne falder blidt på hende.

»Balladen om Narayama« bygger på to noveller af den nulevende forfatter Schichoro Fukazawa: »Narayama bushiko« fra 1956 og »Tohoku no zunmutachi« fra 1957. Pudsigt nok har det første værk allerede tidligere været filmatiseret. I 1958 lavede Kersuhe Kinoshita filmen »Narayama Bushiko«. »Balladen om Narayama« er ovenikøbet blevet opført som radiospil – sågar også herhjemme – så det er langt fra noget ukendt værk, Imamura har fået fat på. Det der har tiltrukket ham ved projektet er at de øvrige versioner lagde vægt på stiliseringen og han mente at kunne udtrykke noget andet ved en naturalistisk behandling af emnet. Imamura, der er født i 1926, har før »Narayama« lavet i alt fjorten film og adskillige af disse er inspireret af hans interesse for etnologi, altså den videnskab der søger at finde det beslægtede i alle menneskesamfunds udvikling.

»Balladen om Narayama« kan ses som et forsøg på at nå ned til det fundamentalt menneskelige, at skrælle fremmede civilisationers påvirkning bort. Derfor er man længe i tvivl om hvornår filmen foregår. Når jeg har sammenlignet med Breughels malerier, er det fordi de som bekendt er malet i overgangen fra middelalder til nutid, om man så må sige, til en periode der bære præg af større og større fremmed indflydelse og påvirkning. »Narayama« er efter Imamuras udsagn tidsmæssigt fæstet til perioden omkring 1850. Et af Imamuras små fif har så været at lave en lille anakronisme, der pludselig fører filmen betydeligt længere frem i tiden end man skulle tro: Da nogle landsbyboere jager en kanin (forresten i en scene der i billedstil minder overordentligt meget om Breughels »Jægere i sneen«) dukker Tatsuhei pludselig op med et moderne gevær og skyder kaninen. Det er en scene der i al sin stilfærdighed overrasker lige så meget som scenen i »Jagten på den forsvundne skat« hvor helten står overfor en drabelig sværdsvingende kæmpe, stille og roligt tager han så sin revolver frem og skyder ham.

Perioden føres altså frem til nutiden og man tvinges til at ændre samfundet i bjerglandsbyen. Just dette er hvad Imamura har på hjertet: en kritik af den nuværende livsform hvor Japan er splittet imellem to kulturer, en vesterlandsk og en japansk. Slipset og kimonoen. »Det nuværende samfund forekommer mig at være en illusion og livet som det beskrives i »Narayama« det virkelige naturlige liv. For mig er det nuværende Japan en fiktion« siger Imamura i et interview.

Imamura skildrer sit virkelige, naturlige liv stærkt og følelsesladet godt hjulpet af landskabet, Sumika Sakamoto som faktisk lod fire af sine tænder trække ud og fotografen Masao Tochizawa. Man kan diskutere om det ikke er for drastisk et alternativsamfund Imamura stiller op for os, men det giver anledning til overvejelser om vi mon skulle være gået for vidt i vort ønske om stadig nyere og stadig stærkere påvirkninger udefra med tab af vor egen oprindelighed til følge.

Havde Imamura blot ikke brugt så mange paralleller imellem dyr og mennesker. Slanger og alskens andet kryb demonstrerer kønsligt samvær i en grad så man roligt kan sige at man har fattet ideen. Men heldigvis er der kun ravne på toppen af Narayama og de fungerer udmærket i filmens mest sublime scener.

Jan Kornum Larsen

FEBER I BLODET

Instruktør: ROBERT MANDEL

Hvis det er sandt, at der kun er en lille håndfuld historier, som forfatterne og filmene fortæller om og om igen – og det er der jo nogen, der påstår – så er historien om det unge menneskes opbrud fra barndommen, familien og sit milieu en af disse få evige historier. I den amerikanske film er det et tema, der er gennemspillet i utallige variationer fra begyndelsen til i dag, og man finder det sikkert som så meget andet første gang hos Griffith. Men umiddelbart er det naturligvis Henry Kings »Tol'able David« fra 1921, der falder en ind som den første klassiske amerikanske film om »the coming of age«.

En gennemgang af genren ville være interessant, fordi den ville belyse skiftende holdninger, moder og livsanskuelser. Men man skulle være i besiddelse af en Peter Schepelerns lyst, energi og anlæg for den æstetiske systematisering for at få stillet alle filmene i denne genre med tilhørende subgenrer i geled og kolonner, og det tunge artilleri må vente til en anden lejlighed end denne, der blot skyldes premieren på den spillefilmdebuterende instruktør Robert Mandels fine lille film »Independence Day«, der risikerer at blive overset, bl.a. på grund af den danske titel »Feber i blodet«, som man allerede har brugt én gang for tyve år siden, på Elia Kazans »Splendor in the Grass«, der også handlede om unge mennesker med emotionelle problemer.

Nogle pejlemærker fra den sidste halve snes års amerikanske film leder dog frem til en karakteristik af Mandels film, i dens forhold til traditionen og i dens personlige fornyelse af den.

Det er film som Peter Bogdanovichs »The Last Picture Show« fra 1971, George Lucas' »American Graffiti« fra 1973 og Peter Yates' »Breaking Away« fra 1979. Det er tre film, der handler om unge mennesker – og det vil i disse film især sige unge mænd – der er kommet ud af puberteten, men endnu ikke ind i voksenlivet. De er i opbruddets periode. Fælles for de tre film er det, at de alle foregår i små provinsbyer, i Texas, Californien og Indiana. Opbruddet fra barndommen bliver derfor også et opbrud fra barndommens by, og drømmen om en anden tilværelse end forældrenes derfor også drømmen om at drage til større og mere udfordrende, spændende og farlige samfund.

I »The Last Picture Show« og »American Graffiti« spiller forældregenerationen næsten ingen rolle. I Bogdanovichs film repræsenteres fortiden af biografejeren Sam the Lion (Ben Johnson), der er det faste punkt i drengenes tilværelse og forbindelsen tilbage til det gamle USA.

Det er først i »Breaking Away«, at de unge mænd anskues i forhold til deres forældre. Ingen af filmene er særlig blide ved pigerne. Bogdanovich er ganske hård ved dem i sin solidaritet med drengene, og Lucas skildrer dem alene i forholdet til drengene.