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.

I »American Graffiti« skildres de unges opbrud retrospektivt. Filmen foregår i 1962. Der er megen nostalgi i filmen, ikke mindst i anvendelsen af musikken og bilerne, og det er vel ikke mindst disse træk, der har gjort filmen til en kultfilm.

En masse af de træk, som er karakteristiske for de nævnte tre film, der må stå som de mest markante eksempler fra genren i den nyere film, finder man også i »Independence Day«. Men den rummer også en del, som de andre så helt bort fra, og det er ikke det mindst interessante ved den.

»Independence Day« foregår nu i den lille by Mercury i New Mexico, og den handler ikke om en gruppe, men om to individuelle personer på en 18-19 år.

Jack (David Keith) kommer i filmens start tilbage til sin barndomsby efter at være droppet ud som ingeniørstuderende. Han har allerede fundet ud af, at han næppe er skabt for en tilværelse ude i den store verden. Nu kender jeg den, siger han, og den er ikke så meget værd, en resigneret erkendelse i så ung en alder. Jack vil hellere blive ved det, han kan overskue, som mekaniker, og reservere drømmene til fritiden, som deltager i lokale racerløb. Jacks far er skuffet over sønnen. Han er en taber.

Den første af sine barndomsvenner, som Jack møder, da han vender tilbage, er Mary Ann (Kathleen Quinlan), en køn og frisk kammeratpige. Hun arbejder i sin fars *diner*, men dyrker fotografering og drømmer om at drive det til noget som fotograf. Derfor har hun sendt ansøgning ind om optagelse på en fotoskole.

Mary Ann og Jack forelsker sig i hinanden, men forelskelsen gør ikke livet og det forestående opbrud fra barndommen og ungdommen lettere for nogen af dem. Mens Jack er på vej tilbage til det overskuelige og det trygge er Mary Ann på vej ud i det uoverskuelige og mulighedsrige, og ganske fint og diskret samler filmen interessen om Mary Ann.

Mary Ann stimuleres i sine ønsker af sine forældre, den stilfærdige og sagtmodige far og den kræftsyge og dødsmærkede mor. Men da drømmen bliver til virkelighed, og Mary Ann får besked om, at hun er optaget på fotoskolen gribes hun af anfægtelser og samvittighedsnag over for sin mor, som hun måske ikke vil se mere. Moderen prøver at tilskynde Mary Ann til at følge sine egne lyster, gøre det, moderen aldrig har kunnet, ikke blot fordi de ydre forhold ikke har tilladt det, men også fordi hun inderst inde ikke har haft lyst, ikke har haft modet til at realisere sig selv, som det hedder i dagens sprog. Dette forhold mellem mor og datter, to kvinder fra to forskellige aldre, er fint, usentimentalt og uteoretisk tænkt, følt og spillet i filmen, og er en af de mange stilfærdigt anslåede variationer over filmens grundtema, at der er mange former for uafhængighed.

Mary Anns mor har hele sit liv spillet den gamle kvinderolle. Det hverken kan eller vil Mary Ann. Men det er ikke så ligetil at glide ind i den nye kvinderolle, hvis man ikke bastant vil bryde nogle bånd, der ikke blot hæmmer en, men som også frivilligt binder en i hengivenhed til sine forældre.

En smertelig karikatur af den loyale hustru møder Mary Ann og Jack i Jacks søster, der er gift med en mand, som i sin ydre fremtoning og adfærd er den maskuline normalitet i konventionel forstand, men som overfor konen er en sadistisk og ondskabsfuld grobrian, der tæsker og ydmyger hende. Filmens billede af denne normalitetens galskab, der tager form af hustruvold, er lige så skræmmende som det desværre næppe er ualmindeligt.

Denne historie i historien gøres der en dramatisk ende på, da den plagede hustru begår et eksplosivt selvmord. Nogle har fundet, at dette tilføjer filmen et melodramatisk element, der er ude af balance med filmens øvrige neddæmpede stil. Men jeg synes ikke, indvendingen er rimelig.

Kathleen Quinlan i en scene fra »Feber i blodet«

»Independence Day« er således ikke en intim hverdagsrealistisk film om almindelige mennesker i den tjekkiske eller danske stil. Det er en film, der ligger inden for en amerikansk tradition for at fortætte de indre dramaer i almindelige menneskers liv i dramatiske situationer. Og der er en både psykologisk og dramaturgisk konsekvens i at lade noget så grusomt som hustruvold resultere i en grum handling. Og forholdet mellem det normale dumme svin af en ægtemand og den sagtmodige og underkuede kone forstærker for filmens unge indtrykket af nødvendigheden af at bryde ud og ikke resigneret følge de fastslåede koder for den respektable borgerlighed. At være uafhængig betyder at gøre sig fri af forestillinger om, hvad der forventes af en.

Filmen slutter da også med, at Mary Ann drager af sted til sin fotoskole, men det særligt befriende ved filmens udgang er, at Jack tøvende følger hende. Derved bliver filmen ikke blot en kvindefilm om en kvindes frigørelse, men også en film om en mands frigørelse, og således en optimistisk skildring af to unge mennesker, der ser meget anderledes på verden end deres forældre og som handler i dyb overensstemmelse med sig selv.

Denne fine balance i filmen mellem det mandlige og det kvindelige kan bl.a. skyldes, at »Independence Day« er skrevet af en kvinde, Alice Hoffman, der debuterer som manuskriptforfatter, og instrueret af en mand.

Skønt Mary Ann i en vis del af filmen tiltrækker sig mest opmærksomhed, er Jack dog hele tiden veldefineret både i sit forhold til hende og i sit forhold til sin familie. Der sker også noget med Jack i filmen.

Den delikate balance, der er mellem de to hovedpersoner, finder man også i skildringen af de to unge over for deres forældre, der er beskrevet med forståelse og uden fordømmelse. »Independence Day« har i det hele taget den nuancerede

og psykologisk fintmærkende virkelighedsbeskrivelse, som man kender fra så mange af de fremragende yngre amerikanske romanforfattere, og der er meget i Robert Mandels film, der minder en om den komplekse menneskeskildring i film som f.eks. Joan Micklin Silvers »Between the Lines« og John Sayles' »The Return of the Seacaucus Seven«, begge om unge mennesker, der ikke har opgivet drømmen om et andet liv, andre idealer end dem, der er blevet overleveret fra generation til generation.

Robert Mandel viser i sin modne og velgennemtænkte debutfilm, at han ved en masse om de anonyme og almindelige menneskers hverdag og om de stille dramaer i deres liv. Og i sine billeder af et stykke Middle America er Mandel og fotografen Charles Rosher gunstigt inspireret af Edward Hoppers signalementer af vejene, tankstationerne, diners og af tomheden i de små byer, af mennesker bag vinduesruder, af et almindelighedens Amerika, der ikke forandrer sig så hastigt, som mange vil tro.

Med »Independence Day« har Robert Mandel, der er udgået fra American Film Institutes Center for Advanced Studies i Los Angeles, leveret mere end et svendestykke. Over et klassisk tema i den amerikanske film har han skabt et meget personligt, følsomt og indforstået værk om det svære opbrud. Med den samme sensibilitet og respekt over for de såkaldte almindelige menneskers liv ser man ham gerne afsøge andre dele af den amerikanske virkelighed. Ib Monty

UDENRIGSKORRESPONDENTEN

Instruktør: JØRGEN LETH

»Udenrigskorrespondenten« er en ganske fascinerende film. Det er ikke en film, hvor man får det hele forærende og det kan være en af grundene til at filmen har fået en mildest talt blandet modtagelse.

Filmen handler om at *se*. Man kan se på flere måder: man kan lade blikket glide hen over en overflade, registrere hvad den indeholder og lade blikket glide videre til noget nyt. Man kan også blive ved med at stirre på overfladen så længe, at spejlet brydes og en ny betydning opstår.

»Udenrigskorrespondenten« bevæger sig i sit forløb udefra og indad. Fra Henning Jensen i filmens første billede kommer ud af mængden, til han i filmens sidste billede vender ryggen til publikum, smider jakken og danser ud af filmen er der sket det, at han har sluppet sin distance og har ladet sig opsluge af livet.

Den ydre fortælling er enkel og banal: Alex Hansen (Henning Jensen) er korrespondent for et dansk dagblad. Han kommer til Port-au-Prince, hovedstaden på Haiti, hvor han allerede har været syv år tidligere. Alex Hansen mener at kunne grave en interessant historie op i denne diktaturstat, der styres af Præsident Duvalier – Baby Doc kaldet – med hård hånd. Der er imidlertid ingen opposition, ingen lig, ingen historie, ingenting der på nogen måde kan være af interesse for hans læsere. »Det her sted er et hul i jorden« fortæller han sin redaktør, men insisterer alligevel på at blive, i stedet for at tage til f.eks. Falkland øerne, hvor man i radioen hører, at der er anderledes gang i den. Alex Hansen erfarer, at en dansk kvinde skulle være forsvundet på øen og han prøver at forfølge denne historie. Han møder faktisk kvinden (Hanne Uldal) og forelsker sig i hende, men hun forsvinder for alvor og udenrigskorrespondenten bryder totalt sammen.

Filmens fortæller, for en sådan er der, styrer fortællingen fra begyndelsen. »It could begin in Port-au-Prince«, siger han, mens man ser et billede fra Port-au-Prince. Det kunne også begynde i El Salvador, mener han senere og man ser billeder fra El Salvador. Billederne fra Haiti er statiske i modsætning til El Salvador scenerne, der er optaget med håndholdt kamera. Det statiske interesserer åbenbart fortælleren mere end det dynamiske, så han bestemmer sig for Port-au-Prince. Et billede af Henning Jensens ansigt holdes længe. »I want to take a close look at him, he interests me.« Billedets statiske karakter og den ledsagende, smukke orgelmusik giver indtryk af selvmord eller død. Fortælleren styrer længe historien. F.eks. undrer han sig over om vor korrespondent mon stadig kan elske, stadig kan dø, og lader spørgsmålet følge af et billede af *kvinden* på markedet i Port-au-Prince og derefter af et billede fra kirkegården. Man ser mere og mere til kvinden. Hun beskrives som en person, der har accepteret at leve på landets betingelser. Hun har haitianske venner og haitianske vaner. Alex Hansen betragter hende under en hanekamp, i en kunsthandel, i en bar hvor hun danser på lige fod med de øvrige gæster. Han får omsider en aftale med hende og fortæller hende alt hvad han ved om hendes gøren og laden. »Du er god til at se«, siger hun...

Vor hovedperson kommer en smule til live. Han oplever en ligefrem lykkelignende tilstand i hendes hus. Han sætter sig ved hendes arbejdsbord, betragter hendes ting, rører ved dem. Rummet er smukt og enkelt. Lyset kommer ind ad vinduet i den ene side af værelset, mens det andet vindue er skoddet til. Kvinden går igennem rummet og ud på verandaen for at passe sine planter. Det regner. Den smukke orgelstemme høres.

På dette tidspunkt går der kludder i fortællerens evne til at styre fortællingen. Han lader kvinden forsvinde. Alex Hansen vender tilbage til huset og opdager at det er tomt. Desperat forsøger han at finde hende og fortælleren prøver forgæves at genkalde sig hendes stemme; alt han klarer er at fremkalde billedet af hende. Fortælleren mister sin distance til det fortalte og falder sammen med Alex Hansen ved at skifte fra det hidtidige observerende »He« til det medlevende »I«.

Hovedpersonen går ned til telexstationen og sender sit sidste telex, der gengiver den nøjagtige ordlyd af Johannes V. Jensens digt »Interferens«.

Alex Hansen nedbrydes nok, men det er ikke specielt af drift. Han træffer i virkeligheden det udmærkede valg, at tage kvindens, deltagerens, identitet i livet fremfor fortællerens statiske voyeurisme. Han vælger at lade sig opsluge fremfor at glide henover tilværelsen som en ligegyldighedens zombie.

Den sammenhæng jeg har prøvet at give Leths autonome billeder, er sandsynligvis ikke den eneste, man kunne forestille sig. Men netop filmens åbenhed er dens store fortjeneste.

Jørgen Leth fortsætter med »Udenrigskorrespondenten« sin serie af billedfortællinger, hvor han på forskellig måde prøver at nå ind bag overfladerne og den tilsyneladende objektivitet. Man får i øvrigt på grund af Leths brug af »Interferens« øjnene op for den lighed, der er imellem ham og Johannes V. Jensen. Ligesom denne opsøger Leth den ydre virkelighed for at slippe sit indre kaos. Det sker ofte i form af rejser.