

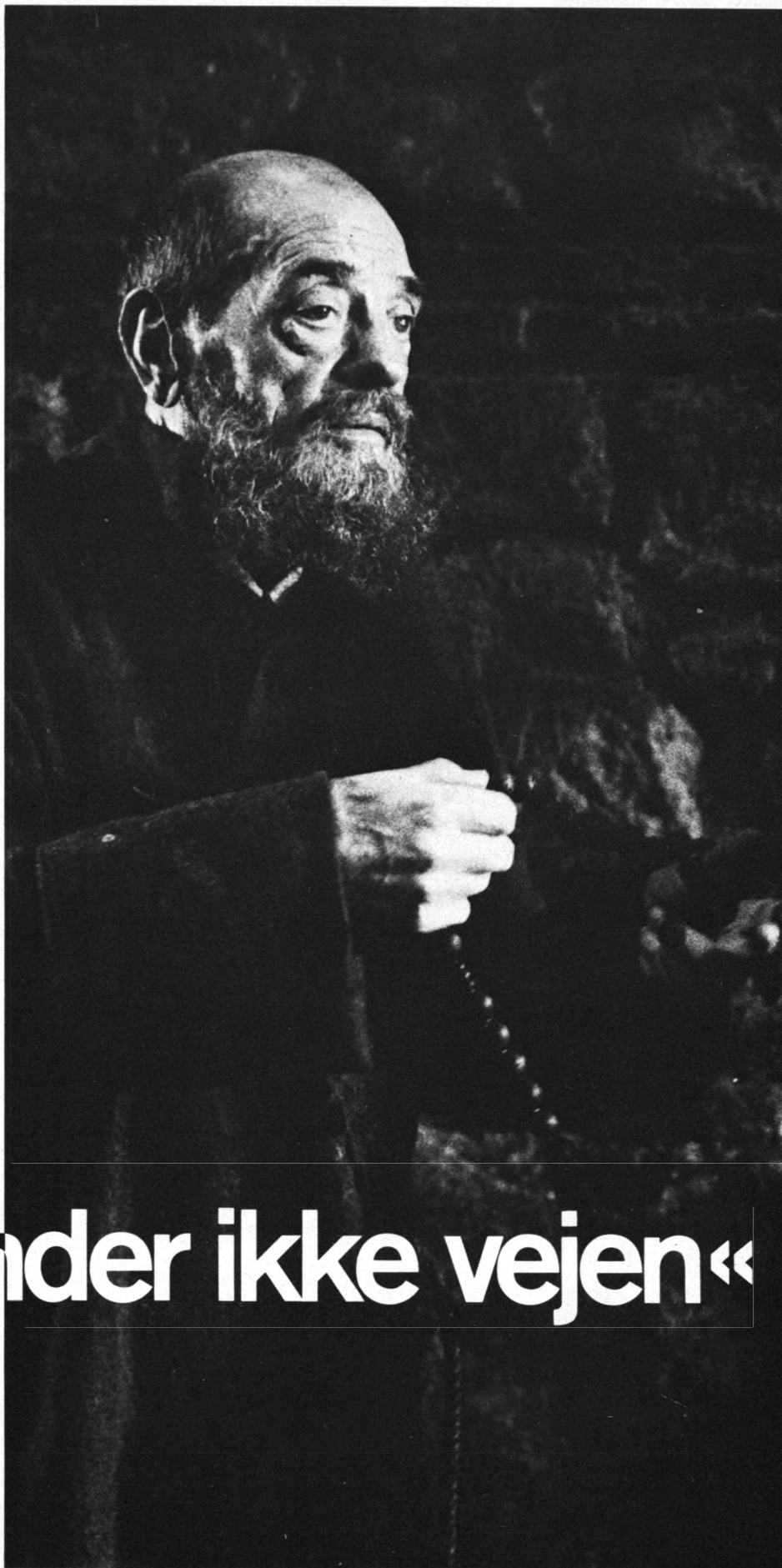
Poul Malmkjær

»Et spøgelse går gennem Europa – kommunismens spøgelse...«, hedder det i indledningen til Marx' og Engels' »Det kommunistiske manifest«, fra 1848, og i forbindelse med Buñuels »manifest«: »Frihedens spøgelse«, er det også værd at erindre sig slutningen: »... Proletarerne har intet andet at miste end deres lænker. De har en verden at vinde. Proletarer i alle lande forener eder«.

Buñuel tror næppe på kommunismen. Han tror vel næppe nok på manifestet som andet end et fortidigt, smukt stykke poesi, en genial drøm. Altså må han erstatte ordet kommunisme med ordet frihed (»Frihedens spøgelse«), og ordet proletarer med (går jeg ud fra) ordet menneskene. Menneskene har kun lænkerne at miste, men lænkerne er selvvalgte. De er i hvert fald endnu ikke – 150 år efter manifestet – blevet kastet og verden ikke vundet. Buñuel tror ikke, at det vil ske i hans tid. Og så er vi igen tilbage ved hans yndlingscitater af Oc-

»De kender ikke vejen«

tavio Paz: »Blot ved at lukke øjnene er et lænket menneske i stand til at sprænge verden«. Også selv om lænkerne er selvvalgte, følger han vel til idag. Frihedens spøgelse er også noget inden i os. Vejen ind i fantasien er vejen ud af fangenskab. Det er lidt grotesk, men det er sandt, siger den gamle Buñuel med en advarende og let rystende, løftet pegefinger.





Goyas tegning betitlet »De kender ikke vejen«. Foregående side: Luis Buñuel som den gamle munk, der i filmens begyndelse myrdes.

Da spanierne i 1814 efter seks års kamp drev Napoleons tropper ud af landet, valgte de ikke at beholde friheden. Tværtimod genindsatte guerillaerne (det spanske ord »guerilla« betyder »lille krig«) den dekadente Ferdinand VII, som franskmændene havde afsat i 1808. Genindsættelsen skete under råbene: »Vivan las cadenas« (Længe leve lænkerne), og kongen sørgede da også straks for at ophæve den frie forfatning, som franskmændene havde givet landet i 1812.

Således længes fangen efter sit fængsel, hunden efter sin herre, æslet efter sit seletøj, og således besejrer nationalismen den almindelige, sunde fornuft, ofte kaldet Internationale. Historien har gentaget sig med variationer, grellest omkring 1. verdenskrigs udbrud. Lænkerne spøger stadig.

»TIL KIRKEGÅRDEN!«

I begyndelsen af »Le Fantôme de la liberté« føres grupper af civile fanger frem til en mur og skydes. Det foregår i Toledo, den 3. maj 1808, dagen efter det første store oprør mod franskmændene. Før de skydes, råber nogle af fangerne »Vivan las cadenas«, det råb, der først kom seks år senere! De kunne lige så godt have råbt »Leve døden!«. De havde set friheden, og de var blevet skræmte. Bl. a. handler Buñuels film om denne skræmmende frihed.

Under forteksterne ses Goyas ubarmhjertigt stærke billede, »Tredie

maj 1808« (der vist iøvrigt skulle være fra Madrid), og blandt de civile fanger knæler en munk i venstre side af billedet på en dyngede allerede henrettede. I filmens rekonstruktion af scenen spilles munken af Buñuel selv. Han dør sammen med de råbende.

Som Buñuel tidligere var optaget af kærligheden og livet, så er han i sine seneste film i stigende grad optaget af kærligheden og døden. Døden som et privat fænomen, der medfører en masse offentlighed, døden som det endelige, døden som et absurd ritual i kristen staffage, døden som civilisationens selvpålagte straf og døden som erotisk element, hvad enten det drejer sig om en erotisk besættelse, der rækker ud over dødens grænse, eller en perversion af optimal livsfornægtelse og kønskræk. Buñuel er blevet ond nok til at grine bag en skærmende hånd. Efter prologens henrettelser følger en grotesk episode fra en historie, »Kysset«, af Gustavo Adolfo Bécquer, hvor en fransk officer betages af en statue af en vis donna Elvira, og det i en sådan grad, at han vil skænde hendes lig. Han slås bevidstløs af statuen af donna Elviras mand! Alligevel sværger han, at han vil gennemføre sit forehavende. Langt senere i filmen møder vi en politipræfekt (Julien Bertheau), der på en bar ser en sortklædt dame, som minder ham om hans søster. Han fortæller åbenhjertigt om denne søster, som i sit sort-tapetserede værelse havde

for vane at spille Chopin og Brahms for sin bror. Hendes nøgne, hvide hud kontrasterede så smukt til det sorte flygel. Hans beretning afbrydes af en telefonsamtale. Det er hans afdøde søster. Hvis han kommer til hende i graven, vil han »comprendre la vraie mystère de la mort«. Han tumler ind i familiegraven og når kun at se søsterens hår, der bølger ud under kistelåget, før han anholdes for gravskænderi. Han fandt aldrig ud af dødens sande mysterium, men værre var det vel, at han ikke valgte livet, d.v.s. damen fra baren, for nu at gøre det tydeligt.

Døden er hele tiden tilstede i filmen. Lægesekretæren får fri for at rejse hjem til sin døende far, professors time med betjente bliver en farce efterhånden som klassen tømmes for elever, der kaldes ud til katastrofer, M. Legrende, der på vej til sin læge noteres for at køre for stærkt, får under hul hensynsfuldhed fra lægens side at vide, at han er angrebet af en stærkt fremskredet leverkræft, en digter tager Montparnasse-huset i besiddelse og morer sig med at skyde tilfældige mennesker ned. Han fanges og dømmes til døden, hvorefter han sendes ud i livet! Det er vel kun logisk, når alting er vendt på hovedet, når M. Verdoux' forsvarstale ville have fået ham frikendt, når friheden er i fangenskab og livet er i døden.

»MOD DET ALMENE VEL«

Episoden fra Bécquer-historien danner overgang til den moderne del af filmen, der nærmest kan karakteriseres som en uromantisk fabel i E. T. A. Hoffmann-stil. En barnepige er så optaget af at læse Bécquers historie, at hun glemmer at se efter pigen. Vi tilskuere sidder så tilbage med vore spekulationer: Hvordan gik det? Fik den franske officer donna Elvira med i seng? Og Buñuel anslår endnu et tema, der samtidig fungerer som dramatisk kunstgreb: frustrationen af tilskueren, som aldrig får slutningen på anekdoterne, aldrig hører det afgørende ord, aldrig oplever forklaringen på mysterierne.

Man kan godt være nedrig og hævde, at Buñuel og Jean-Claude Carrière har gjort en dyd af nødvendighed med denne form for uafsluttet manuskript-skriveri i stafet-form, men

litteraturen har dog fortilfælde, og filminteressererede vil måske her især huske Jan Potockis »Manuskriptet fra Saragossa«, der blev filmatiseret i 1964 af Wojciech Has. Hos Buñuel går historien dog ikke »op« til slut, der er ingen pointe, ingen løsning, kun det destruktive kaos, massakren på »vilddyrene«, og meningen må så være, at vi skal se bort fra »historierne« og i stedet se på adfærd, ritualer, møders tilfældighed, gensidige påvirkninger, bindinger og love og alle de andre ting, som får menneskene til at vælge lænkerne i stedet for friheden.

»ULYKKELIGE MODER«

Den halvstore pige i parken leger med en veninde, og mens barnepigen læser, antastes de af en åbenbart lyssky person, der giver dem en stak billeder, som de »endelig ikke må vise til de voksne«. Pigen styrter hjem til far og mor med dem, forældrene chokeres behørigt og fyrer barnepigen. Da de bliver alene, studerer de billederne nærmere, og de bliver enormt ophidsede. Billederne er af Triumfbuen, Panthéon, Sacre Cour o.l., altså ægte »franske postkort«, og endnu en gennemgående motiv i filmen er etableret, et motiv, som naturligvis har med »Vivan las cadenas« at gøre: den omvendte verden, tingene sat på hovedet, Fontaines fabler, Jeppe i baronens seng, tiggerne i »Viridiana« ved nadverbordet, Macnaima som barn. Ingen kan tvivle på det ældgamle dramatiske og komiske tricks' levedygtighed og gyldighed efter »Frihedens spøgelse«. Så frisk som nogensinde leger Buñuel med tilskuerens forventninger og forestillinger. Det er muligt, at hans tale har ekko fra 30'erne, men den henvender sig vel også til et publikum, der på mange måder er blevet stikkende i en fortidig etik. Filmens personer er i hvert fald oftest grotesk bundet til stivnede former for livsudfoldelse og livsudtryk. Der er meget af en satan i Buñuel når han skildrer det indskrænkede menneske. 50'ernes varme humanist (og naive politiker) fra hans 2. franske periode er helt væk, afløst af en latinsk Store Bastian, der dypper de voksne i satirens syrebad. Det er ofte fantastisk, men filmens personer er ikke udelukkende skabt af fantasiens spøgelse. Entomolog-ægteparret bliver også erotisk ophidsede af de franske postkort og mindes deres bryllupsrejse, og postkortene er jo reelt set en pauver, dannet form for øjenlyst, en brette form for nydel-

se, når man nu ikke har den rigtige Sacre Coeur ved hånden. Det har til gengæld digter/snigskytten fra sin guddommeligt høje position i Montparnasse-huset, hvorfra han hersker over liv og død. På hans bud dratter folk om som små spurve. I kro-afsnittet kommer the Mad Hatter, Michel Lonsdale, for skade at afsløre en spansk danserinde på toilettet. Han ser hende gå ind på sit værelse, hvor der naturligvis er en herre med en guitar, og ganske rigtigt: kort efter lyder lidenskabelige guitar-spil og skotramp. Lonsdale lukker dog døren for det spanske problem. Han vil hellere forfølge sin egen lille fornøjelse: at få tilskuere til et flagellantisk orgie. Og hvem er bedre til det end de fire kortspillende karmelittermunke. Men hvorfor de – som hævdet af Lonsdale – er endnu bedre end dominikanere, som jo fik overdraget inkvisitionen, er jeg ikke i stand til at gennemskue. Der skal nok ligge en vittighed, som der ligger vittigheder mere eller mindre skjult for tilskueren (= mig) overalt i filmen.

Det ypperste udtryk for indskrænketheden finder man dog hos »le professeur« (François Maistre i mesterlig form), der skal overbevise politibetjentene om det absurde i en eventuel samfundsomvæltning (i retning af socialisme, tør man formode) med eksemplet: tænk hvis man blev inviteret ud, og så tilbragte aftenen med at sidde på hvert sit lokum rundt om et bord mens man talte om eskremitter. Og én havde været i Madrid, og det havde været udmærket, men gaderne! – de stank af mad! Og blev man sulten, gik man i enrum, slog skiltet »Optaget« på, og spiste sin mad.

Eksemplet adskiller sig naturligvis fra Buñuels eksempler på »den omvendte verden« ved at være aldeles ubrugeligt som andet end en illustration af »le professeur«s reaktionære skræk for forandringer. Det er uden fornuft, uden satire, uden konsekvens. Det er et absurd forsøg på tom, autoritær trussel på det rudimentære følelsesplan.

Autoritetstroen får endnu et vældigt spark i en helt forrygende sekvens omkring et barn, der er blevet borte. D.v.s. barnet er der, men det er blevet meldt savnet, og så må sagen jo gå sin gang med bekymret mor, ophidsede far, uheldig lærerinde, saglig politi-præfekt (ham med søsteren), der er behagelig lettet over at den lille pige selv kommer med på stationen. Det gør det så

meget nemmere at udfærdige signalementet. Bag politi-præfekten hænger Goya-billedet fra forteksterne. Det hænger der sikkert uden ironi fra hans side.

»MED ELLER UDEN FORNUFT«

»Der er folk der siger, at jeg er grusom og pervers«, siger Buñuel. »Jeg er det stik modsatte. Jeg gør nar af de fetischer, der er årsag til grusomhed og perversion. Jeg hader vold og pornografi. Da jeg var ung, var surrealismen den voldsomste kunstneriske bevægelse. Vi brugte volden som et våben mod det etablerede. Nu er det etablerede selv blevet så voldeligt, at det er vanskeligt at bruge volden som en kunstnerisk form for kritik«. (Sight & Sound, Summer 1974).

Det har i snart mange år været Buñuels foretrukne hobby at blotlægge, hvad han anser for årsag og virkning i denne udvikling mod det værre, og det siger sig selv, at råbet i ørkenen, sædekornene på stengrund og hvad man ellers kan finde på af den slags lignelser, må gøre den gamle Don Luis (som hans teknikere kalder ham) til en misantropisk kritiker af den meget grumt sarkastiske type. Han ser ikke redningen nogetsteds – og dog: Er der ikke håb for den unge mand og hans ældre tante, da de i filmens midte finder sammen på kroen på trods af al »sund fornuft«? Jeg tror det. Og jeg tror også, at Buñuel tror det. Da den unge mand trækker tæppet til side, ser vi tantens krop med hans øjne: en ung piges krop. Her anvendes modsætningen mellem forventning og resultat i en næsten romantisk, poetisk sags tjeneste. Og panoreringen til ræven er en hyldelse til Buñuels elskede dyret i mennesket, der har glammet lige siden »Den andaluske Hund« i 1928 løb gennem hans film bag lærredet. Løvrigt har Buñuel døbt sin egen hund »Tristana«, »a cruel thing to do«, som Fields ville have sagt.

Resten af hans personer er en blanding af skinhellige munke, flagellanter, nekrofile, lystmordere, bureaukrater, ritualdyrkere, militærpersoner, politi-myndigheder, læger og undervisere, allesammen yderst respektable personer og nyttige samfundsstøtter. Det er utroligt, at han ikke har fået en stribe af retssager på halsen, utroligt, at alle disse menneskers interesseorganisationer finder sig i det. – Nekrofile i alle lande forener eder. I har en verden at vinde. De dødes verden.

Det er som om denne selverkendte misantropi har fået Buñuel til at lege friere end længe (siden »Dagens skønhed«) med virkemidlerne. Han er som sædvanlig verdens mest døde lyd-effektmand (med på credits), men nok så opsigtsvækkende er hans og hans efterhånden faste fotograf, Edmond Richards leg med kameraarbejdet. Fra forteksternes panorering over Goya-billedet til panoreringen i slutningens billede af strudsene, der ikke gemmer hovedet under politiets angreb på vilddyrerne i zoologisk have, er kameraet i livlig bevægelse. Buñuel har tidligere afsvoret det elaborerede kameraarbejde. Her leges lystigt med nye og gamle tricks fra personen, der »går ind i kameraet« (Marie-France Pisier i afslutningen af den latrinære episode), til slutmassakrens 360° panoreringer, og især panoreringen anvendes med held til at understrege filmens trods alt fremadskridende »handling« på langs, parallelt med personernes »rejser« og møder. Indendørs bruges panoreringerne til at sammenknytte ting og personer, som når de forbinder en edderkop i glas og ramme med Jean-

Claude Brialy, der spiller en entomolog med en faderlig omsorg for, at også datteren kender kriblerierne ved navn, eller når det fornævnte Goya-billede på politistationen knyttes til de uniformerede personer.

Goyas billed-serie, »Krigens rædsler«, har blandt mange andre kvaliteter den, at serien går fra realistiske rædsler over til de senere billeders mystiske symbol-billeder med filosofiske og ikke altid lige forståelige titler. Også her besejrer fantasien virkelighedens rædsler, som blev for stærke. Er man i det alvorlige lune, kan man sætte sig til at finde lighedspunkter mellem Goyas fantastiske billeder og Buñuels fantastiske film. Er man i det lystigere hjørne og har man moralsk overskud til det (og her er et felt, hvor dansken har sin styrke, hvor fa'en han så end har fået den fra), kan man umiddelbart grine meget af »Frihedens spøgelse«, der er skabt på et overskud af malice. Den er drilagtigt ond, og borgerskabets diskrete charme er nu reelt et ritualspil med døden til følge. Monsieur et Madame sont servis. Merde!

■ FRIHEDENS SPØGELSE

Le fantôme de la liberté. Frankrig 1974. Dist: 20th Century-Fox. **P-selskab:** Greenwich Film. **P:** Serge Silberman. **P-leder:** Uly Pickard. **I-leder:** François Peltier. **Eksterior-leder:** Jean Revel. **P-ass:** Herve Lachize. **Instr:** Luis Bunuel/Personlig ass: Pierre Lary. **Instr-ass:** Jacques Frankel. **Manus:** Luis Bunuel, Jean-Claude Carrière. **Foto:** Edmond Richards/Ass: André Clement, Alain Herpe. **Farve:** Eastmancolor. **Format:** Panavision. **Klip:** Helene Plemmiannikov/Ass: Nathalie Lafaurie. **Ark/Dekor:** Pierre Guffroy/Ass: Maurice Sergeant. **Rekvis/Sp-E:** François Sune. **Kost:** Jacqueline Guyot/Ass: Olympe Watelle. **Tone:** Guy Vilette, Alex Front, Jacqueline Porel, Gina Pignier/Ass: Jean Labourel, Claude Viland. **Lyd-E:** Luis Bunuel. **Makeup:** Monique Archambault. **Frisurer:** Alex Archambault. **Medv:** Adriana Asti (Politipræfektens søster/Damen i sort), Julien Bertheau (1. politipræfekt), Jean-Claude Brialy (Foucauld), Adolfo Celi (Dr. Passolini), Paul Frankeur (Krovørten), Michel Lonsdale (Hattemageren), Pierre Maguelon (Gérard), François Maistre (Professoren), Helen Perdrière (Den gamle tante), Michel Piccoli (2. politipræfekt), Claude Pieplu (Politikommisseren), Jean Rochefort (Legende), Bernard Verly (Dragonkaptajn), Monica Vitti (Madame Foucauld), Milena Vukotic (Sygeplejersken), Jenny Astruc (Professorens kone), Pascale Audret (Madame Legendre), Ellen Bahl (Legendres barnepige), Philippe Brigaud (Manden i parken), Philippe Brizard (Bartenderen), Agnes Capri (Skoleinspektoren), Jean Champion (Foucaulds læge), Jacques Debary (Dommeren), Anne-Marie Deschott (Edith Rosenblum), Michel Dhermay (1. franske officer), Philippe Lancelot (2. franske officer), Paul le Person (Fader Gabriel), Pierre Lary (Morderen), Marius Laurey (Kirkegårdsbetjenten), Alix Mahieux (Værtinden ved »middagen«), Maxence Mailford (Dragonløjtnanten), Annie Monange (Offer for morderen), Gilbert Montagne (Den unge munk), Muni (Foucaulds barnepige), Bernard Musson (Fader Raphael), Jean Mauvais (Politibetjent), Marc Mazza (Kampvogns-sergent), Marcel Peres, Jean Rougerie, André Royer, Claude Jaeger, H. Werner, J. Carrière, Maryvonne Riccauld, V. Blanco, Flamend, Jacqueline Rouillard, J. C. Jarry, T. L. Barras, Gilbert Lemaire, Janine Darcey, Sala, Augusta Carrière, Hummel, Orane Demaziz, Jean Degrave, Tobias Engel, Marie-France Pisier, Pierre-François Pistorio. **Længde:** 103 min., 2855 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Columbia-Fox. **Prem:** Dagmar 1.11.74.

»Menneskene har kun lænkerne at miste, men lænkerne er selvvalgte«.

