

Nyt fra Spanien

Ove K. Pedersen anmelder to nye spanske film – »Krybskytten« og »Forellerne« – og supplerer med en orientering om krisen i 70'ernes spanske film

Krybskytten

Instruktør: JOSÉ LUIS BORAU

»Hvad rådner under skovens stilhed?« Med dette spørgsmål introducerede José Luis Borau »Los furtivos« på festivalen i Sebastian 1975. Svaret giver filmen selvfølgelig selv.

Krybskytten Angel lever med sin mor i et hus isoleret i skoven. Flere gange om året bryder provinsguvernøren ind i denne afsondrede verden. Omgivet af eskorterende politi, oppassere og venner går han på kronjagt. Under et besøg i provinshovedstaden møder Angel pigen Milagros, der er flygtet fra et opdragelseshjem. For prisen af en kjole bliver hun krybskytten elskende; moderen smides brutalt ud af ægtesengen.

Personer og scene er dermed sat for et parabolisk spil om Spanien og spaniernes måde at leve på under Franco. »Skoven er et symbol på vort land og vor måde at leve på«, har Borau sagt. Det er da også inden for den ældgamle filosofiske og antropologiske modsætning mellem natur og samfund at »Los furtivos« bliver meningsfyldt.

General Franco har engang sagt om Spanien: »Hvilken fred der råder i denne skov«. Borau har taget denne lignelse helt bogstaveligt og fremstillet Spanien som et naturgroet, ikke-civiliseret samfund. Her er den stærkes lov de svages pligt. Og når provinsguvernøren, spillet af Borau selv, i filmens mest centrale scene gør krybskytten til statsansat skytte, er det netop eneherskerens magt til at legalisere det ulovlige, der afslører naturtilstanden. Hans tilfældige beslutning skaber lov og ret, men fratager også alle de magtesløse friheden over deres eget liv i samfundet.

Guvernøren symboliserer utvetydigt general Franco, El Caudillo, selv. I de sidste

år af det rædselsfulde herredømme, der blev udfoldet i hans navn, viste han sig sjældent – og kun når han skulle på jagt. Den magt og den tilbagetrækkethed han personificerede, er netop for Borau symbolet på civilisationens fravær og tilfældighedernes suverænit.

Hvad der rådner i skovens stilhed er derfor den individuelle frihed og lighed, dét borgerlige samfund som den borgerlige demokratiske stat formelt gør mulig og sikrer. Det er altså ikke alene den naturlignende brutalitet mellem den stærke og de mange svage, der optager Borau, men ligeså meget den brutalisering af livet mellem menneskene i det hele taget, der er resultatet heraf og en forudsætning herfor.

Forholdet mellem mor og søn og elskerinde er akkurat så objektiveret som kun forholdet mellem individer i uhæmmet kamp alle mod alle kan være: Angel køber pigens kærlighed med en kjole; moderen dræber pigen fordi hun har overtaget pladsen i ægtesengen; sønnen dræber moderen som hævn. Alle gebærder sig uhæmmet ifølge deres primitive behov og reflekser. De påtvinges kun den orden guvernøren gennem sit karismatiske lederskab beslutter for dem. Han bestemmer Angel og Milagros skal gifte sig. Det gør de så. Han bestikker moderen til at spille traditionel mor overfor ham selv. Det gør hun så. Han tvinger Angel til at blive respektabel skytte. Hvilket han bliver. Den eneste han ikke kan beslutte over er El Cuqui, pigens tidligere ven, nu evigt på flugt for politiet og som sådan allerede en folkekær myte.

Oprøret har derfor smalle vilkår i »Los furtivos«. I sit ideologiske grundsyn er filmen meget pessimistisk, nærmest nihilistisk. Kun den ensomme bandit, altid på spring, er ikke indfanget af herredømmet. Alle de andre personer spiller enten positivt eller kun mindre modstræbende med på systemets præmisser. Resultat: selv-

destruktion og at stilheden råder i Spanien.

Menneskene er som ulve. Overfor hinanden og overfor naturen selv. Ulvmentaliteten vises i flere drabsscener. Først hvor moderen bestialsk mishandler og til sidst nedhugger den hunulv, der er gået i Angels fælde. Dernæst i jagtscenerne, hvor dyrene myrdes uden nogen tilkendegivet grund. Sidst ved drabet af moderen, som skydes ned og dræbes som var hun et dyr. »Spanien er en grusom moder, der fortærer sine børn«, siger Borau. Ulv over ulv.

»Los furtivos« er svær at begribe i alle dens nuancer; i den rigdom af konkrete henvisninger til personer, steder, begivenheder, jeg som udenforstående ikke har evnet at fange. Dens mere firkantede meninger er dog tilgængelige, selvom de konsekvent holdes indhegnet bag metaforens retorik. Gennem symboler (persongalleriet), allusioner (henvisninger til begivenheder, steder, udtalelser) og ved hele den allegorisk anlagte narrative struktur er den et kunstnerisk udtryk for Spaniens tragedie.

Den narrative struktur synes mere at være opbygget for at reflektere over personernes karakterer og deres skæbne end for at skabe et plot. Således forsøger Borau – mere eller mindre konsekvent – at skabe et fiktivt univers, baseret på filmmediets evne til at skabe sin egen tidsrytme og mentale rum. På intet tidspunkt anvendes nedtoninger. Derimod klippes abrupt mellem indstillinger, der – omend de tidsmæssigt forholder sig kontinuerligt til hinanden – springer i tiden.

Borau søger begivenhedernes resultat, ikke selve aktionen. Det giver filmen en næsten aggressiv rytme, der sammen med billedernes sort-hvide kontraster og den tågede vinterskov, passer udmærket til den mening Borau vil have frem. (Los furtivos - Spanien 1975).

José Luis Borau medvirker i sin egen film som guvernøren





Scene fra »Forellerne« – festmiddagen tilberedes

Forellerne

Instruktør: JOSÉ LUIS GARCIA SANCHEZ
 José Luis Garcia Sanchez har i et interview sagt: »Det drejer sig kort om følgende: Skal kunsten gå publikum, folket om man vil, i møde, eller skal kunsten avancere mest muligt og derved tvinge folk op på et højere niveau. Jeg tror, at det her drejer sig om en dialektisk kamp mellem det, man gerne vil opnå rent formmæssigt, og det, man ønsker at opnå hos tilskueren som modtager«.

»Forellerne« befinder sig midt i dette klassiske spændingsfelt mellem intention og form, virkelighed og symbol. Spørgsmålet er, om Sanchez formår at udnytte spændingen, at skabe den syntese, hvor intention bliver til ny forståelse hos publikum, og hvor virkeligheden kunstnerisk omsættes til virkelighedsfølelse?

Handlingen foregår på tre tidsplaner. Den første er straks tilgængelig for enhver. Den fremtræder på handlingens overflade som en sædekomedie uden hæmninger. Den anden er mere tillukket. Den fremstår via hentydninger til Spaniens historie siden 20'erne og ved antydninger om klassekampe- og kæmpere heri. Den tredje er derimod næsten utilnærmelig. Den skal eftersøges på handlingens semantiske niveau. Tidsmæssigt omfatter den hele civilisationens eller det borgerlige herredømmes historie.

Vi befinder os foran porten til Villa Rosa – en luksuskabaret for frankister i 50'erne og 60'erne. Udenfor kæmper en menneskemængde om adgang til lystfiskerforeningens årlige banket. Vi skal forstå, at de ret set kæmper om magten i Spanien. Kun nogle få kan vinde og kun få gør det. Enten fordi de allerede besidder status. Eller fordi de med vold kupper sig til den. Eller også fordi de øvrige diskuterer sig til handlingslammelse om, hvilken vej at vælge til magten. Går den over hierarki og

samfundsorden eller anarki og selvrealisering?

Porten sprænges under presset. Masserne strømmer syngende mod magtens bord. Der bliver kapløb om taburetterne. Kaos opstår, men ro og orden genskabes: handlekraftige herrer sender masserne på vild flugt med pistolskud og skumslukkere. Porten lukkes igen. Frankisterne har installeret sig med magten – og afventer nu første ombæring foreller.

Således er filmens første del en politisk fabel med let genkendelige historiske referencer. Efter min mening er det filmens indholdsmæssigt mest afklarede og formmæssigt mest vellykkede. Den giver en tilgængelig og kritiserende politisk mening fra sig. Først og fremmest ved at omsætte moderne spansk historie til et genkendeligt, men metaforisk virkelighedsaftryk. Men også ved at distancere sig fra den politiske films skabelonagtige formindhold syntese og traditionelle patos. Sanchez rytmeklipper mellem nær, halv-nær og total, fylder billedrammerne med

mønstre af bevægelse, kontrapunkterer med musik, larm og sang. Samtidig ophæver den umiddelbare handlings vanvid og persongalleriets komiske stereotyper modsætningsvis den patetiske form til grinagtig og meningsfyldt kritik. Og det både af den spanske historie selv og den politiske films traditionelle måde at omsætte historien på.

I køkkenet strejker arbejderne. De kræver højere løn. Menuen står på foreller – rådne foreller – fanget af årets lystfisker i fiskehusets kloakker. Fiskene bliver tilberedt og serveret, og selskabet æder sig til sygdom og død i de pilrådne fisk.

Herefter følger vi magtens korrumpion, dens selvgenererende forfaldsproces. Det er vel at mærke ikke frankismens degeneration vi bevidner. Derimod overværer vi de ydre ritualer og den indre opløsning hos enhver magt på ethvert niveau og til enhver tid. Sanchez springer fra spansk lokalhistorie til civilisationens verdenshistorie ved rundhåndet at sortere verdenshistorien ud på tre scener:

Først restaurationslokalet, hvor magten sidder ved højborgs bord for at æde sig under bordet. Her henter handlingen sin stil fra de gamle folkelige sæde- og smædekomedier. Personerne er ikke individer, men typer, der bærer masker bestående af præcist karrierede borgerlige og småborgerlige attituder. Dernæst køkkenet, hvor underklassen gør sit bedste for aktivt at gå til hænde ved overklassens selvmord. Her er maskerne sænket. I stedet ser vi et kollektiv af naturbørn uhæmmet optaget af erotikkens sanselige glæder; ustyrligt kåde i tilberedelsen af det sidste måltid. Endelig børnelokalet, hvor magtens symbolske ritualer og menneskesyn skildres gennem børnenes leg og optræden. Her er maskerne igen hævet. Dog på en dobbelttydig måde. Fordi det er børn, der i de voksnes kostumer forsøger at spille magtens sociale roller, kommer vi rollerne selv på afstand. Vi får mulighed for at betragte attituderne som masker og det sociale liv som et rollespil.

I denne anden del synes filmen at skifte fra historisk virkelighedsaftryk til virkelighedsfjern satire. Anden del er først og fremmest indholdsmæssigt mislykket. Hvorfor, hænger sammen med, at handlingen ikke står i forhold til formen.

Det samme er tilfældet med tredje og sidste del. Denne er i handling og form en tro kopi af den foregående. Men udgør til trods herfor filmens politiske konklusion.

Vi forlader Villa Rosa med restaurationsarbejderne. Skæve af marihuana smækker de demonstrativt porten bag sig. Bag porten sidder magten tilbage, bænket omkring det sidste ritual: for æren og troværdighedens skyld æder de sig ihjel. Sanchez' konklusion er anarkistisk. Han mener: den lære, magtens forfaldsproces giver fra sig, er foragten. Foragten for al magt og den frivillige tilbagetrækning fra den.

Sanchez har udtalt, at hans intention med filmen var at skildre »enhver manifestation, hvor irrationelle mekanismer

pludselig dukker op«. Efter min mening går denne intention – i anden og tredje del – tabt i handlingens ustyrligt morsomme overflade. Bogstaveligt drukner den i latter.

Ved anarkistisk at vende bunden i vejret på fædreland, kønsliv, fordøjelse og al anden moral; ved at se det moralske fra det umoralske og det alvorlige fra det komiske kommer Sanchez nok til væsentlige pointer. F.eks. om ære og hierarki eller fremmedgjorthed og menneskeforagt som momenter i magtens rituelle tragedie. Men vi – tilskuerne – mister følelsen af virkelighedskontakt. Det vi kan opleve ud af den enkelte scene er morsomt. Men det vi samtidig ansatsvis kan aflæse er helt anderledes alvorligt.

Vi kan læse om magten, dens uvæsen og selvdestruktion. Men emnet er historisk så bredt og substantielt så alment, at pointen bliver for abstrakt. Virkeligheden iscenesættes så drastisk at virkelighedsfølelsen forsvinder. Dette hænger igen sammen med, at den bombastiske handling ikke smelter sammen med filmens form. De to sider står i modsigelse. Sanchez forsøger i formen at skabe afstand til handlingen. Han forsøger ved – i sekvenser – at krydsklippe mellem de tre scener; ved at lade hver scenes budskab støde sammen og hverved skabe distance; ved at gøre hver billedramme til et tableau med farver og farveharmonier à la Velasquez, eller ved at lade personmaskernes stereotyper umiddelbart stå i modsigelse til de barske løjer.

Men midlerne er for svage. Ud af modsigelsen opstår aldrig nogen højere enhed: en forståelig mening. Handlingen hindrer formen i at skabe såvel afstand til som mening i galskaben.

Desuden: fordi handling og form ikke smelter sammen bliver modsigelse til selvmodsigelse, og denne efterlader forvirring om hvilken mening Sanchez egentlig vil tilskueren skal modtage.

Min kritik er derfor mere principiel end som så. Hvis en kunstner vil gøre sig gældende som ledende i en forvirret tid, må han først og fremmest tage tidens brændende spørgsmål op. Dernæst må han gøre det på en måde, så hans verdensanskuelse og hans værdier står tydeligt frem.

Sanchez opnår det første i filmens første del. I den anden del er indholdet så historisk bredt og menneskeligt alment, at det bliver fjernet og utilnærmeligt.

Det sidste opnår han på intet tidspunkt. Selvmodsigelsen og den abstrakte pointe hindrer dette.

Det er derfor min påstand, at Sanchez har tabt den dialektiske kamp. På den ene side har han givet folket, hvad folket vil ha': grin og ballade. På den anden side har han villet tvinge dem op på et højere meningsniveau. Men grinet er for bredt og meningen for abstrakt. Virkeligheden kan derfor ikke genkendes. Meningen går tabt og erkendelse udebliver. (Los truchas – Spanien 1978).

Krisen i

Efter fyre års knæfald for Francos neofascistiske diktatur er en autentisk, national og populær spansk film stadig en drøm. Gennem tyve år er drømmen blevet født og genfødt, næret og søgt udviklet blandt intellektuelle katolikker og kommunister i Madrid og Barcelona. Men til trods for de sidste to års lempelser i censuren og i importrestriktionerne, statssubsidier og co-produktivitet er drømmen stadig en utopi. De mange års herredømme over spansk kultur og spaniernes bevidsthed smuldrer ikke på dage eller år. Slet ikke inden for grænserne af det aktuelt tillempede demokrati, hvor kampen mellem repressive og progressive kræfter til stadighed er uafgjort.

Spansk kultur og spansk film er derfor i dag hvad den har været siden republikkens fald i april 1939: i sjæl og form et sjældent ensidigt udtryk for statens, kirken og økonomiens censur. Næppe noget sted i den vesteuropæiske del af verden har et kulturelt herredømme i nyere tid haft betingelser for at kunne eksistere så længe og med så destruktivt et resultat som i Francos Spanien.

Selvom den spanske stat er sammensat af nationer med rige sproglige og kulturelle traditioner er det lykkedes for central-staten, gennem en blanding af voldelig undertrykkelse, minutøs censur og simpel korrumpion, at skabe et »Imperialt sprog« samt en officiel kultur omkring fire reelle og symbolske magter i Spanien: familien, kirken, staten og Franco.

Filmene har gennem de fyre år spillet sin store rolle i denne kulturkamp. I årene efter borgerkrigen, indtil begyndelsen af 50'erne, gjorde emigrationer og totalcensur det af med netop de nationale filmtraditioner, 30'erne og særligt den revolutionære kamp havde fremmet. I stedet fulgte reaktionære propaganda-film med stilistiske lån fra nazistiske UFA-film. »Korstoget for frihed« blev lovprikt. De besejrede ydmyget. Hjulpet af Tyskland og det fascistiske Italien blev der produceret film med altsigende titler som »Raza« (José Sáenz de Heredia, 1940), »Escuadrilla« (Antonio Román, 1941) og »A mi la legión! (Juan de Orduña, 1941). Samtidig blev særligt nordamerikanske og engelske film bandlyst, klippet til ukendelighed eller tilføjet »forklarende« indlæg.

Siden 40'erne og 50'erne er midlerne blevet finpudsede; målet er dog forblevet det samme. Specielt fra 1966 har spansk filmproduktion været i kvantitativ udvikling – takket være bl.a. co-produktivitet med Vesttyskland og Italien. I 1963 produceredes således 94 film, hvoraf 35 var co-produktioner; i 1966 160, med 92 i coprod.

70'ernes spanske film

Næsten samtlige disse film tynges af en klerikal konformisme, religiøs puritanisme, moralsk og politisk ensidighed. Såvel den narrative struktur som person-typer tages fra et reservoir af faste stereotyper: den gifte mand/den gifte kvinde/ægteskabelig utroskab; den unge mand/den unge kvinde/jomfrudom; banditten/samfundet/ret og retfærdighed. Genretyperne viser ikke større idérigdom: horror og fantastic film, spaghetti-westerns og musicals, lette komedier og vaudeviller.

Det var kort tid før og særligt efter den berømte Første Nationale Filmkongres i Salamanca 1955, at den intellektuelle elite præsenterede film, der under påvirkning af den italienske neo-realisme, skjult bag sort humor eller litterære forlæg fragav en simpel social kritik. Særligt to instruktører stod i denne og i senere perioder som talsmænd for et begyndende oprør: Juan Antonio Bardem Muñoz og Luis Berlanga. I 1951 instruerede de sammen »Esa pareja feliz« og i 1953 »Bienvenido Mr. Marshall«. Alene instruerede Berlanga »Catabuich« (1956), »Plácido« (1961) og »El verdugo« (1963). Bardem instruerede 1954 »Muerta de un ciclista«, »Calle Mayor« (1956) og »La venganza« (1957). Det var Bardem, der i Salamanca konkluderede om spansk film, at den var: politisk frugtesløs, socialt falsk, intellektuelt værdiløs, æstetisk uden værdi og industrielt paralyseret.

Efter kongressen blev tidsskriftet »Objetivo«, dervar tæt forbundet med de tanker og den organisation, der stod bag kongressen, forbudt af myndighederne. Kort efter startede det katolske tidsskrift »Film ideal«, der senere i 1962 udskiftede redaktion og konfessionel tro med tanker fra André Bazin og »Cahiers du Cinema«. Sammen med det venstreorienterede »Nuestro cine« blev »Film ideal« teoretisk samlingspunkt for de unge instruktører, hvis værker senere blev klassificeret under fællesnavnet »Den ny spanske film«.

Den ny film tidsfæstes sædvanligvis til Carlos Sauras første spillefilm »Los Golfos« (1959). Saura blev da også periodens bedst kendte og er i dag den eneste internationalt respekterede spanske instruktører bortset fra Buñuel. Hans første spillefilm var – som den tids spanske film iøvrigt – påvirket af André Bazins »la politique des auteurs«, men samtidig holdt i en social og til tider barsk realistisk stil. Den ny film hentede dog for det meste sine emner hos det spanske borgerskab, dets historiske traumer og seksuelle frustrationer. Den fremstillede desuden disse således, at filmene på en måde, der både var acceptabel for de officielle krav til moralsk hy-

giejne og de internationale krav til kvalitet, kunne præsentere spansk film udadtil. De film, der i perioden 1963-67 blev produceret af instruktører som Saura (»Los Golfos«, »La caza«, »Peppermit frappé«), Barriello Martin Patino (»Nueve cartas a Berta«), Mario Camus (»Con el viento solano«), Manuel Summers (»El juego de la oca«), Jorge Grau (»Acteon«) etc. blev følgerigtigt støttet af staten med ekstraordinære tilskud. De blev betragtet som værende af »speciel interesse«, da de levede op til kravet om at »indeholde en relevant moral, sociale, uddannelsesmæssige og politiske værdier«.

Allerede 1967 blev den ny skole dog stærkt kritiseret; derefter hurtigt begravet. Kritikken mente, de spanske instruktører havde gjort sig til hofsnoge, blindt virkende instrumenter for den frankistiske stats propaganda-felttog over for en omverden, som den af økonomiske grunde måtte vise et demokratisk sindelag.

Kritikken kom særligt fra Katalonien, hvor netop 1967 annoncerede den såkaldte Barcelona-skole. Det skete med »Fata Morgana« (Vicente Aranda), »Los felices sesenta« og »Mañana será otro día« (Jaime Camino) og med film af Roman Gubern, Pedro Balaña, Pere Portabella, Carles Durán og Jacinto Esteva. Allerede 1970 var Barcelona-skolen dog tørlagt, drænet af censur og emigrationer. Forinden var det i 1968 lykkedes at producere og distribuere »La Piel quemanda« (José Maria Forn), som utilslørret lod personerne tale katalansk og udtrykke sig i klassekamps termer. I det små er en katalansk film dog på vej igen. Talen går nu om »en nyere Barcelonaskele« repræsenteret ved »La Nova Cançó« (Francesca Bellmunt, 1976), »La ciutat cremada« (Antoni Ribas, 1977) og film af Jaime Camino, Ventura Pons og Eloy de la Iglesia.

Siden begyndelsen af 70'erne har spansk film været i krise:

Politisk var tiden op til Francos død i november 1975 præget af ekstraordinær ideologisk forfølgelse. Således blev Patinos »Canciones para después de una guerra« (1971) og Ribas' »La ciutat cremada« (1976) forbudt. Efter Adolfo Suarez og UCD overtog magten 1977 har den formelle censur været ophævet.

Økonomisk har spansk film haft svært ved at konkurrere med den bølge af nye og ældre udenlandske film som lettelsen af importrestriktioner lod skylle over landet. Produktionsstøtten fra staten er samtidig næsten gået i stå og produktionspriserne er steget kraftigt p.g.a. inflation og økonomisk krise. Produktionen faldt 1978 til omkring 60 film.

Kunstnerisk er de fleste film stadig fanget i den metaforiske og tillukkede stil som fyrré års censur har påtvunget.

Indholdsmæssigt er seksuel frigjorthed og opgøret med de mange års historieforfalskning fortsat emnet.

Det er derfor svært at danne sig et overblik og udpege tendenser. Nye navne blandes med gamle. Berlanga, Bardem, Saura, Summers, Borau er stadig blandt de aktive, men også de konventionelle. Intet afgørende brud med de censur-tilpassede former har vist sig i film af Pedro de Olea, Antonio Gimenez Rico, Jaime Chavarrí, Jaime Camino, José Maria Forn.

Spansk film står således foran en kæmpe opgave: at frigøre sig fra franskismens kulturelle herredømme, at skabe en autentisk, national og populær-kritisk film, der kan deltage i kampen om spanierens bevidsthed. Selve opgavens størrelse, den opsparede aggressivitet, de umådelige krav om nyskabelser gør, at alt kan og bør ventes.

For den udenforstående synes et af de større problemer, at være den indelukkede stil, den næsten hermetiske metaforik, som spanske instruktører har måttet skærme sig og deres engagement bag. Kritikken af det neofascistiske styre har skabt en veritabel – og meget intellektuel – retorik, bestående af symboler, allusioner og allegori.

Netop dette problem kendetegner, men udmærker også to film, der inden for de seneste måneder har været vist i Danmark: »Las Truchas« (José Luis García Sánchez, 1978) og »Los Furtivos« (José Luis Borau, 1975). Begge kan karakteriseres ved symbolikkens dialektiske forhold til virkeligheden. På den ene side trækker de sig ind i et imaginært fikktivt rum. På den anden side henviser de tids- og indholdsmæssigt til virkelige tildragelser, personer og steder. De er derfor kun tilgængelige for et lille og særligt udstyret publikum.

Den metaforiske stil må dog accepteres for det den er: det ideologiske udtryk for politisk undertrykkelse, og det politiske udtryk for ideologisk kritik.

José Luis García Sánchez er uddannet jurist og sociolog. Han har skrevet børnebøger, manuskripter til fem film og selv instrueret »El love feroz« (1975) og »Colorin Colorado« (1978).

José Luis Borau, 50, er uddannet jurist, desuden dimitteret fra den spanske film-skole IIEC. Han har instrueret reklamefilm og har i »Brandy, el sherif de Losatumba« (1965), »Crimen de doble filo« (1965) og »Hay que matar a B« (1973) vist en stor forkærlighed for amerikanske genrefilm, særlig westerns og film noir.