



Márquez og de levende billeder

Den colombianske forfatters omgang med politiske budskaber og sæbeoperaens folkelighed i 6 TV-film om kærligheden, der frelser.

Gabriel García Márquez – den navnkundige, colombianske forfatter, der i 1982 modtog Nobelprisen i litteratur – interesserede sig lige fra karrierens første dage betydeligt for film og filmproduktion. Interessen var langt fra passiv, i 1955 bragte den ham bl.a. til Cinecittà i Rom, hvor han i en periode arbejdede som manuskriptforfatter. Knap så langt tilbage ligger arbejdet med en adaption af hans egen novelle *Den utrolige og sørgelige historie om den troskyldige Erendira og hendes ryggesløse bedstemor*, som blev til filmen

af Francisco Lasarte

Erendira (Guerra, 1982); og fra hans hånd kom også original-manuskriptet til filmen *Tid til at dø* (Jorge Alí Triana, 1985). Den seneste udvikling af García Márquez' kontakt med de levende billeder har været et samarbejde i forbindelse med produktion af TV-film. Jeg tænker her på den række af film, der under fællestitlen *Amores difíciles* (Vanskelig kærlighed) blev produceret for spansk TV i løbet af 1987-88. Der er tale om seks

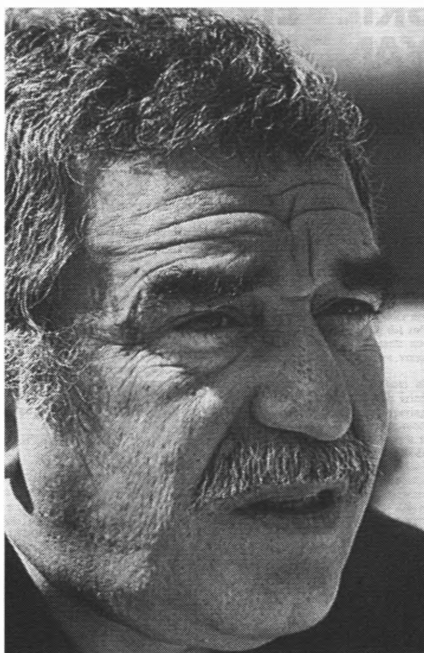
af hinanden uafhængige film à ca. en times varighed, som foruden titlen har Márquez' manuskriptdeltagelse til fælles.

En folkelig genre

Dette manuskriptsamarbejde er vigtigt i forhold til, hvad det viser os om García Márquez' engagement, når det gælder at legitimere populærkulturen og samtidig forsøge at skabe en kollektiv kunstnerisk diskurs – omend det bør siges straks, at resultatet rent kvalitetsmæssigt varierer meget. Da han i et interview fra 1990 bliver spurgt om *Amores difíciles*, udtrykker han følgende: 'For mig har musik, litteratur, film og soap operas samme mål – nemlig at nå folk. Det giver således en god mening – hvis man ønsker at nå ud til folk – at finde soap operas attraktive. Af en eller anden grund har de intellektuelle besluttet at se ned på TV. Men de burde tænke på soap opera som en genre... og på TV som et medium. Soap operaen tilhører samme genre som romaner af Dostojevskij og Dickens, med den forskel at den er visuel. TV som medium tillader masseudbredelse af ideer, og det må man simpelthen udnytte. Jeg er fuldkommen overbevist om, at jeg i soap opera kan bruge de samme ideer som i litteratur og film'. Og med hensyn til manuskriptsamarbejdet med andre siger han videre: 'Jeg har så mange ideer til film og TV, at jeg aldrig har tid nok til at skrive dem ned. Så fordelene ved kollektive projekter er, at andre kan skrive noget, som jeg har fundet på – en situation der er totalt utænkelig, når det drejer sig om en roman.'

En måde, hvorpå García Márquez afprøver sine ideer i praksis, er og har været ved at bruge seks uger hvert år på Cuba, hvor han leder en film-workshop på The International Film and Television School i Los Baños. Et af projekterne ved denne workshop – hvortil filmfolk fra hele Latinamerika er inviterede – har været at lave en ny, forbedret form for soap opera. Og selvfølgelig er workshoppen baseret på kollektivt arbejde, således at f.eks. manuskripter produceres af mere end eet individ.

De seks film, der tilsammen udgør *Amores difíciles*, foregår henholdsvis i Spanien og fem forskellige latinamerikanske lande, og de er instrueret af forskellige instruktører: *La fábula de la bella palomero* (Brasilien 1987, Ruy Guerra. 'Fabelen om den



Gabriel Garcia Marquez. S. 24 *Hannah Schygulla som señora Forbes*.

kønne due-ven'); *Milagro en Rome* (Colombia 1988, Lisandro Duque Naranjo. 'Miraklet i Rom'); *Un domingo felix* (Venezuela 1988, Olegario Barrera. 'En lykkelig søndag'); *El verano de la señora Forbes* (Mexico 1988, Jaime Humberto Hermosillo. 'Señora Forbes' sommer'); *Cartas del parque* (Cuba 1988, Tomas Gutiérrez Alea. 'Breve fra parken') og *Yo soy el que tú buscas* (Spanien 1988, Jaime Chevarri. 'Jeg er den, du søger'). Alle filmene – på nær *Cartas del parque* – har haft instruktøren selv med på manuskriptniveauet. De fire af de seks foregår i moderne tid – de to andre, den brasilianske og den cubanske, udspiller sig henholdsvis i 1892 og 1913. Med andre ord: Disse seks film danner en heterogen gruppe, i hvilken vi i varierende grad – eller slet ingen – finder den berømte, colombianske forfatters storslåede og fantasifulde univers. Filmenes forskellighed på alle planer – manuskript, miljø, tema, instruktion... – er slående; men de gennemgående linjer er tydeligvis stort set udstukket af García Márquez himself; og han har jo også udlånt sit navn til alle filmene – upågtet hvor stor eller lille del af skrivearbejdet, han faktisk tegner sig for i den enkelte produktion.

Márquez og kærligheden

Sikkert og vist er det, at alle filmene handler om en eller anden proble-

matisk kærlighedsform, hvilket fællestitlen *Amores difíciles* da også ganske rammende antyder. Således får vi i *Un domingo felix* historien om en dreng, som ikke føler sig elsket af sine forældre og derfor løber hjemmefra for at søge kærligheden hos fremmede. Og *La fábula de la bella palomero* fortæller om den svære – og ultimativt dødbringende – passion, som en rig aristokrat føler for en langt yngre kvinde af beskedne kår. Heri er relationerne til Márquez' fortælling i hvert fald klare nok, idet de jo også tematiserer kærligheden i alle dens besættende muligheder. Men vi må opfatte dette fællestræk som yderst overordnet, for der sker snarere det, at de seks film i deres indbyrdes divergerende udtryk, tilsammen danner et billede af *forskellene* mellem diverse kærlighedsfrustrationer fremfor af lighederne. Det er altså ikke så meget selve kærlighedstemaet, der peger tilbage på Márquez, som det er den dybere liggende kulturpolitiske sammenhæng mellem filmene, deres tilblivelse og forfatterens egne holdninger desangående.

Der kan være flere grunde til, at den ene af de seks fuldkomne savner både den holdning og det 'touch', der ellers karakteriserer et 'Márquez-produkt'. Det drejer sig om bidraget fra den finansielle vært – Spanien. Man må formode, at det som en gestus fra Márquez' side er gået for sig således, at netop hvor producenterne havde en særlig interesse, lod han medskribenterne – Jaime Chevarri og Juan Tabar – få frie hænder. Det spanske bidrag *Yo soy el que tú buscas* er – så ulig de øvrige – en trist fornøjelse, der må trækkes med et konservativt budskab, hvilket opretholder det kvælerlag, som tradition, autoritet og hierarki har haft på spansk kunst og kultur alt for længe. Overfladisk set vil fortællingen gerne give indtryk af frisind og moralopblødning, og som redskab hertil bruges en åben omgang med sexualiteten; men sensationshungeren ligger konstant på lur – parat til at uødeliggøre de spanske sexual-stereotyper. Resultatet bliver, at *machismo* og de dertil forbundne værdier forbliver ukritiserede, rodfæstede størrelser. Filmen beretter således om den smukke model, Natalia, der bliver voldtaget af en flot, mørk, læderklædt motorcykel-fyr, som hun – hvad ellers? – falder for med et brag. Filmens anden kvindelige figur er fraskilt, femi-



La fábula de la bella palomero af Ruy Guerra, Brasilien 1987.

nist og selvforsørgende som taxi-chauffør – og hun er i den grad fremstillet som latterlig, nærmest absurd; men denne karikatur skal selvfølgelig retfærdiggøre den mandsdominerende spanske tradition og politik. Natalia, der under påskud af et ønske om hævn søger højt og lavt efter voldtægtsmanden, repræsenterer ideen om det accepterede seksuelle overgreb, der stadig karakteriserer den generelle spanske attitude i forhold til kønsroller.

Det naive budskab

De latinamerikanske film eksemplificerer det modsatte politiske synspunkt i forhold til det, der træder frem i den spanske, i og med at alle kærlighedshistorierne rummer en implicit kritik af autoritet og hierarki. I hver af historierne fremgår synspunktet, at et individ vil kunne opnå kærlighed og lykke, hvis blot han/hun levede i en verden befriet for autoritet og uforstyrret af kulturel tvang. Det er selvfølgelig en umådelig naiv måde at anskue både individ og samfund – ikke mindst fordi den vender det blinde øje til den politiske, økonomiske og sociale virkelighed i dagens Latinamerika (og iøvrigt de sørgelige fremtidsudsigter kontinentet går i møde). Jeg synes, det bør nævnes, at naiviteten stemmer udmærket overens med hvad García Márquez praktiserer i forhold til *virkelighedens* politiske liv i Latinamerika; idet han er en af få af kontinentets litterære hovedfigurer, der stadig ubetinget støtter Fidel Castro og hans kulturpolitik.

I filmen *Milagro en Rome* er det således autoritative repræsentanter for stat og kirke, der blokerer for hovedpersonens lykke. Historien foregår i en lille by i Colombia, og den fortæller om embedsmanden, Margarito, hvis syvårige datter Evelia pludselig en dag på mystisk vis dør. Evelia må tolv år senere nødvendigvis flyttes fra gravstedet, fordi en ny, moderne kirkegård skal opføres. Da man åbner graven, viser det sig, at hendes krop mirakuløst er bevaret fuldkommen frisk – det ser egentlig bare ud, som om den lille pige sover. Alle byens indbyggere er overbeviste om, at Evelia må være en helgen, så de tilkalder den lokale biskop og kræver, at han indleder proceduren for hendes kanonisering. Biskoppen anbefaler imidlertid, at Evelia bliver begravet på ny; folkene i byen er utilfredse og tager sagen i egen hånd ved at samle de midler ind, der er nødvendige, for at Margarito personligt kan drage til Rom og tale Evelias sag i Vatikanet.

Resten af fortællingen følger – med en god del humor og sødme – Margaritos oplevelser i Rom: Den colombianske ambassadør ser først en fordel i, at Evelia bliver gjort til helgen – siden ændrer situationen sig, og han kræver hende begravet i stedet; det lykkes Margarito at undgå at blive involveret i ambassadørens politiske spil. Sagen for ham er, at han hverken ønsker barnet

gjort til helgen eller begravet – han vil simpelt hen have sit barn hos sig. Det hele ender med, at Evelia ved et mirakel hører sin faders bønner om at vågne – lige akkurat tids nok til at afværge, at myndighederne fjerner hendes krop: kærligheden mellem fader og barn vinder over autoriteternes krav. Filmens budskab er således, at den ukomplicerede tro på kærligheden, som faderen nærer, er tilstrækkelig til at modstå fremmed indgriben, og dermed kan den individuelle lykke sejre.

Tysk disciplin

El verano de la señora Forbes er en mere kompleks – mindre charmerende – udvikling af samme pointe. Historien foregår på Yucatán kysten i Mexico. Señora Forbes, en tysk guvernante spillet af Hannah Schygulla, er af et velhavende mexicansk ægtepar blevet ansat til at passe de to sønner, mens forældrene selv er på ferie. Drengenes tilværelse er frem til señora Forbes' ankomst beskrevet som et afslappet på-bedste-beskub kaos. Guvernanten får imidlertid hurtigt ændret tingenes tilstand, og germansk kæft-trit-og-retning disciplin træder i stedet. Det bliver dog hurtigt klart, at der findes en anden side af señora Forbes' personlighed – den træder frem om natten (i forbindelse med kraftig indtagelse af tequila) og er passioneret og instinktiv. Hun betages desuden af en lokal ung mand, der giver børnene undervisning i dykning – han hedder Aquiles og er en smuk, utvungen naturens søn. Hendes forsøg på at forføre ham – og dermed overgive sig til sin instinktive side – er forgæves. Til sidst svømmer en tilsyneladende desperat señora Forbes ud til Aquiles' hytte, der ligger på en lille ø ud for kysten – men dette blot for at finde ham i seng med en anden ung mand. Hun hævner sig ved at stikke ild til hytten og må for dette betale med sit eget liv, idet Aquiles samme nat dolker hende til døde.

Er kærligheden her i vanskeligheder, så stikker vanskelighederne dybere end det faktum, at Aquiles ikke kan besvare señora Forbes' tilnærmelser på grund af sin homosexualitet. En langt alvorligere hindring for kærligheden er den repressive side af hendes personlighed, der kvæler instinkterne. Implikationen er, at señora Forbes' hidtidige manglende evne til at overgive sig til sine erotiske behov bringer hende ud i det

ekstreme, idet hun *fejltolker* hans signaler.

Filmen tages desuden tråden op i forhold til den evige konflikt og mødet mellem den gamle verden og den ny – en konflikt, der har meget vidtgående kulturelle og politiske betydninger for Latinamerika. Mens señora Forbes repræsenterer 'kultur' i den form, der i sin blev bragt fra Europa til Amerika, symboliserer Aquiles oprindelighed, instinkt og 'natur'. Filmen lader således hendes kærlighed være et eksempel på de frustrationer, som 'civiliseret' levevis forårsager – og antyder samtidig, at hans 'uciviliserede' kærlighed til den anden mand befordrer ægte tilfredsstillelse. Det bør iøvrigt nævnes, at 'en tysk guvernante' i Latinamerika har status som *begreb*, det dækker over autoritet og kadaverdisciplin – i min egen familie blev vi børn for eksempel truet med: 'der bliver sendt bud efter den tyske guvernante!', når vi var for vilde eller frække. Det har altså særlig betydning, når filmen vender op og ned på señora Forbes figuren – der dybest set i sig selv er en myte – ved at afsløre, at 'det gersanske stål' også har skrøbelige (og passionerede) sider. Og selvom Tyskland kendes for sine diktatoriske udfoldelser i dette århundrede, vil *El verano de la señora Forbes* minde os om, at det selvsamme land var fødested for romantikken, hvilket ekspliciteres ved hyppige henvisninger til von Kleists stykke om Achilles og amazonen Penthesilea.

Cubas politiske kærlighed

Den mest centrale af de fem latinamerikanske film – og den hvor det politiske budskab afviger mest fra dét i *Yo soy el que tú buscas* – er naturligt nok den cubanske.

Cartas del parque udspiller sig i 1913. Hovedpersonen, Pedro, er en provinsiel digter, der ernærer sig som brev-skribent, dvs. han skriver breve for folk, der enten er for usikre eller dårligt uddannede til selv at gøre det. Skæbnen vil, at Pedro bliver brevskriver for både María og Juan – et ungt par, der just har mødt hinanden og indledt en korrespondance. Pedro, der er en noget ældre mand, bliver således iværksætteren af kærligheden mellem de to – men til slut viser kærligheden sig at være en fejltagelse, idet María i realiteten elsker brevsriveren og ikke afsenderen. Pedro har i mellemtiden selv forelsket sig i María, men er for genert til at give sig til kende. Juan,



Cartas del parque, Cuba 1988.

der under parrets personlige møder har skuffet María ved sin manglende lidenskabelighed, beslutter omsider at forlade byen, da han ønsker at blive pilot (og iøvrigt erkender, at María ikke er pigen for ham). Pedro, hvem det er betroet at skrive Juans afskedsbrev, beslutter at fortsætte korrespondancen i den unge mands navn for på den måde at kunne bevare kontakten til María. Det hele ender med, at bedrageriet afsløres – hun bliver klar over, hvem der i virkeligheden har skrevet brevene – og da de mødes erklærer María Pedro sin kærlighed.

Cartas del parque indeholder på trods af den sentimentale 'happy ending' et stærkt politisk og kulturelt budskab, der især træder frem, hvis man ser nærmere på de mænd, der er potentielle kandidater for Marias kærlighed. Alt imens María tror sig selv forelsket i Juan, der er en fattig apotekererelev, ser hendes familie hende hellere gift med den håbefulde Marcelo, som netop har afsluttet sin universitetsuddannelse i Boston for derpå at begynde at arbejde for et amerikansk firma med interesser i Cuba. Men hun foragter Marcelo. Selvom denne afvisning på overfladen er en konventionel ingrediens i et romantisk standardmelodrama, må man nødvendigvis se den i et bredere perspektiv som en kritik af den politiske og økonomiske situation i landet forud for Den cubanske Revolution.

Filmens holdning er tydeligt den, at et ægteskab mellem María og Marcelo ville være som at gøre Cubas politiske underordning af Amerikas interesser uendelig. Og Juan, den virkelige Juan, som er mere interesseret i at lære at flyve end i at bejle til María, viser sig hermed også som et dårligt emne. Selvom han i forhold til romantiske konventioner burde være ideel i kraft af sit gode udseende, sine fattige kår og sin ungdom – er han i filmens naive politiske ideologi langt fra den rigtige. Når netop Pedro sejrer ved at vinde

Marias kærlighed, giver det samtidig en sejr til poesi over teknologi – og en sejr til lokale værdier over importerede. Og García Márquez og hans medarbejdere vælger også med denne slutning at fastholde den mere end hundredårige latinamerikanske tradition, der favoriserer humanismen fremfor materialismen – digtningen fremfor videnskaben.

Europa kan lære noget

TV-filmene finder, trods al den beskedenhed denne produkttype forbindes med, en politisk og kulturel legitimering, når de her i slutningen af det 20. århundrede kan fungere som et ekko af arbejder udført af så vigtige latinamerikanske, litterære skikkelser som José Martí (1853-85), José Enrique Rodó (1872-1917) og Rubén Darío (1897-1917). Disse frontfigurer søgte i poesien et våben, med hvilket de og kontinentet kunne væge sig for den massive nordamerikanske indflydelse. Denne humanistiske tradition kan måske forekomme overvældende naiv, når den holdes op imod realiteternes Latinamerika anno 1991 – men den er ikke des mindre en yderst kraftfuld komponent i kontinentets kulturelle politik. Stillet overfor en overvældende teknologisk og økonomisk nutid i den industrialiserede verden, vælger latinamerikanske tænkere fortsat at søge deres kulturelle identitet gennem kunsten og de subjektive værdier.

Set i en bredere kulturel sammenhæng fortjener *Amores difíciles* klart opmærksomhed (i alt fald m.h.t. den latinamerikanske del). Som García Márquez anfører, spiller TV-fiktionen i Latinamerika en væsentlig anderledes rolle end den gør i den industrialiserede verden. TV-filmene er desuden en økonomisk overskuelig måde, hvorpå kunstneren kan nå ud til det brede publikum. Hvadenten man kan tilslutte sig det politiske budskab, der gemmer sig i *Amores difíciles* eller ej, må det erkendes, at serien – primært takket være García Márquez – signalerer nye samarbejdsformer dels medierne imellem, dels mellem de latinamerikanske lande. Og man må heller ikke glemme, at TV-fiktionen nok er den mest effektive måde, hvorpå man kan bringe Latinamerikas kulturelle og politiske problemstillinger til kendskab hos det brede, europæiske publikum.

Francisco Lasarte, der selv har en latinamerikansk baggrund, er nu bosat i Holland, hvor han er professor i latinamerikansk kultur.
Oversættelse: Maren Pust.