

Walter Salles

En brasilansk instruktør, der gennem sultens æstetik, genre-eksperimenter og low-budget filmproduktioner er nået til national-etiske visioner og verdensomspændende applaus

Road movie-genren har en egen sær status – af netop ikke at være noget særligt. Film som *Wild at Heart* (1990, *Vilde hjerter*), *Thelma and Louise* (1991) og *Natural Born Killers* (1994) har end ikke formået at befri genren for dens bestemmelse – at være banal. Ikke desto mindre har brasilianske Walter Salles (f. 1956) – i samarbejde med Daniela Thomas - to gange opnået international opmærksomhed med film, der vel nok må rubriceres inden for nævnte filmgenre. *Terra Estrangeira* (1995, *Foreign Land*) vandt publikumsprisen i Paris' Film Forum. *Central do Brazil* (1998, *Central Station*) vandt Guldbjörnen i Berlin og var endda nomineret til en Oscar.

Nu er det jo sådan, at road-filmen er hvad man kunne kalde en temmelig rummelig genre, al den stund det hovedsagelig er et enkelt forløbsmæssigt træk - nemlig 'rejsen', vejen ad hvilken, der udgør rubriceringsapparatet.

Rejsen som narrativ-dramaturgisk model har været kendt og brugt siden tidernes morgen – tænkt blot på Homers *Odysseen* eller Dantes *Den Guddommelige Komædie* – skrevet for små 700 år siden. Genrens banale islæt kan da dels have at gøre med det forholdvis forudsigelige narrative forløb, selve den dramaturgiske idé: *per aspera ad astra* – som Dantes rejse gennem Helvede og Skærsilden før den endelige forløsning, dels have at gøre med roadfilm-genrens udgangspunkt – Dennis

Hoppers *Easy Rider* (1969).

Karakteristisk for road- og rejsefilmen generelt er hovedpersonernes søgen – efter frihed, som i *Easy Rider*, hvor en Harley Davidson er og bliver topmålet af alle utilpassedes frihedsdrømme - eller, som i *Central do Brazil*, en søgen efter faderen. Der er næsten altid tale om både en ydre og en indre rejse, hvorfor hovedpersonerne typisk vil undergå en følelsesmæssig metamorfose i takt med de mange kilometer, de tilbagelægger.

Dora, den inkarnerede gammeljomfru fra *Central do Brazil*, er indbegrebet af selvtilstrækkelighed og kynisme – et produkt af storbyen Rio, hvor den herskende gade- og leveregel er alles kamp mod alle: Folk skydes ned på åben gade for et sølle lille tyveri, og børn sælges til organiserede organ-eksportører. Dora sælger også først den lille 9-årige Josué, hvis mor er blevet kørt over. Hun får dog samvittighedskvaler, stjæler ham tilbage og sætter sig for at hjælpe ham med at finde hans far. Herefter begynder rejsen... Josué bliver Doras frelsende engel: qua ham og rejsen genfinder hun sine følelser, sin menneskelighed.

Arven fra Cassavetes. Salles' film - når undtages den første, mere genreorienterede stiløvelse *High Art* (1991) - en engelsksproget thriller med Peter Coyote i hovedrollen – præges af en dokumentarisk fortælle teknik. Salles indledte da også i



Central Station

parentes bemærket sin karriere som instruktør af dokumentarfilm. Hverken skuespiller eller kamera 'føres' mærkbart, der hverken udpeges eller tænkes for tilskueren. Det er en stil, der giver mindelser til Cassavetes-film som *Shadows* (1960), *Faces* (1968) og *A Woman Under the Influence* (1974, *En kvinde under indflydelse*), hvor skuespilpræstationerne synes næsten ubærligt hudløse og intense i kraft af kameraets registrerende rolle. Og *Gloria* (1980) – med Gena Rowlands i rollen som den hårdkogte jagede kvinde, der påduttet en dreng, hvis forældres er blevet dræbt af mafiaen, giver da også i mere end én forstand mindelser til *Central do Brazil*.

Også hos Salles er der tale om en yderst bevidst tematisk brug af filmmediets virkemidler dvs. fortælleplanets elementer:

Musik, lyd, farver, indstillinger, kameraføring og klippertyme bruges til f.eks. i *Central do Brazil* at skildre overgangen fra by til land, fra det nyliberale overfladisk-materielle Rio til den spirituelt-intense Sertão, som er den fattigt-golde nordøstlige del af Brasilien, der også dannede det geografisk-ikonografiske grundlag for mange af Cinema Nôvo-filmene.

Sultens æstetik. Hos Walter Salles som hos mangen en tredje verdens-instruktør med respekt for sig selv og sit medium kan rejsen også være en overordnet metafor for især politiske idealer: At vise vejen til national (læs: anti-imperialistisk) identitet og et nationalt filmsprog. Karakteristisk er det da også, at titlen på Salles' hovedværk på originalsproget betyder Brasiliens

hovedbanegård - eller centrum. For brasiliansk films vedkommende er det en rejse, der påbegyndtes i 60'erne med (film-kunst)manifeste som Glauber Rochas "Sultens Æstetik", for siden at blive brat afbrudt af militærregimer og en præsident, Fernando Collor de Mello, der i begyndelsen af 1990'erne ødelagde enhver mulighed for at lave film i landet. Er de revolutionære idealer fra 1968 da intakte? – og taler vi med *Central do Brazil* om et Cinema Nôvo revisited? Nej da, men indflydelsen er der: Når Walter Salles i et interview siger, at "på en eller anden vis blev filmen hele tiden ændret af berøringen med virkeligheden", refererer han dels til sin brug af amatører – f.eks. den lille hovedperson Josué, dels til situationer og locations der har genereret spontan, folkelig medvirken og således skabt "noget" i sig selv udover den blotte repræsentation.

Den samme glæde ved det spontant og uredigeret folkelige giver Jorge Sanjines udtryk for i essayet "Problems of Form and Content in Revolutionary Cinema" (1976), "hvor folket selv spiller roller, stiller forslag og bliver direkte involveret i den kreative proces. I sådanne tilfælde er folket allerede i færd med at præge arbejdsmetoden. De lukkede manuskripter begynder at forsvinde og dialogen skabes, i selve fremstillingen, af folkets eget fænomenalt frugtbare talent. Det er livet selv, der taler, i al dets styrke og sandhed."

Walter Salles' film giver især mindelser til de dele af Cinema Nôvo-bevægelsen, der var inspireret af italiensk neorealisme – som filmene af Nelson Pereira dos Santos, f.eks. *Rio quarenta graus* (dvs. Rio 40 grader, 1955) og *Vidas Secas* (dvs. Tørre Liv, 1963), og ikke den mere tropicalismo-orienterede del (*tropicalismo* var fra 1920'erne en særlig brasiliansk variant af avantgardismen/surrealismen, red.)

som f.eks. Glauber Rocha med bl.a. *Antonio das Mortes* (1969, *Antonio Dræberen*) stod som eksponent for.

Den nationale allegori. I Salles' også meget roste film noir-agtige, sort-hvide *Terra Estrangeira* (dvs. Fremmed Land, 1995) følger vi Francisco (Paco) fra Brasilien til Portugal og sluttelig på rejse mod San Sebastián i Spanien. Rejsen er dels foranlediget af den spansk-fødte og elskede mors død, dels af det faktum at Brasilien er en "synkende skude" som følge af præsident Collor de Mellos politisk-økonomiske dispositioner. I Portugal møder han den noget ældre, tilsvarende brasiliansk-landflygtige pige Alex, med hvem han indleder rejsen "gennem trængslerne til stjernerne". "Trængslerne" er her en kriminal-intrige med Faust-mytiske undertoner, "stjernerne" er kærligheden og det at finde hjem. Igen er det den stærke forbundethed med *moderlandet*, der er det underliggende tema.

Ovenpå *Terra Estrangeiras* store succes havde de to franske producenter Caroline Benjo og Carole Scotta fået Salles i tankerne til et bestillingsarbejde: Opgaven for Salles lød på at skildre de sidste timer af det 20. århundrede. I den derafkommende *Meia Noite* (dvs. Midnat, 1998) bliver Brasiliens menneskelige mangfoldighed og betragtninger over landets og menneskenes sammenvævede skæbne beskrevet endnu en gang, denne gang uden den store handlingstråd, der kan gribe forstyrrende ind i autenticiteten: Vi følger en række personer på forskellige trin af den sociale rangstige og på forskellige trin i deres liv/udvikling. Der er det intellektuelle ægtepar, hvis kærlighed og lykke tilsyneladende er stor. Dog forsvinder den mandlige part pludselig og kvindens lykke vendes til selvmorderisk ulykke. Der er

fængselsfangen, der hjælpes til flugt af politiet/mafiaen – på den betingelse at han dræber sin ven. Fangen opsøger venen, der lader sig skyde frivilligt (han er håbløst forgældet), men ulykken rammer så de efterladte. Fangen tager siden tilflugt på det tag, hvor den ulykkelige kvinde er i færd med at kaste sig ud, hun reddes og de oplever få timers ny kærlighed før han bliver dræbt – af dem, der havde hjulpet ham til flugt.

Nogle dør eller myrdes, andre forsvinder eller vil selv tage deres liv – altsammen ved indgangen til det 21. århundrede. Der gives ingen dybere bag- og bevæggrunde for personernes handlinger. Men intet har tilsyneladende været forgæves: Den unge kvinde har fået en ny tro på livet – så selv den, der er morder, kan have funktion af frelsende engel. Igen kan man se personernes skæbne og forvandling som et sindbil-

lede på Brasilien – og her taler vi ikke om små indenrigspolitiske problematikker. Der er tale om en stærk nationalitetsfølelse og solidaritet med landet og dets indbyggere: Forandringen, forvandlingen og forløsningen, der er de gennemgående temaer hos Salles, får da nærmest bibelske dimensioner.

Walter Salles er ikke erklæret kristen, men han ser det som sin mission at bruge filmmediet i etisk øjemed, dels som et middel til omgåelse af forlorenhed i skil dringen af landet, dels som en øjenåbner til at fatte den Anden med – for med Roberto Rossellinis ord, som også i flere sammenhænge er blevet refereret af Salles: “Hvad jeg ønsker at vise er, at verden er fuld af venner.” Dette også ment af Salles som et bud på et alternativ og et modstykke til den inden for filmindustrien anno 2001 omsiggribende kynisme.

Ulla Skram-Jensen

Filmografi (spillefilm)

1991 High Art
1995 Terra Estrangeira
1998 Meia Noite
1998 Central do Brazil/Central Station
2001 Abril despedaçado