

DEN SKRÆKKELIGE BUÑUEL

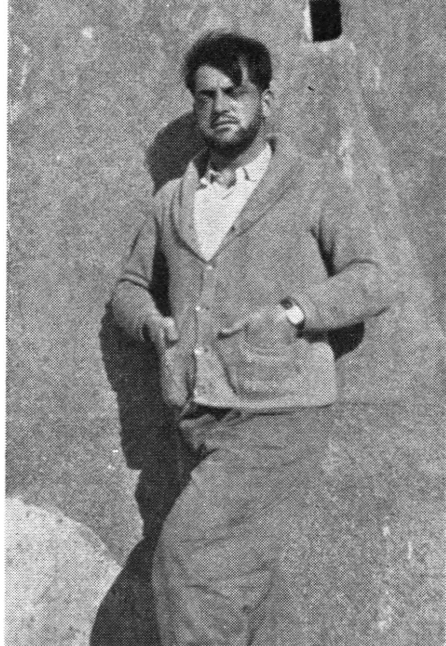
AF J. F. ARANDA

I denne artikel er der ikke mest om Buñuels bedste værker. Vi har bedt J. F. Aranda holde sig til de Buñuel-film, vi ikke kender herhjemme (og som i øvrigt også er ret ukendte de fleste andre steder på kloden) — derfor hører De uforholdsmæssigt lidt om „L'Age d'Or“ (vist af Filmmuseet), „Los Olvidados“ (vist kommercielt i Danmark), „El“ (vist af Filmmuseet og omtalt i „Kosmorama 3“) og „Robinson Crusoe“ (vist kommercielt og anmeldt i „Kosmorama 11“), der er blandt instruktørens mest vellykkede værker. Men de mindre film forklarer meget i de store.

De „to nye udmærkede kommercielle franske film“, der omtales i artiklen, er „Cela s'appelle l'Aurore“ og „La Mort en ce Jardin“, som begge er sikret for Danmark.

Ingen filmmand har inspireret til flere rasende angreb og mere ekstatiske begejstring end Buñuel. Han er måske den filminstruktør, om hvem der er blevet skrevet mest. Hans navn er blevet brugt som udgangspunkt for essays med langt videre sigte end filmkunsten. Buñuel er således mere end en filminstruktør. I virkeligheden står man, når man ser en film af Buñuel, over for undersøgelser af menneskets natur og meningen med tilværelsen og af de bestandigt nedbrudte principper, hvorpå mennesket har forsøgt at basere sin moralske og sociale opførsel. Den franske kritik, der indtil for nylig tilsyneladende havde monopol på litteratur om Buñuel, har gjort sagen mere kompliceret og instruktøren til en myte: måske den eneste solide myte, filmen har skabt. Men man har været tilbøjelig til at glemme, at Buñuel ikke blot stiller spørgsmål i relation til det forpinte i samtidens kultur, men at han også materialiserer spørgsmålene i filmform.

Andre prøvede at benytte sig af den opståede forvirring ved at bemærke, at Buñuels ry udelukkende var bygget på ideologisk sensationisme. For dem var „Un Chien Andalou“ ikke en film, men en effektjagende samling usammenhængende, ekstravagante og grusomme optrin med surrealismen som påskud. Kun få forstod, at bortset fra dens ærlige og menneskelige trods og kætteri var filmen også et



Tidligt (og sjældent) fotografi af Buñuel. Taget i Spanien ca. 1930.

meget indgående studium af den dramatiske styrke, der kan være i billeder, som ikke forbindes af lovene for logisk fremstilling, men af lovene for den følelsesmæssige opbygning af en sekvens ved hjælp af en klipning med frie associationer og kontraster. Buñuel benyttede sine opdagelser i sin næste film, „L'Age d'Or“, til en meget konkret og funktionel anklage mod vort sociale systems politiske og religiøse ledelse. Kun få indså, at „L'Age d'Or“ var en dokumentarfilm, foruden at den var et genialt fantasiværk. Dyrkerne af Sade, „le divin Marquis“, talte blot om „den guddommelige Buñuel“.

De andre kaldte ham naturligvis blasfemisk, forbryderisk, pervers, diabolisk. Derfor optog han „Las Hurdes“, hvori han behandlede emnerne fra sine tidligere film, men uden at tage stilling, med en kold, næsten kynisk objektivitet: Hadet til fattigdommen og sulten og den deraf følgende ydmygelse, tilstande, der blev holdt vedlige af de samme sociale og moralske principper, som skabte eller billigede dem. Endelig livets og kærlighedens mysterier i deres intime forbindelse med dødens mysterium, og ømheden og den menneskelige storheds forbindelse med fysisk lidelse og forfald. Alle erkendte, at som dokumentarfilm var den perfekt. Meget få indså, at den var et moralsk set ortodokst surrealistisk værk. I hvert fald var

det bedst ikke mere at tale om dette fjendtligt-sindede, skrækelige menneske. Buñuel blev droppet og forsvandt. Og hvor var det dejligt, da han 20 år efter vendte tilbage med ordinære mexikanske kommercielle film. Bedre end tavshed var det at se dette skrækelige menneske underkaste sig det banale og derved vise, at han tydeligvis uden surrealismens tricks, blasfemi og sociale skandalemageri var en instruktør af C-filmserier. „Gran Casino” blev modtaget som den dårligste og mest inkompetente film, der nogensinde var optaget i Mexico. Buñuel blev tilsyneladende likvideret i den offentlige menings gaskamre. Så det var sandelig en katastrofal overraskelse, da han i 1950 udsendte et nyt mesterværk, som indeholdt den gamle voldsomhed og angrebslyst, den gamle patos og sociale analyse. Buñuels fjender måtte indrømme, at „Los Olvidados” („Fortabt Ungdom”) var af værdi, men de sagde, at han var god nu, fordi han var blevet omvendt, om ikke til kristen næstekærlighed, så dog til en slags humanitær konstruktivisme. Først nogle år senere erfarede vi gennem Buñuels egne erklæringer, at filmen var blevet „renset” for mange forvirrende, paradoksale afsnit. Alligevel blev Buñuel af mange stadig anset for et patologisk tilfælde. Det følgende år modtog Cannes en morsom Buñuel-komedi, i hvilken der ingenting skete, som var komponeret uden fremdrift i handlingen, og i hvilken instruktøren gik så vidt som til at parodierte sine egne hovedmotiver. „El” fra 1953 skulle imidlertid bringe Buñuels modstandere til fortvivelse. I denne komedi fremførte han 23 år senere synspunkterne fra „L'Age d'Or” i en forenklet, populær, melodramatisk udgave for de langsomt opfattende. „El” fik ikke så stor en kommerciel succes som ventet. Det gik op for nogle, at Buñuel enten var god og ukommerciel eller kommerciel og dårlig. „Robinson Crusoe”, hans næste film, fik kritikerne til at udbrude: „Den viser os, hvor god den kommercielle film kan være” (*Forsyth Hardy*) og „Det er blevet diskuteret, om dette er en enkel film for børn eller et værk for intellektuelle. Jeg finder, at for en gangs skyld har børnene fået en film, som de kan lade de voksne gå med ind at se, og medens de morer sig, kan de voksne lære noget” (*Doniol-Valcroze*). — God, ja, fordi den kun har liden tilknytning til hans tidligere surrealistiske principper, sagde næsten alle. Men Buñuels „La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz” er på een gang en surrealistisk upåklagelig og kommercielt upåklagelig film.

Det er altid vanskeligt at fatte den enhed, der er i enhver skabende kunstners arbejde,

når man møder karrierens forskellige faser, udtryksmidler og materialer og de forskellige filosofiske og formelle strømninger, som kunstneren ydmygt underkaster sig for atter og atter at fremføre een sandhed med fuld styrke. Tilfældet Buñuel er ikke mere forbavsende end tilfældet *Picasso*.

Hvem vil vove at påstå, at alt hos Buñuel ikke er klart som vandet? Englænderne siger ofte, at de taber alle slag undtagen det sidste: Sidste efterår præsenterede det britiske film-institut et program med de ovennævnte film. Programmet var tilrettelagt af *Gavin Lambert*, uden tvivl den filmkritiker, der mest spontant har forstået det fundamentale hos Buñuel. For første gang er en generation søgt til Buñuel uden at ville tilfredsstille sygelige tilbøjeligheder, uden at ville bruge filmene som forsvaret for deres egne filosofiske eller polemiske interesser. Som belønning for deres renhed blev de de første, der klart kunne se disse velfortalte film, der er skrevet af en forfatter, som kan udtrykke sig med styrke, akkuratse og stil! Bag lærredet stod Buñuel, der er meget sentimental, skælvende og formede med hånden en tragt ved øret for trods sin døvhed at kunne lytte til bifoldet.

Vi kan nu værdsætte hans produktion. Nu da den stærkt engagerede essayistisk tid er forbi, kan vi følge ham roligt og underkaste hans arbejde en analyserende kritik. Buñuels karriere begynder først nu for alvor. Den succes, som hans to nye udmærkede kommercielle franske film har fået, er et bevis herpå.

Det er nu kritikernes overbevisning, at Buñuel med sine kommercielle film har forenklet, renset og endog styrket sit budskab og sin skabende personlighed. Her er en morale for bizarre, kedsommelige eksperimentalfilm-instruktører!

Men der er dog stadig noget at bebrejde Buñuel. Den mand, der optrådte som den stædigt individuelle og kompromisfri, har i perioder underkastet sig ydmygende bestillingsarbejde, den mand der foregav at være oprører og uafhængig, har allieret sig med kommercialismen og iscenesat mange utilgiveligt dårlige film. Er det en stejl og ærlig mand, der gør sådan?

*

Fra 1936 til 1947 blev verden underkastet et martyrium. Ingen havde humor nok til at stille sig spørgsmålet: Hvad er der blevet af Buñuel? Han var forsvundet. Da han er en mand med samvittighed, sluttede han sig til de harmfulde krigere, der anonymt forsøgte at hjælpe verden. Kunsten var naturligvis ikke hans våben. Buñuel har sagt, at det ville være



Fra „El Gran Calavera“s indledningssekvens. Den begynder med et nærbillede af en samling mandspersoners ben. Kameraet kører tilbage, og vi ser, at de tilhører nogle drankere i et jængsel.

en uanstændig forbrydelse at gøre æstetik på den universelle elendighed. Han redigerede „Las Hurdes“ til distribution, gennemgik klipningen igen og mixede den musik og den kommentar, som han tidligere havde ladet ledsage stumfilmen. Dernæst fulgte „Madrid 1936“, en film på 55 minutter om den spanske borgerkrig. Det er en af de første og bedste dramatiske film, der anvender stumper af newsreels og dokumentarfilm, som får perspektiver ved hjælp af udspikuleret klipning — en metode, som blev meget brugt under 2. verdenskrig og efter denne af f.eks. *Nicole Védres*. Buñuel kan på en vis måde siges at være blevet inspireret til denne metode af surrealismen. Han havde lavet „collages“ (mosaikker af i sig selv ligegyldige stumper af gamle kobberstik, der tilsammen dannede en enhed og dermed fik ny betydning) som en hobby. Skønt filmen holdt sig til propaganda for den ene kæmpende parts idealer, var den præget af Buñuels chokerende klippeteknik: En religiøs procession, der er arrangeret for at bede om

regn, bliver klippet ind i en profan procession, der er på vej til folkekommissærens kontor for at bede ham bygge et overrislingsanlæg. Bagefter blev Buñuel sendt til New York af den spanske regering for at vejlede og assistere ved klipningen af *Joris Ivens'* „The Spanish Earth“ og et par andre film om Spanien. „The Museum of Modern Art“ syntes om hans arbejde og hædrede ham med at give ham et job i institutionen. Det er vanskeligt at sige, hvilke film Buñuel arbejdede med, og umuligt at afgøre, hvor stor indflydelse han har haft på de instruktive, kollektivt skabte dokumentarfilm om hygiejne og landbrug. Man må se på museets produktion som helhed. I 1936 havde *Pare Lorenz* iscenesat „The Plough that Broke the Plains“; *Paul Strand* og andre (deriblandt i perioder *Grierson*) sluttede sig til dokumentarfilmfolkene i New York, og pludselig var der opstået en væsentlig amerikansk filmskole, hvis betydning endnu ikke er blevet tilstrækkelig værdsat. Denne fremragende, ærlige produktion fortsatte til *Roosevelts* død. Så

foretog regeringen en udrensning på museet — endnu før *McCarthy* — og mange af de bedste kræfter blev sagt op. Buñuel blev smidt ud, „fordi han havde optaget „L'Age d'Or”.” Få måneder senere var den amerikanske dokumentarfilm praktisk taget død.

Så fulgte to års nød for Buñuel, hans kone og to børn. „Warner Bros.” tilbød ham derpå en kontrakt, og han begyndte at arbejde på en gangsterfilm i Hollywood. Men på trods af sin elendige økonomiske situation ville Buñuel ikke lave degraderende film, og han trak sig tilbage, som han gjorde det i 1930 fra MGM, og foretrak at arbejde som „håndværker” i laboratorierne, hvor han fremstillede spanske udgaver af amerikanske film. Efter at have tjent lidt penge holdt han op og tilbragte 1946—47 i næsten total uvirksomhed. Så foreslog *Oscar Dancigers*, en intelligent og sympatisk producent, Buñuel at iscenesætte nogle kommercielle film i Mexico, og han lovede ham, at han fra tid til anden skulle få lejlighed til at udtrykke sig personligt. Buñuel accepterede og begyndte sin karriere som kommerciel instruktør.

*

Buñuel overraskede alle med sin enestående arbejds- og organisationsevne ved produktionen af billige, kommercielle film, fordi ingen vidste, at han havde arbejdet under lignende forhold for den spanske filmindustri i 1935—36. Den stærke, sunde mand var hverken sadistisk eller ubehøvlet eller ekstravagant. Tværtimod, han ejede sund fornuft og var et elskeligt menneske. Han lavede sine film halvt så billigt og dobbelt så hurtigt som producenten havde forlangt: Det var tilladt en betydelig instruktør at bruge 5 uger til en film. Buñuel brugte 3 uger, det tidsrum der blev givet dårlige film. De fleste af hans mexikanske film havde naturligvis fejl på grund af hastværket: Script-girl-brølere, sløsedekorationer og maskeringer, dårlig skuespilkunst. Men de er langtfra uinteressante.

Buñuel besluttede sig til at søge tilbage til skuespil af de gamle venner *García Lorca* og *Arniches*, men de to planlagte film „La Casa de Bernarda Alba” og „Don Quintín el Amargao” måtte henlægges, og han forstod, at han måtte tage, hvad der blev budt ham. Så optog han „Gran Casino”.

Den er nok hans dårligste mexikanske film. „Manuskriptet var godt”, har Buñuel udtalt, „men to sangstjerner var engageret. Jeg lod dem synge hele tiden”. Det lyder ynkeligt, men personligt morede jeg mig over det. Buñuel havde optaget 3 film i Spanien med indlagte sange, og i den spanske „Don Quintín

el Amargao” blev en sang anvendt så filmisk vellykket, at de lokale kritikere sagde: „Det er en af de bedste sekvenser i spansk films historie” (de anede ikke, at det var en Buñuel-film!). I „Gran Casino” var der ikke gjort noget forsøg på at retfærdiggøre sangene, men Buñuel lod den gamle, magre *tango*- og *milonga*-primadonna konkurrere med den kraftige, prætentløse mexikanske *corrido*- og *ranchera*-sanger og lod dem naturligvis gestikulere så meget de ønskede i deres vokale duel. De sang godt, og sangteksterne var karakteristiske for Buñuels særegne absurde humor; titlerne var bl. a. „Mit Hjertes Herskerinde”, „Den latterlige Valsekonge”, „Pigen fra Norden”, „Dit Fæ!” og „Kærlighedens Projektør”. Historien var behændigt filmet og havde denne perfekte, strømmende *continuity*, der — som *Paul Rotha* har bemærket — er Buñuels største talent og ville være tilstrækkeligt til at placere ham blandt *Griffiths* betydeligste arvtagere.

En slagsmålscene var meget dynamisk og voldsom: Afsnittet sluttede med så mange klø, at billedet begyndte at kunne mærke det, hvirvlede rundt og fik tilskueren til at føle sig „fysisk” syg. Man kunne dog ikke finde noget personligt bunuelsk i filmen undtagen naturligvis i kærlighedsscenen. Buñuel er bange for kysscener, fordi de „altid er ens”, og han prøver derfor at gøre dem originale og give dem „forøget værdi”. I denne scene bliver kameraet placeret foran „kyssebænken”. Bagved er en pergamentagtig måne klippet over af fine skyer, man mindes et billede i „Un Chien Andalou”. Vi er i Tampico, og boretårnene tegner sig mod horisonten. De elskende kommer ind i billedet. Hun har en luftig hvid chiffonkjole på; den bølger sødt for brisen. De sætter sig ned, og deres ansigter nærmer sig hinanden. Buñuels altid blufærdige kamera viser os ikke kysset, men tilter ned ad deres legemer og når jorden. Den unge mand roder med en pind op i mudderet, der danner en spiral. Så stikker han pinden ind i centrum og hæver den igen, og nogle klatter mudder falder til jorden. Kameraet tilter opad, og kysset afsluttes.

„Gran Casino” blev en kommerciel fiasko, og producenten tilbød ikke Buñuel en ny kontrakt. To år senere ville en gammel skuespiller producere en film, der helt skulle helliges hans egne evner som skuespiller, og han ville selv instruere filmen, „El Gran Calavera”. Han bad Buñuel hjælpe sig. Man havde valgt at filme et af de dårligste skuespil af en af de dårligste spanske lystspilforfattere. Señor *Fernando Soler* demonstrerede i hele filmen virtuositet af den gamle skole, og hans læber blev centret

for det hele, også kameraets synsfelt. Buñuel kunne intet stille op i scenerne med skuespillerproducenten, men det lykkedes ham at gøre noget ved det øvrige. Filmen begynder med et udmærket nærbillede: En samling mandspersoners ben fylder hele lærredet, og af benklæderne og skoene ser man, at de tilhører forskellige sociale klasser. Kameraet kører tilbage, og vi ser, at mændene er drankere. Soler bliver hentet og ført til en af de fængselsceller, der er så karakteristiske for Buñuel. Så sættes manden på fri fod, og handlingen tager fart. Han er en gammel, rig, ondskabsfuld Casanova, der driver sin datter og søn til desperation – og muligvis til katastrofen. Pigen er forelsket i en proletar, det er uheldigt. Nu kommer kærlighedsscenen, og den er igen ypperlig: Hun møder sin ven på gaden, han køber to isvafle, og de sætter sig på hans bils trinbræt. Han erklærer hende sin kærlighed og frier til hende, medens hun slikker på sin is, og han nervøst bider og bider i sin vaffel med kanten af fortænderne. Så går de lykkelige ind i bilen. Det er en gammel reklamebil med en højttaler på taget. Den unge mand kører rundt og reklamerer for bl. a. et sæbefirma. Han går i gang med sit arbejde, og et meget fjernt billede (taget fra en skyskraber) viser os den snævre gade med menneskene, der farer frem og tilbage som myrer, og den lillebitte bil, der kører ned

ad gaden og med hæs røst skriger: „Selv om De går grim i seng, vågner De smuk op, hvis De bruger „Syriens Blomster““. Ved at finde på denne højttalervogn har Buñuel forvandlet en række scener. Stykkets idiotiske dialog kontrasteres hyppigt med højttalerens fjerne stemme, dens slogans. Dette er igen collage, ikke af billeder, men af ord, der er uden logisk forbindelse, men som ligesom tilfældigt skaber en absurd situation og slående associationer. Hele filmens afsluttende scene reddes brillant af denne metode: Pigen må ikke gifte sig med den fattige unge mand, fordi faderen, hvor forældret han end er, er respekteret i det gode selskab: Hun må gifte sig med en „gentleman“. Vi er til bryllup. En trist, overlæst mexikansk kirke, der er fuld af blomster og kerter; honningsød orgelmusik, frivole og åndsfraværende overklassemennesker. Den pragtfuldt klædte præst skrider til den højtidelige handling. Pludselig kommer højttalervognen for at levere en „last minute rescue“. De fornemme kirkegængere lader som om de ikke har hørt den. Adskillige billeder taget fra alteret med den åbne kirkedør og lyset fra gaden, nærbilleder af de fine borgeres ansigter. Præsten læser bryllupsprædikenen: „Mine børn ...“ „... vrøvl!“ råber højttaleren. Mixingen af reklamejargonen og præstens prædiken er kostelig. Præsten prædiker over Paulus' ord om ægteska-

„Susana“. I denne film er der mange lighedspunkter med den folkelige sædekomedie, Buñuel dyrkede i nogle af sine spanske film. Den unge mand holder et insekt frem.



bet: „Kyskhed i ægteskabet er kun mulig, hvis I...“, og højtaleren brøler „... bruger strømper af det franske mærke „Regard““.

Man kan ikke på tryk gengive de følgende blandinger af ordene fra kirken og fra reklamebrølene. Skønt sammenstillingen virker ganske tilfældig, er resultatet obscen, voldsomt, blasfemisk, utåleligt, forargeligt. Nu er Buñuel i hvert fald vendt tilbage! Kirkegængernes ansigter udtrykker afsky, for bruden lyder den grimme, hase stemme fra gaden som himmelsk musik. Hun hyller sig i sin brudekjoles lange slæb og løber som en vanvittig ud af kirken, går ind i den grimme bil med sin elskede, og de forsvinder ned ad gaden, medens kirkegængerne løber bagefter med deres høje hatte og i deres lange kjoler, viftende vildt med armene, i et sidste billede, der er en vidunderlig blanding af *Clair* og *Capra*.

*

Denne film blev en formidabel succes, og Buñuel fik lov til at lave alvorlige film. „Los Olvidados“, „Subida al Cielo“ og „El“ blev denne periodes store film. „Susana“ og „El Bruto“ var mindre betydelige kommercielle melodramer. Begge viser os, hvor knuget Buñuel var endnu i perioden 1950–53. „Susana“ er kun negativ; intet håb, ikke det mindste islæt af omhed, ingen menneskelighed. „Susana“ er dårligt filmet, hæsli, latterligt melodramatisk, næsten konstant modbydelig, men alligevel en imponerende og magtfuld film. Den begynder med en overrumplende chokscene: Susana bliver brutalt kastet ind i en opdragelsesanstalts hemmelige celle, hun skriger, slår, spytter fangevogteren, indtil døren lukkes, og hun ligger derinde i mørket. En flagermus ses oppe i loftet, Susana betragter den skrækslagen. To rotter kommer til syne. Det stormer udenfor, og et lyn fremhæver cellevinduet krydsede jernstænger. Susana ser på det kors, de danner, knæler og beder for sin frihed. Korsets skygge kastes ned på jorden, hun vil kysse den, men der sidder en edderkop midt i den. Hun skriger og løber hen til vinduet, griber om stængerne, der er løse og falder ned. Susana løber ud og væk, henover en mark med mange skygger, et autentisk meksikansk landskab. Mareridt og virkelighed er vævet sammen. Friheden opstår af angst og undertrykkelse.

Susana kommer til en rig bondes gård. Han tager barmhjertigt imod hende. Som belønning forfører hun ham, og en uendelig kæde af katastrofer sættes i gang: Bestyreren bliver fyret, gårdejerens søn vil dræbe sin fader. Susana smider konen ud af hjemmet. Hele filmen igennem undes der ikke tilskueren hvile, den

ene afskyelige begivenhed følger efter den anden. Og alligevel får vi mere og mere forståelse for den sadistiske, sanselige, ukyske 17-års pige. I begyndelsen var vi indignerede på hende. Senere kan vi ikke længere dømme hende. Hun er et smukt, miserabelt væsen, der kun kan undfange voldsomhed og lidenskab. Hendes kærlige moder, den stakkels kvinde, hæver armen og pisker hende dyrisk. Alle de respektable, kristne, normale personer i filmen viser lidt efter lidt den samme brutalitet og mangel på menneskelighed. Til slut bliver Susana med vold slæbt bort i zig-zag (ideen blev taget op i „El“'s fantastiske slutning), henad en korridor, tilbage til fængselscellen. Nu kan alle vende tilbage til deres anstændige tilværelse. *Happy ending!*

„El Bruto“ er på lignende måde melodramatisk, fuld af had og begær. Den slags film er en „genre“ i Mexico, opfundet af instruktøren *Roberto Gavaldón*, som Buñuel tydeligvis parodierer. (Pudsigt nok efterligner Gavaldón nu den spanske instruktør). Nu er skuepladsen et kommunalt slagteri. I de gigantiske rum, der skinner som lak af frisk blod, hvor luften stinker af dampene fra de varme, slagtede dyr, og medens det uundgåelige alter for Jomfruen af Guadalupe ser til, begår mennesker deres tusind mord om dagen for selv at overleve. Emnet er blevet taget op af *Franju* i hans besættende dokumentarfilm „Le Sang des Bêtes“. Buñuel blev sandsynligvis inspireret af et af García Lorcas bedste digte, „Kontor og anklage“, her citeret efter *Ivan Malinovskis* oversættelse i „Perspektiv“ sept.-okt. 1955:

„Under multiplikationerne
er der en dråbe åndeblod.“

og senere:

„Hver dag dræbes der i New York
fire millioner ånder.“

Dette utålelige ritual, som det moderne samfund billiger, ledsages i filmen af brutalitet og forbrydelse. Men blod kalder også på blod på en anden måde. Arbejderne i slagteriet søger hjælp til frelse hos hinanden. „El Bruto“ er ikke negativ som „Susana“. Dens tydelige budskab er: Solidaritet. Buñuel indleder en mere optimistisk periode af sit liv. Han tror på mennesket. Han går i gang med „Robinson Crusoe“.

*

Jeg ved intet om „La Hija del Engaño“ og „Una Mujer sin Amor“, der aldrig synes at være blevet vist uden for Mexicos grænser. „La Ilusión Viaja en Tranvía“ er fra 1954. Her

I Benjamin Christensens
 „Heksen“ kaster nogle
 levende frøer på ilden —
 andre foretager velsignelser
 for at jage djævlene ud.
 Buñuel går videre:
 I „Abismos de Pasión“
 („Stormfulde Højder“)
 foretages begge handlinger
 af samme person.



fik Buñuel bedre materiale til sin rådighed, og denne film, der blev lavet på 18 dage, og „El Rio y la Muerte“ er „A-film“, behændigt iscenesatte, med formelle og indholdsmæssige rigdomme hele vejen. Den første fortæller om to arbejdere, der røver en sporvogn og plyndrer hele byen med den på en meget fantasifuld måde. „El Rio y la Muerte“, en af Buñuels smukkeste komponerede film, plastisk set, er en sørgeskantate, der er holdt i et effektfuldt processionstempo. Alle Buñuels film er måske tragiske; denne er det også i det ydre. Men Buñuel har selv bemærket, at denne film er vanskelig at begribe for et europæisk publikum, fordi vi ikke forstår mexikanernes opfattelse af døden. Døden, en nem overfart, en dagligdags begivenhed. „I filmen har jeg anbragt 7 dødsfald, 4 begravelser og jeg ved ikke hvor mange ligtog.“ Mexikanernes specielle syn på døden, den pludselige voldsomhed, der skyldes en mindre fornærmelse, og det påfølgende hurtige og indifferente drab studerede allerede Eisenstein i „Que Viva Mexico“. Buñuels studie er mindre overfladisk, den undersøger nøjere det mexikanske landsbysamfunds struktur. Filmen beretter om to rivaliserende landsbyer, der ligger over for hinanden på toppen af to bakker, som adskilles af en lille flod. Alle begravelser må finde sted på den ene side, og bestandigt befordres ligene over floden. Alle disse smukke sekvenser er blot udvidelser af de begravelsesprocessioner over floden, som vi så i „Las Hurdes“. „El Rio y la Muerte“ er en dybt poetisk film, men som altid hos Buñuel er der tale om en poesi, som ikke er lyrisk, men heraklitisk (Heraklit udtrykte sin filosofi poetisk). Også dialogen har en særegen tone, som Cannes-publikummet ikke syntes om. Sætninger som „hver lille søndag har sine små lig“ forekom idioterne idiotiske, og

de pietetsløse pietetsløse. Som helhed er filmen en manende appel til broderskab. Den er Buñuels mest konstruktive værk.

*

Jeg har ventet med „Abismos de Pasión“ til sidst, fordi dette arbejde ikke kan anbringes blandt Buñuels mindre betydelige film, skønt kritikerne har gjort det. Selv Herman Weinberg, „Cahiers du Cinéma“'s New York-korrespondent, omtalte den som ligegyldig. I modsætning til ham mener jeg, den er et mester-værk, og efter at have set den kan man ikke undgå at føle, hvor prætentios, litterær og overspillet William Wylers version af „Wuthering Heights“ var. „Abismos de Pasión“ blev vist i Paris for nogen tid siden, og enkelte kritikere begreb da dens værdi.

Den er en vanskelig film. Den virker håbløst forældet og *maladroit*, men paradoksalt nok er den Buñuels eneste „stilmovie“. Jeg må forklare nærmere, hvad jeg mener. Jeg har undladt at kalde Buñuel „kunstner“, fordi denne betegnelse kunne forvirre læseren. Denne moralist er en af de få surrealistere, der har holdt deres løfte om aldrig at gå i gang med „kunst“. Hensigten er at „befri menneskeheden for en del af dens slaveri“, og arbejderne må kun tilfældigvis blive kunst. I dag er Buñuel et af filmens vidundere: „Han vælger ikke den naivt set „bedste“ kameravinkel, han vælger den eneste mulige,“ har en „Sight and Sound“-kritiker sagt. Han har skabt en personlig rytme, en *continuity*, der består af brud, *flashbacks* og ændringer af det normale tidsbegreb. Dette er ikke et resultat af æstetiske studier, det er noget, der ligger spanierne i blodet, og som præger al vor dramatik og al vor anden litteratur. Det er også ophævelsen af den normale kronologi hos en filosof, som ikke søger grunden til menneskehedens ulykke i de sidste 25

års politik, men i de sidste 25 århundreder. Buñuels belysninger er barske og voldsomme, fordi alt ligger i udtrykket. Masserne fylder billedet ud med deres konkrete omfang, fordi Buñuel ikke kan lide at filme det æteriske, men den solide materie. Han undgår som regel nærbilleder af ansigter for at undgå den psykologiske metode. Han bruger nærbilleder af små genstande for at understrege den „døde“ verdens betydningsfuldhed, for at afsløre det ukendte. Insekternes liv føjes ind i parallel-montager for at minde os om, at der eksisterer mange andre dramer end dem, der udspilles på vort eget niveau. Et af Buñuels billeder kan identificeres blandt hundrede af andre. Kameratet ser ned mod jorden: Sten, mørke, barokke grenformer, støv, altid det jordiske landskab. Og i midten mennesket, centret for hans interesse, mennesket, der er tyngt af tilhørsforholdet til jorden. Himlen lader han komme til syne som en tynd stribe foroven, eller den er fyldt med vældige, mørke, jordlignende skyer. Men himlen fortæller aldrig noget. Buñuels plastiske fornemmelse kan sættes i forbindelse med Griffiths, Pudovkins og Ivens', men i modsætning til hos disse instruktører er den ikke født af æstetiske principper, men som hos Ince, Chaplin, Dovsjenko og Ford er den naturligt vokset frem af det praktiske arbejde. Alt dette fremgår med næsten didaktisk tydelighed af den antologiagtige „Stormfulde Højder“.

*

Buñuel planlagde filmen i 1930. Det år havde det luksuøse surrealistiske tidsskrift „Minotaure“ helliget *Emily Brontës* roman et nummer med reproduktioner af illustrationerne fra det 19. århundrede. Man anså dem for „surrealistiske“. Buñuel forestillede sig en trofast „oversættelse“ af forfatterindens ideer og deres „visualisering“, foretaget med en 1930-instruktørs øjne. Planen gik i stykker i 1932, men da man i 1954 bad ham lave en filmudgave af „Stormfulde Højder“, realiserede han så nøjagtigt som muligt planen fra 1930. Der er altså 3 „lag“ *Zeitgeist* i filmen. En sådan *tour de force* er aldrig lykkedes før, undtagen til en vis grad i den filmtekniske metode i Chaplins „Monsieur Verdoux“. Buñuel trætter vore øren med halvanden times wagnersk uvej, kører gang på gang frem med ledemotivet fra „Isoldes Død“, indtil vi praktisk taget er bedøvede af det. Han brugte dekorationer i smag med tredivernes opera-agtige i franske film. De udmærkede dekorationer til Heathcliffes hus kunne være fra en af *Dimi- tri Kirsanoffs* film. Fortælleteknikken er raffineret holdt i tredivernes stil: Et nærbillede af

en hånd, der sænker en pistol, forklarer, at manden har opgivet at skyde, etc.

Filmen begynder og slutter med skud mod fugle. Efter indledningen går en gammel mand ind på gården for at jage djævlene ud, som i „Heksen“ kastes levende frøer på ilden, men meningen er tydeligere end hos *Benjamin Christensen*. Buñuel lader manden bære et kors og velsigne samtidig. Så nærbilleder af insekter, der bliver gennemstukket med nåle af Cathys mand. Hun fortæller ham, at hun afskyr hans entomologiske sport, hans mishandling af sommerfugle. „De lider, det er rigtigt, men nogle få minutter senere er det forbi. Ellers ville de opleve en livslang nat i kærlighed og kval,“ svarer han. Det er Buñuels (og Brontës) litterære erklæring i kursiv, om jeg så må sige. Så udvikler historien sig. Alt er betydningsfuldt, men det sidste afsnit må beskrives: Efter Cathys død går Heathcliffe langs en mur, bag hvilken træerne bringes til at skælve af stormen, og han kalder blasfemisk på hende, bønfaller hende om at tage ham med sig til helvede, for at de endelig kan elske hinanden. Han går ind på kirkegården, der er i banal 1800-tals-stil, kommer til hendes gravsted, og med en jernstang slår han hængelåsen for indgangen i stykker (et ypperligt nærbillede). Han går ned til kisten, fjerner med forsigtige fingre det hvide lagen og stikker sin hånd indenfor: Han løfter hendes „hånd“. Han bukker sig for at kysse „den“, men der lyder en støj som af et ekko fra en anden verden i gravkammeret. Den er ikke af en anden verden: Cathys mand står der med et gevær. Nærbillede af riflens to huller, lyden af skuddet, og 5 sekunder et nærbillede af Heathcliffes gennemskudte hovede. Han falder ... ned i kisten. Endelig sammen, i seng ... og ført dertil af hendes mands hånd! Døden har givet dem, hvad deres kyskhedskonventioner ikke har til-ladt dem hele deres liv.

Man kunne begynde at skrive om Buñuel for aldrig at holde op, og dog aldrig forklare, hvad han virkelig er og betyder. Hvordan forklare en *Goya*-raderings egentlige indhold? Et kunstværk hviler i sig selv. Hvis vi forsøger at oversætte det til et andet medium, til et andet sprog, går substansen tabt. Den dag vil givet komme, da litteraturen om mange af de såkaldte „filmklassikere“ vil miste interessen, og da værkerne blot vil forekomme gammeldags taskenspilleri. Da vil Buñuel bestå, fordi han ikke ønskede at skabe kunst, men med uendelig nuancerigdom at projicere sit råb, sit krav om samfundets ja til den menneskelige værdighed og den *jordiske* kærlighed med alle dens konsekvenser.