

rører sig i dekorationerne. Jeg husker, at en tømrer en dag ude på Palladium var ved at anbringe forskellige ting på en væg i Borgensgaards køkken. Han så hen på Dreyer, pegede på en stor

nøgen flade på en af de gule vægge og spurgte: „Vil De ikke have noget til at fylde op der?“. Dreyer svarede: „Nej, Lerdorff spiller en scene foran den væg.“

BUNUELS »EL«

Af THEODOR CHRISTENSEN

Filmmuseet har for nylig vist en af Bunuels handlingsfilm, en efter ydre kendetegn at dømme relativt normal spillefilm, produceret i Mexico. I museets indledning til filmen skrev Erik Ulrichsen, at den havde mere at give fortolkeren end kritikeren. I denne opfattelse kan jeg til en vis grad være enig. Hvis læseren iøvrigt skulle være

interesseret i divergerende meninger om filmen EL og dens instruktør, vil jeg foreslå ham at sammenholde disse bemærkninger med Erik Ulrichsens. Direkte polemik omkring Bunuel er nytteløs, nærmest et spild af kræfter. Derimod kan det nok være umagen værd at konstatere, hvor forskellige konklusioner, man kommer til ved at anskue denne mærkelige kunstners film. Bunuel kalder både på fortolkning, kritik og medoplevelen. I filmen EL, der handler om en skinsyg neurotikers liv, gør Bunuel brug af en form, der er akseptabel



Arturo de Cordova, kendt fra film som f. eks. »Fribytterens Lady«, har fået et helt andet virkefelt som Francisco i »EL«

for et større publikum. I to af hans tidlige, meget berømte film, *Un Chien Andalou* (1928) og *L'Age d'Or* (1930) er filmsproget meget dunkelt, og ikke blot tolkning, men tydning påkrævet. De er, i stil med andre af datidens avantgardefilm, opbygget med psykoanalytiske symboler som byggeklodser. Salvador Dali var medarbejder på begge de nævnte film. Mere end overfladisk tilegnelse af disse film var kun mulig, hvis tilskueren besad en god portion psykoanalytisk forståelse eller lod sig vejlede af psykoanalytisk litteratur ved dechifrerings af filmene. I modsætning hertil har EL en form, der skuffende ligner den kommercielle spillefilm, europæisk eller amerikansk. Dens handling er realistisk, men dens budskab rækker unægtelig langt udover handlingen. Neurotikerens Francisco, EL d. v. s. HAN, er filmens hovedperson. Han er sygeligt skinsyg, han vil besidde alt, først og fremmest den pige han elsker. Derfor tager han hende fra en anden, derfor vogter han hende med en enstående grusomhed, derfor prøver han at ødelægge det, han ikke kan eje så eksklusivt som han ønsker — et andet menneske. Han piner hende, han forsøger at dræbe hende. Hele hans handlemåde er bagsiden af den medalje, hvis forside viser os den romantiske kærligheds forførende billede. Forresten den kærlighed, som Hollywood med usvigelig monoton præsenterer os for. Hollywoods gennemsnits-romantik er en usmagelig og stupid karikatur. Men den er som karikatur ganske ufrivillig, mens Bunuels film ganske bevidst giver os et sygdomsbillede. Francisco taler sig varm om sin egen forelskelse i den romantiske forelskelse. Mere nordisk end sydlandsk, mere tysk end spansk — men naturligvis universel. For Francisco er den gennemførte egocentriker; han elsker sig selv, og kun sig selv. „*To love oneself is the beginning of a lifelong*

romance“, skrev Oscar Wilde. I Bunuels film er denne kærlighed en livsvarig neurose. Den har ikke udelukkende bund i hovedpersonens erotiske mani. Salvador Dali har ikke været medarbejder her. Francisco er skinsyg på alt. Han fører rethaverisk en håbløs proces for at genvinde sine forfædres ejendomme! Han vogter skinsygt på sin faders minde — intet må tages fra ham og hans slægt. Ved et selskab i hans såre velhavende hjem komplimenterer en af gæsterne ganske uskyldigt den arkitekt, som har tegnet den rædselsfulde salon, man opholder sig i. „Den arkitekt var min far,“ replicerer Francisco — „han fik ideen på verdensudstillingen år 1900.“ Hans syge selv-kærlighed bliver holdt skjult bag den romantiske kærligheds høje idealer. Francisco fører sine medmennesker bag lyset, hans venner tror på ham, skriftefaderen og svigermoderen charmeres af ham. Han *kan* være charmerende, han *kan* vinde sine medmennesker, som den dybt neurotiske kan gøre det.

Men Bunuel afdækker sygeligheden, og han gør det uden brug af psykoanalytiske hieroglyffer, som både hans egne og andres avantgardefilm tyede til. Bunuel foretager denne afsløring i en klar, formelt ganske realistisk film. Og afsløringen er ikke kun betinget af, at filmen viser os, hvordan Francisco behandler sin kone, når de er i enrum. Ligesålidt som skriftefaderens og svigermoderens optræden blot skal vise den katolske kirkes og familiebåndets ulykkelige magt i et land som Mexico (eller Spanien). Dette element er *også* til stede, men det er sindrigt vævet ind i det neurotiske helhedsbillede, som er hovedsagen. Francisco får som nævnt også sine venner på sin side, ja, selv sin egen tjener, Pablo, der dog oplever alt på nærmeste hold — ligeså nært som tilskueren. Francisco opsøger sin tjener i øjeblikke af anger, smerte og usikker-

hed. Han higer efter den kontakt med det levende liv, som han selv har afbrudt til alle sider. Det neurotiske totalbillede er komplet.

Dette billede kan en veltrænet, skarp-synet men iøvrigt ganske almindelig biografgænger følge og tyde i alle dets faser. Uden brug af psykoanalytiske kodebøger. Man bør muligvis se filmen et par gange, men det er nu en regel, som gælder mange væsentlige film.

På denne baggrund forekommer det mig urimeligt, når adskillige filmbegejstrede stædigt vil fastholde, at avantgardefilmene er Bunuels hovedværker, mens en film som EL er et kommercielt kompromis. Fordi den taler et filmisk sprog, som publikum forstår. Denne tilbedelse af de eksklusive, „dybdepsykologiske“, halvdunkle film overser ganske, at Bunuel bruger den gængse, realistiske filmform for at afsløre dens — misbrug.

Det vil iøvrigt være ganske forkert at tro, at det dagklare ligger Bunuel fjernt. Både *Los Olvidados* (*Fortabt ungdom*) og den spanske dokumentarfilm *Terre sans Pain* er ubarmhjertig skarpe i konturerne. Begge er realistiske filmværker, som vil afsløre det som *ikke* ses gennem det, der *kan* ses. Denne stil er ligeså fjern fra den almindelige spillefilms naturalistiske overføringsbilleder som avantgardefilmens symbolske facon. Og den er betydelig mere *filmisk*.

Hermed være henvist til en indvending mod den psykoanalytiske symbolfilm — en indvending, som stammer fra Bela Balazs, og som efterhånden er gået i glemmebogen. Disse film af Bunuel, Cocteau og andre jonglerer elegant med dybdepsykologiske symboler. Men det er tit noget rent forstandsmæssigt, knastørt. Filmisk er det ofte en ynkelig forestilling. Både de gamle avantgardefilm og de nye, som kom dumpende en menneskealder senere i USA, nøjes med at affotografere sym-

boler og derefter præsentere filmbilledet af symbolerne, symbolet på et symbol! Det er ikke sjældent, at dette gøres bevidst, men det bliver det ikke bedre af. Det er ufilmisk, for filmbilledet, kameravinklerne, nærbilledet, klipningen — alt dette er i forvejen symboler eller kan gøres til symboler. Et hvilket-somhelst nærbillede bliver et symbol, når det ikke optræder tilfældigt i en film, for nærbilledets fremhæven og isoleren gør billedindholdet symbolsk.

Kadavrene på flyglet i *Un Chien Andalou* er affotograferede symboler — mens kameravinkler, tempo og rytme mange steder i denne film får lov til at passe sig selv. Filmmidlernes symbolskabende evne udnyttes ikke. De registrerer kun, som i den tarveligste naturalistiske film.

Med dette vil jeg naturligvis ikke udtale en summarisk „filmisk“ fordømmelse af avantgardefilmene. Men jeg vil pege på, at kravene til brugen af filmiske, ofte selvfølgelige symboler er større i den realistiske film. Og med de større filmiske krav følger en mere virtuos præstation, en stærkere virkning og et større udbytte. Vel at mærke, når der står en kunstner som Bunuel bag det realistiske kamera, en kunstner der opfatter og tolker, som han har gjort i filmen EL.

FILMHISTORISK GRAMSEPOSE

Rune Waldekrantz: Amerikansk film. Wahlström och Widstrand (Svenskt filmbibliotek) 1954. 307 s., sv. kr. 19,50 hft.

Det er en utaknemmelig, ja, uløselig opgave Waldekrantz har sat sig i *Amerikansk film*: at skildre de sidste 10—