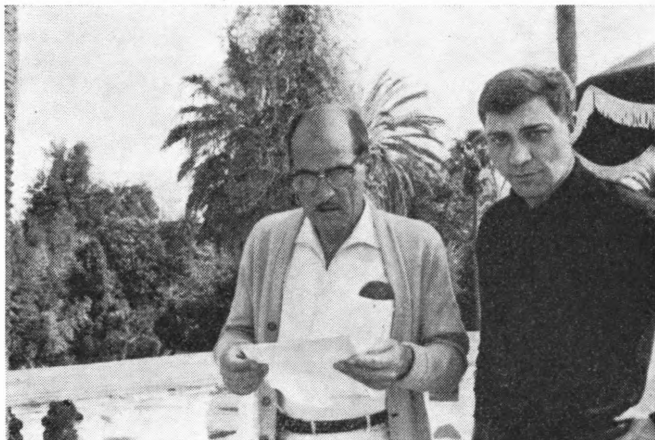


BUÑUEL

og de 21 delegerede

AF J. F. ARANDA



Luis Buñuel, fotograferet under sit ophold i Spanien, sammen med J. F. Aranda.

Den dynde præmier, som Spanien har modtaget i de senere år, har uden for landet kunnet give indtryk af, at spansk film omsider var modnet. Det polemiske og raillerende indhold i filmene har overbevist mange om, at vore kunstnere havde overvundet alle censurskranker og andre vanskeligheder. Det er desværre min første pligt at tage denne illusion fra læserne. I almindelighed blev jeg betragtet som en optimistisk kritiker. Da vor generation slog igennem inden for filmen, i 1953, var jeg ikke i tvivl om, at vi snart ville nå den position, som vi indtager nu. De unge, som havde været med til at grundlægge filminstitutionen, filmarkivet, klubberne og tidsskrifterne – generationen, der var født under borgerkrigen – havde noget nyt og alvorligt at fortælle, og de måtte have held til at gøre det. „Bienvenido, Mr. Marshall“ af *Berlanga* og *Bardem* var det første tegn fra den nye bevægelse. Den blev

præmieret i Cannes. Nogle udenlandske kritikere gik imidlertid for vidt i deres vurdering af vor situation. Jeg husker, at den fremragende italienske kritiker *Guido Aristarco* sagde intet mindre end at „spansk film befandt sig i en åndelig situation, der lignede den italienske i 1943, lige før den vidunderligste udfoldelse.“ Dette kunne kun siges af en udlænding, der ikke vidste meget om vore forhold. Måske var der i Spanien i 1953 ligesom i Italien ti år tidligere friske talenter, der var modne til den endelige indsats. Men den væsentligste forskel var, at der i det italienske samfund skete ændringer, hvorimod dette ikke var tilfældet i Spanien. Beskyttelseslovene for filmindustrien, det økonomiske grundlag, censuren etc. er de samme i dag som i 1945. Under sådanne omstændigheder kan man ikke vente fundamentale ændringer inden for produktionen.

De unge filmfolk har imidlertid gjort deres bedste, og nogle – ikke mange – har haft tilstrækkelig styrke, evne og vrede til at vinde. Disse var et udtryk for, hvad spansk film kunne blive. Men medvirker de til at forbedre vor films almindelige kvalitet? Tilsyneladende, vi har i hvert fald fundet ud af noget. Disse få, repræsentative film har alle noget til fælles, som de andre ikke har: de er realistiske; de benytter sig af en bitter, næsten makaber humor, som synes at være det eneste middel, hvormed man kan kommentere den aktuelle virkelighed, og som har dybe rødder i de nationale, kunstneriske traditioner (som *Goya*). De har alle givet afkald på kosmopolitiske omgivelser og har studeret provinsbyen og landsbyens problemer. De har anvendt mange uden-dørsscener, improviserede skuespillere, få stjerner, små budgetter. Man kunne sige, at det dusin betydelige film, der er lavet siden 1953, har skabt grundlaget for en national filmstil. En sådan stil er endnu ikke levedygtig, således som den er det i lande med en meget mindre produktion end vor.

I virkeligheden er spansk film delt i to klart afgrænsede grupper: den officielle og kommercielle produktion – næsten 70 film om året – og outsiderne – de film, der præmieres ved festivaler, og som den udenlandske kritiker kender.

Den kommercielle produktions succes er temmelig overraskende. For ti år siden havde produkterne ingen chance for at blive eksporteret. De betalte sig på hjemmemarkedet på grund af den stærke statsbeskyttelse, og fordi Spaniens 30 millioner indbyggere (som er meget glade for at gå i biografen) ikke så gode udenlandske film.

Nu har alt dette ændret sig. Spanske film har lige så stor succes, og ofte større, end udenlandske, og de spanske film vises med stort held i Sydamerika.

Grundlaget for dette „mirakel“ inden for den spanske filmindustri er allerede blevet analyseret (se min artikel i „Films and Filming“, august 1961). Regeringens officielle hjælp har været umådelig og nyttig. Vi har nu så veludstyrede studier som noget andet land. Vore films tekniske kvalitet ligner de udenlandskes. Vi laver mange farve- og mammutfilm. Produktionsomkostningerne er mindre end i andre

lande, og co-produktioner florerer lige så stærkt som internationale kongresser.

Alle disse film er dårlige, men måske ikke værre end dårlige film fra andre lande: Vi har vulgære komedier og komikere, som får søndagspublikummet til at le. Vi har tåbelige melodramaer, som imidlertid er mindre latterlige end de sydamerikanske. Vi har smægtende musicals, pragtfuldt udstyrede (så meget bedre end de tyske) og med skuespillerinden *Sara Montiel*: hun synger elendigt, men hun har rød make-up på tungen, hvad der får tilskuerne til at sukke.

Den officielle produktion er naturligvis meget mere værdig. Den er protegeret enten af staten eller kirken („Livet en drøm“ – en masakering af *Calderons* drama); historier fra borgerkrigen eller om den kommunistiske fare; eller film efter originalmanuskripter om missionsstationer i Orienten. De får også internationale præmier: „El Lazarillo de Tormes“ („Den lille landstryger“), der kunne være blevet en vidunderlig film, hvis *Buñuel* eller *Berlanga* havde lavet den. *César Ardavins* version var et irriterende svulstigt værk, med prægtige fotografier af spansk arkitektur og en fed dreng, der lavede grimme numre i forgrunden. Den fik Berlins „Goldene Bär“ i 1960 . . . men siden „Marcelino“ ved vi, hvilke uhyrligheder, der kan finde sted på denne festival.

Efter verdenssuccesen med en dreng i *Ladislao Vajdas* „Marcelino“ er vidunderbørn blevet lanceret i anseligt antal. De synger alle „flamenco“ og tager på turné til Sydamerika efter at have lavet et par film.

Co-produktioner plejer at være dyre og deprimerende. Der er nu over 300 i vor filmhistorie. De sidste eksemplarer er *Samuel Bronstons* „King of Kings“ (Kristi lidelseshistorie – 8 millioner dollars), og „El Cid“ (Spaniens Robin Hood – 6 millioner dollars, med *Sophia Loren*); begge optages i deres helhed i Madrid. For øjeblikket afslutter *Christian-Jaque* også her „Madame Sans-Gêne“, atter med *Sophia Loren*.

Under sådanne omstændigheder er gode film sjældne. De store monopolforetagere (som producenten *Cesáreo González*, der absorberede Bardem og andre gode kunstnere) gør deres kapitalistiske middelmådighed gældende. Gode film laves af små produktionselskaber – som i andre lande. To sådanne producenter slog

sig sammen for at muliggøre Buñuels „Viridiana“.

Buñuel deltog i Cannes-festivalen 1960 for at præsentere sin fortrinlige „The Young One“ („Mands begær“). Nogle spaniere havde lange samtaler med ham. Blandt disse var *Saura* og hans producent *Portabella* („Films 59“), hvis film var Spaniens officielle bidrag til festivalen. Vi fortalte alle Buñuel, at det ville være meget beejligt både for ham og for os, hvis han ville lave en film i Spanien. For ham, der i sit væsen er en spansk kunstner, og som aldrig har opgivet at beskæftige sig med spanske problemer, typer eller landskaber, hvor han end har filmet, ville det betyde et møde med alt, hvad han elskede og beherskede. Buñuel arbejdede i Spanien, mens han lavede „L'Age d'or“ og „Terre sans pain“, men disse film betragtes som franske. Senere, i 1935–36, som producent på spanske komedier og en dokumentarfilm; disse film er ganske ukendte og forsvandt efter krigen: derfor har de fleste udenlandske kendere betragtet ham enten som fransk eller mexikansk.

For os ville Buñuels come-back ikke blot betyde en opmuntring, men også et incitament for den spanske filmtradition, vi søger. Vi har brug for den med det samme, og den eneste ægte forudsætning er Buñuel og nogle af hans venner fra trediverne (som dokumentaristen *Carlos Velo*, der er berømt for filmen „Torero“, og som også lever i eksil i Mexiko). Vi må skabe en bro over „det store intet“ i spansk kulturliv i de sidste 25 år. Buñuel skulle være denne bro.

Buñuel forstod. Han fik et godt indtryk af de unge spaniere, han mødte. „Hvis den unge generation er ligesom disse unge, lever Spanien stadig“, har han sagt. Til mig sagde han tydeligt: „Jeg ved, at en god patriot må vende tilbage til Spanien og hjælpe der. Men måske er jeg ingen god patriot, eller måske er jeg blot blevet for gammel til at begynde forfra.“ Heldigvis forholdt det sig ikke sådan. Endnu før jul, havde vi Buñuel i Spanien. Han lod sig ikke en eneste gang interviewe til pressen, men hver eftermiddag mødte han en gruppe af filmfolk og gamle venner i en lille café. I januar havde han sit manuskript færdig (det første, han har skrevet alene) og havde valgt eksteriorer i nogle dejlige og næsten ukendte landsbyer i nærheden af Madrid.

I Spanien er der en forhåndscensur på manuskriptet; accepteres det, kan det filmes uden indblanding. Der var intet at udsætte på Buñuels manuskript, det var et meget intelligent arbejde. I manuskriptet læser man f. eks., at en ynkværdig mand med et frygteligt sår på sin arm kommer ind i en kirke. Han dypper armen i vievandet. Deraf slutter vi, at han er en troende, der håber på et mirakel. I filmen ser vi tværtimod, at han er en grov materialist: med sin handling håber han at overføre sin infektion til alle de fromme kvinder, der kommer i kirken!

Sædvanligvis lavede Buñuel to udgaver af hver scene: den ene beregnet for Spanien, den anden for udlandet. Afvigelserne var små, men betegnende. I en scene ser vi *Viridiana* på en bedeskel foran et kors. I den anden udgave af samme scene ser vi hende bedende i samme stilling, men på væggen nær ved korset var anbragt et redskab til piskning. På denne måde blev den mest ætsende og skandaløse film i Buñuels karriere til . . . i Spanien!

I selve manuskriptet findes intet klart anti-religiøst eller politisk. Det beretter om en nonne, som arver en stor landejendom. Hun beslutter at forlade klosteret for at tjene Kristus bedre med velgørenhed, ved at tage sig af tigere på ejendommen. Dette tema berører et nationalt problem, men der kan ikke udledes politiske insinuationer af det, da spanske klosterordner i det 16. århundrede har praktiseret en lignende kollektivisering af godser. Historien er inspireret af en helgens liv fra denne periode, men er overført til begyndelsen af dette århundrede. Stedet bliver et hjem for tigere og fredløse, der naturligvis ikke opfører sig godt. Først forsøger de at voldtage *Viridiana*, og andre afskyelige episoder følger. Men til sidst har de lært noget væsentligt om menneskeligt fællesskab. Og *Viridiana* har forstået betydningen af kærligheden, ikke den abstrakte, litterære, men den virkelige, kødelige kærlighed. Som alle Buñuels film er også den et værk af en moralist.

Så snart filmen var afsluttet, sendtes den atter til censuren, og den blev nægtet adgang til Cannes. Festivalledelsen inviterede den imidlertid til den informative afdeling. Buñuel havde klogeligt sendt negativet til Paris (for, som han sagde, at afpude tonesiden). En kopi blev derfor sendt fra Paris. Da man blev klar

over filmens usædvanlige kvaliteter, anbragte man den i „séance de clausure“, og juryen, der var imod den skik at betragte den sidste dags film som „hors concours“, gav den guldpalmerne, ex aequo med en fransk film. Den fik også den franske presses præmie.

Lederen af den officielle spanske delegation, der ikke havde set filmen, indfandt sig på scenen for at modtage disse to præmier samt to for andre spanske film. I samme øjeblik han var tilbage i Spanien, blev han fyret sammen med de tyve andre medlemmer af den officielle delegation. Vatikanets avis „L'Osservatore Romano“ havde beklaget sig over, at en regering, der var så nært knyttet til pavestaten, kunne tillade en sådan film.

Buñuel havde udført sit livs mest „buñuelesque“ og surrealistiske handling, og hjemme i Mexiko har han sikkert smilet på sin karakteristiske måde, da han fik at vide, at 21 officielle delegater, der havde søgt at høste ære på hans bekostning, nu stod på gaden på jagt efter virkeligt arbejde . .

Som alle film, der gør skandale, vil også „Viridiana“ blive meget berømt. Personligt finder jeg, at den har mindre enhed og er mindre elegant konstrueret end „The Young One“,

men det er klart, at det er en af Buñuels mest strålende og typiske film. Han selv har fortalt mig, at han betragter „Viridiana“ som en slags antologi af yndede temaer fra hele hans karriere, og at der er noget godt i den. Han ventede imidlertid ikke Grand Prix i Cannes.

Al omtale af filmen er forbudt i Spanien. De indenlandske kritikere kunne ikke nævne, at Spanien for første gang i historien havde vundet en førstepris. De må ikke nævne eksistensen af „Viridiana“. En fuldkommen „conspiration du silence“ omgiver filmen i Spanien.

Dette er ikke et isoleret tilfælde. Skønt Sauras „Los Golfos“ ikke blev bandlyst, er den endnu ikke udsendt. I Cannes 1960 og specielt ved Londons „Film Festival“ fik den meget fin presse. „Det er en film, der får os til at se“, sagde man. Saura er tidligere elev, nu lærer, ved filminstituttet, og har foruden en geografisk dokumentarfilm „Cuenca“ lavet eksperimentalfilmene „Søndag eftermiddag“, hvori han drastisk analyserede den formelige slave-tilværelse, som tjenestepigerne i Madrid fører. „Los Golfos“, der var den første produktion fra „Films 59“, viste os i en banal historie Madrids elendigste kvarter og deres beboere. Montagen søgte at være stiliseret, et „staccato“

Et galleri af tiggere fra Buñuels „Viridiana“.



af ukomplette scener, ligesom avisoverskrifter. I sin første spillefilm kunne Saura ikke ganske beherske teknikken, og filmen var utilfredsstillende, men interessant. Han er for tiden uden arbejde.

En anden elev fra instituttet, *Patino*, forberedte „Dona Gimena“ („Films 59“), en version af „El Cid“, der var nærmere *Racine* end den amerikanske co-produktion. Manuskriptet er blevet forbudt. *Julio Diamante* fra filminstituttet er en stærk personlighed, der nu laver en film, „De, der ikke gik i krig“, som jeg frygter vil blive for kommerciel. Men *Diamante* er yderst lovende. Hans milieubeskrivelser og behandling af skuespillerne er fortrinlig, og den humoristiske historie om „Francophiler og germanophiler“ er meget interessant.

Bardem arbejder for „UNINCI“. Hans næste film, „Der sker aldrig noget“, er en komedie om livet i provinsen på linie med hans velkendte „Calle Mayor“.

Berlanga er stadig vor bedste instruktør efter Buñuel. Han har været tavs i fire år, har blot været supervisor på en kort humoristisk TV-film. Omsider afsluttede han „Anbring en fattig ved dit bord“, der skulle have været sendt til Venedig, men regeringen har forhindret dette. Denne nye komedie er virkelig forfriskende. Dens titel refererer til velgørenhedsinstitutioners slogan, hvori man opfordrer familier til at indbyde fattige til julemiddagen. Komedien begynder, da det bliver klart, at der ikke er tilstrækkelig mange fattige at få fat på. De har alle travlt med den mere lukrative beskæftigelse at tigge efter midnatsmessen.

Nogle få kortfilm fortjener også at nævnes. Vor bedste eksperimentalfilminstruktør er *Val del Omar*, hvis „Brand i Kastilien“ præmierede i Cannes 1961. Også „Dødens dag“ af *Jordá* og *J. Marcos* (tidligere elever fra instituttet) er en god kortfilm. De eksperimentalfilm, der produceres af selve instituttet, er ofte meget lovende, og da der ikke er censurbestemmelser for disse studieværker, er de ofte dristige i deres emnevalg. Men de må hverken vises offentligt eller ved festivaler.

Måske er den mest interessante af alle *Marco Ferreri*. Hans „El Pisisito“ (Den lille lejlighed) var uden tvivl sidste års bedste spanske film. Dens tilsyneladende enkle historie var grundlag for en af de mest barokke og makabert humoristiske film, jeg har set. I sammenligning

med den forekommer den engelske sorte humor at være barneleg.

For at kunne gifte sig er et par på jagt efter en lejlighed. Det er umuligt at finde en i Madrid til en rimelig pris. De beslutter til sidst, at manden skal ægte en gammel kone, der har en lejlighed, og de unge vil gifte sig, så snart den gamle dør. Manden gifter sig med den gamle, hun dør, og de unge flytter ind. Det er det hele. Men manuskriptet af *Ferreri* og den fortræffelige forfatter *Rafael Azcona* udnytter enhver mulighed i situationerne. Da den gamle kone endelig dør, bæres hendes kiste gennem fantastisk forfaldne gader i Madrid, fulgt af det lykkelige par og af børn, der spiser sandwiches og råber hurra.

Denne blodige satire blev udført med en sådan særegen smag for grimheden, middelmådigheden og snavset, at selv ikke de mest pessimistiske tilskuere kunne påstå, at filmen er neorealitisk eller blot realistisk. *Azconas* syn på Spanien er med overlæg desperat, og det er ikke hans alene, men deles af forfatterne inden for en litterær retning, som blev skabt af skribenter som *Camilo Cela*, et forsøg på at vække den nationale samvittighed.

Ferreris anden film handlede om middelklassedrenge. Da manuskriptet ikke var af ham og *Azcona*, men af en forfatter med en helt anden indstilling, var resultatet ikke heldigt. Det var en interessant, men ringe film. Men den tredje film, atter lavet i samarbejde med *Azcona*, overgik „El Pisisito“ i ekstravagant, morbid humor, og var dog mindre bitter, men menneskeligt fængslende trods et vanskeligt tema. „El cochecito“ (Rullestolen) handler om en gammel mand, der ønsker sig en motoriseret rullestol, som vil sætte ham i stand til at ledsage sine venner. Han føler sig meget bedre tilpas blandt krøblingene end hos sin „normale“ familie, et slæng småborgerlige egoister. Det er ikke vanskeligt at gætte sig til *Ferreris* tanker, der er skjult bag denne parabel. Komedien er iscenesat så brillant, at den fortjente kritikernes præmie i Venedig 1960.

Ferreri og *Azcona* forbereder nu en version af *Kafkas* „Slottet“, overført til Spanien i dag. Det er ikke for meget at vente, at de vil behandle den vanskelige forfatter tilfredsstillende. Der er mange håb knyttet til den unge generation inden for spansk film. De har muligheden for at konsolidere vor filmkunst.