

BUÑUEL OM BUÑUEL

AF EN FILMINSTRUKTØRS DAGBOG

Jeg kom til Hollywood første gang i 1930 kort tid efter premieren i Europa på min anden film, „L'Age d'or“. Metro havde set filmen i Paris, og de skrev straks kontrakt med indehaveren af den kvindelige hovedrolle, *Lily Lys*. Derpå tilbød de mig en Hollywood-kontrakt. Men jeg afslog.

Jeg var overhovedet ikke interesseret i at arbejde med film på Hollywood'ske betingelser. I Paris var jeg i stand til at skabe den slags film, jeg ønskede, takket være venner, som gav mig penge. Derfor engagerede Metro mig som „observer“ – jeg skulle i seks måneder vandre rundt og „observere“, hvorledes man lavede film i Hollywood, fra manuskriptet til klippe- rummet.

Herunder traf jeg *Claude Autant-Lara*. Han var engageret til at udarbejde franske versioner.

Den første dag kiggede supervisor'en på min kontrakt og sagde: „Den ser mærkelig ud, denne her kontrakt, men hva' . . . Hvordan vil De begynde, i studiet, ved en manuskriptkonference eller i klipperummet?“ Jeg valgte studiet, hvorefter han sagde: „*Greta Garbo* arbejder på Stage 24, kunne De ikke tænke Dem at gå derind og observere i en måneds tid?“

Jeg gik derind, og da jeg kom indenfor, så jeg, at *Greta Garbo* var i gang med make-up. Hun så på mig med et sideblik og spekulerede på, hvem denne fremmede var; derefter sagde hun noget på et sprog, jeg ikke forstod (det var engelsk) – dengang kunne jeg kun sige „Good morning“ – og hun gjorde tegn til en eller anden, som viste mig døren.

Efter den dag kom jeg kun for at hente min løn hver lørdag middag, og ingen bekymrede sig mere om mig. Efter tre måneder på denne måde gik jeg igen til supervisor'en, som bad mig se på nogle prøveoptagelser af *Lily Damita* – kan De huske *Lily Damita*?

Han sagde: „De er spanier?“ Jeg sagde:

„Ja, men jeg er her som franskmænd, for jeg blev engageret i Paris.“ „Det er ligegyldigt,“ svarede han, „*Mr. Thalberg* ville gerne have Dem til at se på en spansk film med *Lily Damita*.“ Jeg meddelte ham, at jeg ikke kunne spille min tid med at kigge på sådan en dame. Det afgjorde sagen. En måned senere afsluttedes min kontrakt – den skulle ellers løbe to måneder endnu. Jeg drog tilbage til Frankrig; de betalte billetten og én måneds løn i stedet for de to. Det var alt, hvad jeg bestilte i Hollywood.

Jeg optog derefter „*Tierra sin pan*“ og arbejdede siden i Paris. Jeg havde intet ønske om at lave flere film („*Tierra sin pan*“ (1932) blev forbudt af den spanske regering, som fandt den fornærmende for Spanien og som forbød en fremvisning i udlandet. Den nåede først Frankrig i 1937).

Jeg led ingen nød takket være min familie, men jeg skammede mig lidt over, at jeg ikke bestilte noget. Så fik jeg arbejde for Paramount i Paris, for hvem jeg dubbede i to år. Derefter blev jeg af Warner sendt til Spanien for at lede deres co-produktioner. Der dubbede jeg endnu mere.

Så fandt jeg en ven, *Urgoiti*, for hvem jeg begyndte at arbejde som producer. Jeg producerede fire uinteressante film – jeg har glemt deres titler. Så kom borgerkrigen.

Jeg troede, at verdens ende var nær, og mente, at jeg burde begynde at tænke på andet og mere end det at lave film, så jeg stillede mig til rådighed for den republikanske regering i Paris. De sendte mig i 1938 til Hollywood på en „diplomatsk mission“ – for som „teknisk rådgiver“ at overvåge to film om det republikanske Spanien.

Krigens slutning kom som en overraskelse for mig mens jeg endnu var i Hollywood. Jeg fandt mig selv strandet i USA og uden arbejde.

Takket være Miss *Iris Barry* fik jeg arbejde på Museum of Modern Art. Jeg drømte om at gøre store ting, men arbejdet viste sig at være ret bureaukratisk. Jeg havde femten eller tyve mand under mig. Jeg arbejdede på latin-amerikanske versioner af film. Jeg blev der i fire år.

I 1942 blev jeg tvunget til at trække mig tilbage fordi jeg havde lavet „L'Age d'or“. Miss Barry modtog min afskedsansøgning med tårer i øjnene. Det var dagen for Mers el Kebir: Der var dramatik i luften. Nogle journalister op søgte mig, men jeg afslog alle interviews. Jeg mente dengang, at det var uden betydning om Mr. Buñuel var ansat på museet eller ej.

Jeg var ret nedtrykt; jeg havde ikke sparet penge op, og i dagene derefter klarede jeg mig så godt jeg kunne; det var ikke særlig godt. Så engagerede American Engineers mig som kommentator på amerikanske militærfilm. Min „smukke stemme“ blev anvendt på femten-tyve film om svejsning, sprængstof, flyvemaskindele

og hvad de ellers lavede af tekniske film. Jeg talte ikke flydende engelsk – det var udelukkende til de spanske versioner.

Så hentede Warner Brothers, som planlagde en serie spanske versioneringer, mig ud til Hollywood. Jeg må fortælle, at jeg er doven – men når jeg arbejder, så arbejder jeg. De ansatte mig som producer, og jeg blev betalt godt. Men arbejdet med de spanske versioneringer blev aldrig påbegyndt, og jeg blev endnu en gang ansat som dubbing-ekspert.

Jeg tilbragte to år i Hollywood, fra 1944 til 1946, og da jeg fik en god løn, kunne jeg opspare tilstrækkeligt til i et helt år at realisere min drøm: ikke at bestille noget.

På trods af alt var jeg igen på bar bund i 1946, da *Denise Tual* arrangerede min rejse til Mexico. Hun ville have mig til at lave en film i Frankrig. Jeg var lykkelig, jeg så himlen åbne sig... Det skulle være „Bernardas hus“, men det blev aldrig til noget, da *Garcia Lorcás* familie allerede havde solgt rettighederne. Mens jeg

Lya Lys i „L'age d'or“.





Dan O'Herlihy i „Robinson Crusoe“.

arbejdede i Mexico mødte jeg imidlertid *Oscar Dancigers*, som foreslog, at jeg lavede en film for ham. Det gjorde jeg, og jeg har været i Mexico lige siden.

Filmen hed „Gran Casino“, en film med sange. De sang tangoer og jeg ved ikke hvad – der var i hvert fald mange. Den var ikke nogen større succes, og jeg havde intet at tage mig til i de følgende to år.

Oscar Dancigers har altid været min producer i Mexico, og han er en mand jeg skylder meget. Takket være ham var jeg i stand til at blive og lave film.

Efter fiaskoen med „Gran Casino“ og to års lediggang, fik jeg af Dancigers en opfordring til at komme med et forslag til en film for børn. Jeg tilbød ham at studere „Los Olvidados“ („Fortabt Ungdom“), som jeg havde skre-

vet sammen med min ven, *Luis Alcoriza*. Han syntes om den og bad mig gå i gang.

I mellemtiden viste der sig en mulighed for at iscenesætte en kommerciel komedie, og Dancigers foreslog mig at lave den først; til gengæld lovede han mig en vis frihed på „Los Olvidados“. I løbet af seksten dage lavede jeg så „Gran Calavera“, som fik stor succes, og jeg var i stand til at begynde på „Los Olvidados“. Naturligvis bad Dancigers mig om at fjerne en del af det, jeg ønskede at medtage i filmen, men han gav mig en vis frihed.

Alt, hvad jeg tog ud, havde en enestående symbolsk betydning. Jeg ville indføre nogle vanvittige, fuldstændig afvigende elementer i de mest realistiske scener. For eksempel i scenen, hvor Jaibo beslutter sig til at tæve den anden dreng og kommer til at dræbe ham, af-

slører en kamerabevægelse skelettet af en ellevetagers bygning, der er under opførelse i baggrunden. Jeg ville have anbragt et orkester på hundrede musikere i denne bygning. Man ville have anet det i kamerabevægelsen. Jeg ville gerne have haft mange elementer af den art med, men det blev dog ikke tilladt.

For mig er „Los Olvidados“ i virkeligheden en film om den sociale kamp. Min seneste film, „En kammerpigens dagbog“ berører mange af de samme problemer. Da jeg altid har været ærlig overfor mig selv, følte jeg dengang, at jeg måtte arbejde med noget socialt. Jeg vidste, at jeg gik i den retning. Bortset fra det havde jeg absolut intet ønske om at lave en film, som fremlagde en bestemt idé.

Jeg havde set ting som bevægede mig, og som jeg ønskede at overføre til film – men altid med den slags kærlighed, jeg nærer til det instinktive og det irrationelle. Jeg har altid været tiltrukket af den ukendte eller besynderlige side ved ting; det fascinerer mig uden at jeg ved hvorfor.

Efter „Los Olvidados“ lavede jeg „Susana“ og derefter endnu en film, som man ikke vil finde i udlandet. Jeg har glemt titlen . . . Så kom „Subida al Cielo“ og derefter „El Bruto“, der også blev indspillet meget hurtigt: atten dage. „El Bruto“ kunne være blevet god; manuskriptet, som jeg skrev sammen med Alcoriza, var interessant, men de fik mig til at lave om på alting, og filmen er kun blevet so-so og ikke noget særligt.

Derpå lavede jeg fire film: „Robinson Crusoe“, „Abismos de Pasión“, „La Ilusión Viaja en Tranvia“ – en historie om to arbejdere, som stjæler en sporvogn; de starter fra en café og stryger gennem byen i den stjalne vogn . . . Der er én ganske interessant rulle. Den fjerde film var „El Rio y la Muerte“, som handler om døden à la Mexicaine, at tage døden let. Som for eksempel når en mand dør og folk omkring ham fortsætter med at ryge og nyde deres drinks – livet er ikke ret meget, døden er for intet at regne. Filmen har syv dødsfald, fire begravelser og jeg ved ikke hvor mange dødslejer . . .

„Robinson Crusoe“ blev, ligesom de øvrige, tilbudt mig. Jeg brød mig ikke om bogen, men syntes godt om skikkelsen, og jeg accepterede den fordi der er en vis renhed over ham. Først

og fremmest er han en mand, der er stillet ansigt til ansigt med naturen.

Jeg prøvede forskellige ting, som kunne være blevet interessante. Jeg mener, at lidt af det er kommet med – nogle såkaldte surrealistiske og, tilsyneladende, uforståelige passager blev klippet ud. Jeg lavede filmen, som jeg mente jeg burde; jeg ønskede frem for alt at skildre et menneskes ensomhed, de kvaler et menneske må opleve, når det er uden menneskeligt selskab.

Jeg ønskede også at behandle emnet Kærlighed – jeg mener mangelen på kærlighed eller venskab, mennesket uden selskab af hverken mand eller kvinde.

Alligevel mener jeg, at forholdet mellem Crusoe og Fredag står klart til trods for beklipningen, forholdet mellem den „superieure“ angelsakser og den „inferiore“ neger. Det vil sige, i begyndelsen er Robinson, gennemsyret som han er med sin egen overlegenhed, meget mistroisk, men til slut indser de begge deres menneskelige broderskab.

„En kammerpigens dagbog“ blev ikke tilbudt mig. Jeg fik tilbud om at lave en film – og jeg valgte emnet. Jeg havde to år forinden læst *Octave Mirbeaus* roman, og jeg besluttede dengang, at jeg ville lave filmen. Jeg har altid et skrivebord fuldt af emner, men „En kammerpigens dagbog“ var den, jeg først og fremmest ville lave.

Filmen er udelukkende optaget i Frankrig. I Dieppe, Milly-la-Forêt og i Paris-studier.

Jeg har rykket handlingen frem til 1920'erne. Da bogen kom frem i slutningen af forrige århundrede, vakte den en furor, der kan lignedes med den, som blev „Lady Chatterleys elsker“ til del. Men den er mere optaget af socialisme end af moral.

En fransk forfatter, *Jean-Claude Carrière*, arbejdede sammen med mig på manuskriptet. Vi mødtes første gang to dage før vi begyndte at skrive. Alt gik meget let.

Nu vil „En kammerpigens dagbog“ sikkert blive den sidste film, jeg har lavet i Frankrig. Jeg er ved at blive for gammel til det hektiske rejseliv. Mine næste film vil blive lavet enten i Spanien eller i Mexico, hvor jeg bor dør om dør med filmstudiet, og hvor det at lave film er et familieforetagede.

Der er visse scener i denne film, som endnu engang vil få folk til at sige, at jeg er sadistisk



Jeanne Moreau og Luis Buñuel under optagelsen af „En kammerpiges dagbog“.

og masochistisk. I praksis er jeg ingen af delene. Kun i teorien – og jeg accepterer kun disse ting som elementer i kampen og volden.

Jeg er naturligvis gennem hele min karriere blevet identificeret med surrealismen.

Det var surrealismen, som afslørede for mig, at der i livet findes en moralsk vej, som mennesket ikke kan afslå at tage. Gennem surrealismen opdagede jeg for første gang, at mennesket ikke er frit. Jeg troede på menneskets absolutte frihed, men surrealismen viste mig en disciplin, der skulle følges. Det var en af de største sandheder i mit liv, det var et vidunderligt, poetisk skridt fremad. Nu er det dog nogen tid siden jeg officielt befandt mig i surrealist-gruppen.

Jeg går meget sjældent i biografen, måske fire gange om året. Måske seks, måske to, men i gennemsnit fire. Selv om jeg ikke bryder mig

om at gå i biografen, elsker jeg dog filmen som udtryksmiddel. Jeg har opdaget, at intet kan som den vise os den virkelighed, vi kommer i berøring med hver dag.

Det skal forstås således, at gennem bøger, aviser og gennem vore egne oplevelser, genkender vi en ydre og objektiv virkelighed. Filmen kan, takket være sin egentlige mekanisme, åbne et lille vindue til udvidelsen af denne virkelighed.

Som tilskuer forlanger jeg, at en film opdager noget for mig – og det sker meget sjældent. Resten morer mig ikke. Jeg er for gammel.

Fra et professionelt synspunkt er jeg utilgivelig, jeg burde kende flere film, jeg burde gå i biografen hver dag. Jeg ved, det er slemt, men jeg foretrækker en rolig hjemmeaften med en flaske whisky og nogle venner . . .