

Også på film er »Den uødelige Historie« et kunstværk om kunstnerens værk, skabt af et enkelt menneske, imod selve tidens ånd.

Hans Andersen.

El (El - et handyr) Mexico 1952

Prod.: Nacional Films - Oscar Dan-cigers. Instr.: Luis Buñuel. Manus.: Luis Buñuel og Luis Alcoriza efter Mercedes Pinto's roman af samme navn. Foto: Gabriel Figueroa. Klip: Carlos Savage. Musik: Luis Hernandez Breton, Bach's Toccata og Fuga i d-moll, Chopin. Arkitekt: Edward Fitzgerald. Medv.: Arturo de Cordova, Delia Garcés, Luis Beristain, Aurora Walker, Manuel Dondé, Carlos Martinez Baena, Fernando Casanova Ricardo, José Pidal, Rafael Banquells, Roberto Meyer.
Prem.: Camera 11. 10. 1968.
Udlejning: Columbia. Længde: 100 min., 2515 m, gul.

Ifølge Buñuel selv er »El« en film om kærligheden og jalousien. Jeg tror, at hvad filmen handler om, beror på øjnene, der ser den. Jeg har svært ved at forestille mig en vedkommende udredning om »kærligheden og jalousien« på baggrund af denne film, med mindre den blev foretaget af Buñuel selv - mundtlig og ganske givet dræbende grinagtig - men der kan til gengæld sikkert komme ret spændende analyser ud af andre synsvinkler. Man kunne forestille sig filmen betragtet som en studie i fascismens væsen, hvor man gik ud fra hovedpersonen Franciscos meget centralt placerede replikker om sit syn på menneskene, da han sammen med hustruen ser ned på dem fra klokketårnet, og det eneste, jeg ville have imod det, var, at udgangspunktet var forkert. Buñuel har hidtil i sine få politisk engagerede film vist sig ganske ligetil, næsten groft naiv (bl. a. »Døden i junglen« og »Mod ny dag...«), og han har aldrig forsøgt sig med filmiske analyser af en politisk ideologi. Han har derimod forsøgt at tilkendegive sin sympati for en solidaritet, der minder lidt om den barmhjertige samaritan.

Personligt foretrækker jeg (nu - som da jeg så den første gang i 1954) at se filmen som en skildring af et erotisk afsporet menneske og af elementer i det samfund, der skabte dette menneske. I »L'Age d'or« er Gaston Modot et »rent« menneske, der kommer i konflikt med et »urent« samfund. I »El« er Francisco et produkt af det urene samfund. Læg mærke til, at hustruen er udlænding og derfor ideelt set »ren« nok for Buñuel, selv om hun naturligvis via sin opdragelse er disponeret for rollen som offer. Der er så mange lighedspunkter mellem »El« og »L'Age d'or«, at det ikke kan overses - eller bortforklares, som Buñuel selv gør det. Der er en vis ydre lighed mellem Modot og Arturo de Cordova, men nok så iøjnefaldende er f. eks. kamerainstillingerne i beskrivelsen af den stumme tilbedelse under selskaberne; og oprinet i »El« under klaver-spillet, hvor tjeneren rumsterer i pulterrummet og hvirvler støv ud i salonen, ligner forbløffende den forstyrrende brand i køkkenregionerne i »L'Age d'or«. Hele den indledende sekvens med den kirkelige handling

kan vel udmærket sammenlignes med kirkefødrenes ankomst til det nye land i »L'Age d'or«. Dengang ankom de, i »El« er de etablerede, og Francisco er en af deres håndlangere, bogstaveligt taget. Det er bemærkelsesværdigt, med hvilken omhu Buñuel har udarbejdet netop denne sekvens. Han veksler nysgerrigt mellem store totalbilleder og stærkt beskrivende halvnære detaljer i den kirkelige handling, og den lange kameratur ned ad kirkegulvet virker direkte overraskende i en Buñuel-film, på samme måde som den umiddelbart efterfølgende »bløde« overtøning fra det fyldte kirkerum og det næsten mennesketomme gør det. Vi er mere fortrolige med hans fremgangsmåde i ceremonien, hvor han med en panorering hen over drengenes fødder ændrer hele stemningen fra noget etisk til noget erotisk. Det næste kys på foden er så sensuelt, at Francisco ikke kan undgå at bemærke det, og da han flytter blikket fra drengene til de øvrige kirkegængere, er det disse sidstes fødder, han ser på. Det første han betages af hos Gloria, er hendes fødder. Nu er der jo mange fødder i Buñuels film, men der er næppe tvivl om, at billedet af Franciscos smægtende omhyggelighed med hustruens sko, der skal stilles ind i et skab, er den kraftige tråd, der skal pege på forbindelsen mellem hans erotiske afmagt og hans oplevelser og opdragelse i kirken. Det er da også bemærkelsesværdigt, at det netop er fader Velasco, der bliver genstand for Franciscos sidste rasende overfald, da skammen og ydmygelsen er blevet ham for vold-som. Af ydre er Francisco prototypen på en *latin lover*; hans reaktioner og handlinger er derimod infantile og med den snært af snedighed, der ofte kan iagttages hos forurettede børn. Glorias mest vellykkede forsøg på følelsesmæssig kontakt med ham er da også udpræget de moderligt beskyttende, trøstende. Man kan måske sige, at Francisco går i stykker på, at han ikke kan opfylde de krav, han er opdraget til at tro, han bør stille til sig selv. Det skildres underfundigt i den dobbelttydige forvirring omkring affatningen af bønsskrivelsen, hvor hustruens oprigtige forsøg på at hjælpe ham det ene øjeblik bliver modtaget med flæbende taknemmelighed, det næste med rasende fortvivlelse over at skulle hjælpes. Han er en »han«, og i Franciscos verden må en »han« selv være i stand til at føre pennen i et ægteskab, for nu at bruge en metafor, som Buñuel selv har undgået ved at lade dem skrive på maskine.

Denne »han« er iflg. Buñuel et produkt af en opdragelse, der bl. a. byder kvinderne at tie i forsamlingen, hvilket også forklarer hustruens forbløffende eftergiveness og underkastelse. Det var da netop også disse egenskaber, Francisco mente at kunne aflæse i hendes ansigt, da han fik set nærmere på hende i kirken. Det fik man hans egne ord for under frieriet.

Der er ikke rigtig plads til almindeligheder som kærlighed og jalousi i »El«. Francisco er et sygt menneske, og når Buñuel i sin skildring af ham ikke viser megen medlidenhed, tør man nok slutte, at han først og fremmest skal betragtes som konsekvensen af en morallære, Buñuel meget gerne ville til livs. Francisco er temmelig meget i familie med den langt yngre Séverine.

Jeg mener at have set fremført, at Francisco finder fred i klostret, og at den afsluttende zigzag hen mod den mørke port nok mest var ment som en visuel afslutnings-

fekt til fri fortolkning. Det modbevises kraftigt af en tidligere scene, hvor Francisco hjemme efter endnu en frustrerende oplevelse går i zigzag op ad trappen og sætter sig på et af trinene. Klostret er ikke hans redning. Det er hans logiske destination i et samfund, der dyrker sådanne idealer, at nogle må gå i stykker på det. Francisco har ikke fundet fred, og han når aldrig frem til den mørke port.

Poul Malmkjær.

Simon del desierto (Simon i ørkenen) Mexico 1965

Prod.: Gustavo Alariste. Instr.: Luis Buñuel. Manus.: Luis Buñuel og Julio Alejandro. Foto: Gabriel Figueroa. Klip: Carlos Savage. Musik: Raul Lavista, Saeta-trommer. Medv.: Claudio Brook, Silvia Pinal, Hortensia Santovena, Jesus Fernandez Martinez, Enrique Alvarez Felix, Enrique del Castillo, Luis Aceves Castañeda, Francisco Reiguera, Antonio Bravo Sanchez.
Prem.: Alexandria 11. 10. 1968.
Udlejning: F-C. Palladium. Længde: 42 min, 1240 m, rød.

I Galleria dell'Academia i Firenze findes der en række statuer af Michelangelo, deriblandt også hans fire berømte »Prigioni«, som han af en eller anden grund aldrig gjorde færdig. Og det underlige er, at de slet ikke virker ringere af den grund. De udstråler alle sammen en sådan kraft og fylde, at kunstkritikerne er enige om, at deres skønhed paradoksalt nok netop hænger sammen med, at de aldrig er blevet fuldført.

Det samme kan man sige om Buñuels »Simon del desierto«. Det er ikke nogen hemmelighed, at filmen ikke blev det, instruktøren havde tænkt sig, den skulle blive. Buñuel har selv åbent udtalt sig om de vanskeligheder, han har mødt fra filmproducentens side. F. eks. havde han forlangt tusind statister - og fik kun firs. Søjlen, som skulle have været 12 m høj, blev kun på 8 m. Han havde ønsket at benytte et ret moderne filmudstyr, men fik kun en enkelt kran og et gammelt kamera til rådighed. Desuden blev han af tekniske grunde nødt til at stryge alle natscenerne, ligesom han måtte give afkald på at vise fluerne i Simons skæg osv. Når vi nu ved, hvordan det hænger sammen, forstår vi så udmærket det hjertesuk, han i sin tid kom med: »Jeg har en fornemmelse af, at filmen - hvis jeg havde haft flere penge og bedre tekniske midler at disponere over - ville være blevet noget helt usædvanligt. Jeg siger ikke noget meget godt - men noget ud over det sædvanlige... Jeg er lidt ked af, at man nu ikke får de tusinde ting at se, som jeg gerne ville have lagt i den« (Le Monde, 13. 8. 65).

Selv om »Simon i ørkenen« altså ikke er blevet helt, hvad Buñuel havde tænkt sig, ville det imidlertid ikke være rigtigt bare at betragte den som skitsen eller kladden til en film. Dette værk, som kun varer i 42 min. har nemlig sin egen indre sammenhæng, og et af de positive træk ved det er netop, at det - ligesom de ovenfor omtalte statuer af Michelangelo - ikke er helt afsluttet og derfor forbliver »åbent«. Man kan i hvert fald uden at overdreve sige, at denne korte filmstrimmel er mindst lige så bunuelsk som hans mest personlige filmværker.

Bunuelsk er den først og fremmest i kraft af sin stil og sit billedsprog. Omkring Simon finder vi hele det dyreliv, som instruktøren af »Un chien andalou« og »L'Age d'or« med udpræget forkærlighed giver plads for i sine film: får, geder og lam, myrerne, der myldrer rundt under munkenes bøn, græshoppen, fluerne og kaninen . . . Også en anden gammel bekendt, nemlig den koleriske dværg fra »Nazarin«, møder vi igen. Og det samme gælder moderen, der værner om sin søn – en figur, der går igen og igen i hele Buñuels værk. Ligeledes hører vi også her flere gange den berømte trommen fra den stille uge i Calanda, et lydtema, Buñuel allerede har anvendt både i »L'Age d'or«, i »El« og i slutscenen i »Nazarin«. Forbindelsen mellem det erotiske og døden, som var en af drivfjedrene i »Viridiana«, og som senere kom igen i nekrofilscenen på slottet i »Dagens skønhed«, antydes her på ny, idet fristerinden – da hun den sidste og afgørende gang besøger Simon – ligger skjult i en ligkiste. For iøvrigt har man ikke svært ved at forestille sig, at den uforbederlige gamle surrealist Buñuel har moret sig fortræffeligt over at filme alle de djævlscener, han viser os i filmen – scener, som vel at mærke ikke længere er mere eller mindre vilkårlige tryllerier (som han før i tiden ofte gjorde dem til), men som nu er blevet til et integrerende element i handlingsforløbet: lammet, der bliver til en skrubbudse – djævelens forskellige forklædninger, bl. a. hans optræden som den gode hyrde à la Thorvaldsen med smukt friseret hår og kvindeagtig ydre – den lille pige, der leger med sit tøndebånd, og som snart efter viser sig at være kvinde, der er sig sin charme uhyre bevidst, for til sidst at forsvinde i skikkelse af en gammel nøgen heks med furet og rynket krop osv.

Men det er ikke bare disse mere eller mindre pudsige detaljer, der afslører filmen som fremstillet af Buñuel. Det karakteristiske for ham er først og fremmest hovedtemaet. Sammenligner vi munken Simon med præsten Nazarin og nonnen Viridiana, falder slægtskabet imellem dem straks i øjnene. Både i »Nazarin« og i »Viridiana« fastslog Buñuel nemlig, at man ikke kan tjene to herrer – Gud og sin næste. Evangeliet fører til katastrofe og socialt nederlag. Man kan ikke samtidig være menneske og kristen! I »Simon i ørkenen« behandles et lignende tema. Mens Nazarin og Viridiana i deres bestræbelser for at gavne deres medmennesker illustrerede det aktive og udadvendte i kristendommen, repræsenterer Simon det indadvendte, bøn- og bodslivet. Munken på søjlen prøver på ingen måde at gøre noget for sine medmennesker. Han har viet sit liv til Gud, og det er tilstrækkeligt. På sin 8 m høje piedestal er han en eksponent for den mest uselviske og »ophøjede« tjeneste, religionen kan opvise! Og hvad kan han så udrette?

Buñuel, som den dag i dag ikke har glemt sin barndoms katekismus, lader en hel række figurer, som næsten konsekvent (naturligvis med modsat fortegn) illustrerer de ti Guds bud, optræde omkring Simons søjle. Vi ser således efter hinanden manden med de afhuggede hænder, som har begæret og ranet sin næstes ejendom (7. og 10. bud), munken, der aflægger falsk vidnesbyrd (8. bud), en anden munk, der har begæret sin næstes hustru og forført en kvinde (6. og 9. bud), de to mænd, der lidt for tydeligt venter på miraklet og tager Guds navn forfængeligt

(2. bud), djævelen, der forklædt som Kristus optræder som en slags afgud (1. bud). Og endelig opfordres Simon selv til at »holde sabbaten« (3. bud) omend i en ny og temmelig ubibelsk forstand.

Over denne skare af mere eller mindre mislykkede mennesker, der hver på sin måde afspejler samfundets uretfærdighed og verdens umenneskelighed, svæver Simon mellem himmel og jord. Dette afskærer ham naturligvis fra at forbedre verden. Både hans bøn og hans bod er golde og frugtesløse. Hans liv avler kun utaknemmelighed, overspændthed, massehysteri, overtro og sjælelige problemer. Hans »hellighed« er ikke alene ufrugtbar, men direkte skadelig. Der står han så på sin piedestal, mens barbarerne nærmer sig Rom. Han beder til sin Gud, mens hans mor sysler med alt muligt arbejde og venter på et vink fra ham. Såvel socialt som politisk er han bogstavelig talt helt uden betydning. Som Mario Verdones med rette understreger det (Bianco e Nero, okt.-nov. 1965), er det ikke bare farisæisme og religionens ydre fejl, Buñuel her angriber, men også det, han i den betragter som en indre selvmodsighed. At han gør det med humor og blid ironi anfægter på ingen måde alvoren i hans anliggende.

Det er formodentlig i dette perspektiv, filmens sidste afsnit skal fortolkes. Forståeligt nok har dette afsnit forvirret den samlede filmkritik. Personlig er jeg tilbøjelig til at tyde det – ikke i modsætning til, hvad vi før har set, men snarere som en fortsat skildring af Simons nederlag. Han er nu kommet ned fra sin søjle. Den kvindelige Satan har lokket ham med sig til en natklub i New York. Tobaksrøgen i jazzkælderen er trådt i stedet for fluerne og ørkenens sol. Simon er altså til sidst faldet for fristelsen. Hans liv i bøn og bod, som i forvejen ikke var til nogen nytte for andre, har altså heller ikke været det for ham selv. De fortjenester, han har samlet, har ikke gavnet noget som helst. Han har mistet sin sjæl. Og nu keder han sig! Rådvild og rodløs betragter han de unge, der danser rock and roll . . .

At slutscenen er så tvetydig og uafklaret er ikke det mindst overraskende træk ved denne film, der dog er så fuld af overraskelser og geniale indfald. Den røber en forholdsvis ny side hos den gamle instruktør. Ganske vist er Buñuel stadig Buñuel. Denne paradoksale vantro, som engang har sagt: »Gud være lovet, at jeg stadig er ateist«, kredser ustandselig om religiøse emner. Tilsyneladende kan han slet ikke lade være. For tiden er han i Frankrig i færd med at optage et nyt opus, »La voie lactée«, som ifølge hans egne udtalelser bliver »en levende skildring af kætterernes historie« og dermed altså en slags fortsættelse af »Simon i ørkenen«. Tilsyneladende er han altså stadig en lige ivrig modstander af både kirke og kristendom. Og formodentlig – og forhåbentlig – bliver han ved med at være det til sin sidste film . . . »Simon i ørkenen« afslører imidlertid, at han er begyndt at være det på en ny måde – en måde, der vidner om et dybere kendskab til og – under den humoristiske overflade – en større respekt for det, han angriber. Han indrømmede selv for nogle år siden med et smil den forskydning, vi her antyder. »Da jeg var ung«, sagde han til Yvonne Baby, »så jeg på himmelen, og så sagde jeg til mig selv: 'Den er smuk, men den er tom.' Når jeg i dag ser på himmelen,

nøjes jeg med at sige, at den er smuk« (Le Monde, 29.-30. 8. 65). Det er denne ærlighed og hæderlighed, der er så betagende ved Buñuel. Før i tiden, da han lavede »L'Age d'or«, »El« og »Robinson Crusoe«, var hans film ikke bare angreb – de forsøgte også at give et svar. Ekkodalen forkyndte for Robinson dogmet om Guds tavshed og fravær. I dag er hans film åbne spørgsmål. Men Buñuel er af den grund hverken blevet mindre som kunstner eller som menneske!

Martin Drouzy.

