

"MÆLKEVEJEN"

BUNUELS MYSTERIESPIL

FLEMMING BEHRENDT

„C'est le mystère qui m'intéresse. Le mystère est l'élément essentiel de toute oeuvre d'art“
Buñuel

„La religion sans mystère ne serait pas la religion“

Den gale præst i „Mælkevejen“

Mange lod sig af Buñuels sidste film, „Dagens skønhed“, trække rundt ved næsen af dens bevidst uigennemtrængelige vekslen mellem drøm og virkelighed inden for fiktionen. I „Mælkevejen“ er ophævelsen af det normale virkeligheds- og uvirkelighedsbegreb helt åbenbar, og det er uden enhver interesse at diskutere, om personerne nu sover i to, tre eller fire fjerdedele af filmen. Problemerne ligger på et andet niveau.

„Mælkevejen“ har to gennemgående figurer: Pierre og Jean. De er vagabonder på pilgrimsrejse fra Paris til Santiago de Compostela i det nordvestlige Spanien. (Byen er opkaldt efter Sankt Jacob. „Vejen til Sankt Jacob“ er på de romanske sprog en anden betegnelse for mælkevejen. Deraf titlen, sikkert valgt, fordi den forekom Buñuel smuk.) Deres rejse er ikke stærkt religiøst motiveret – skyldes snarere en formodning om, at godgørenheden er større omkring apostlens grav end i Ile-de-France.

Omkring disse to grupperer filmens mange episoder sig, lidt i stil med kompositionen i den spanske pikareske roman fra det 16. årh., om hvis omstrefjende og altoplevende hovedpersoner de to svagt kan minde. Selv er de ikke filmens hovedpersoner i nogen psykologisk forstand, snarere ledefigurer eller en slags repræsentanter for tilskueren. Men heller ikke det således at forstå, at det er gennem dem, med deres øjne, vi oplever filmen – to scener dog

undtaget. Når de inddrages i begivenhederne, er det uden effekt for disses forløb, som brikker i et større spil. For en tid glider de helt ud, men kommer igen så meget med, at de nær målet kan bekræfte hinanden i, at nu har de fået nok. Og her skal de nok byde mangan dansk tilskuer en ønsket identifikationsmulighed.

Det er nemlig en sørgelig kendsgerning, at vi her i landet – både som publikum og kritik – har svært ved at bevæge os i andre tankeverdener end vores egen. Film, der selv i Stockholm kan gå måneder, får i København en stakket frist på et par uger, om overhovedet nogen tør importere dem. Det gælder Pasolinis „Teorema“ (som fra flere sider mødte en uhyggelig nedladende kritik); det kommer nok også til at gælde Rohmers „Ma nuit chez Maud“, og i skrivende stund før „Mælkevejen“'s premiere er det næppe for dristigt at spå den 14 dage på premierteatret, en lang og skumplet vej gennem landet og en kritik, der taler om „specifikke katolske problemstillinger“. Og dog kan sæsonen ikke komme til at byde på væsentligere film end disse tre.

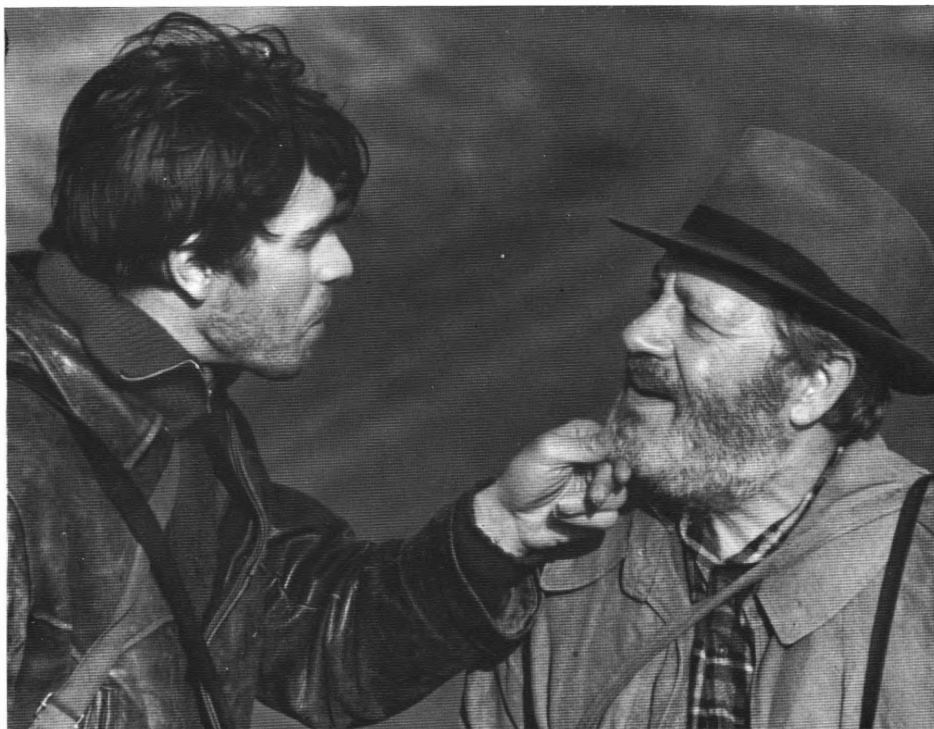
Mens Rohmers film er en række dueller på Pascal, stammer 90 procent af dialogen i „Mælkevejen“ dels fra biblen, dels fra teologiske skrifter og kirkelige læresætninger samt ældre og nyere kirkehistoriske værker. Det er en film om den katolske kirke og dens kættere, og det er – endnu en gang og måske den bedste – en film om Buñuel og hans forhold til kristendommen.

Grundvilkåret for fiktionsdannelsen i „Mælkevejen“ er en total ophævelse af grænserne i tid og rum og mellem rationelt og irrationelt. Under forteksterne klippes der fra nærmest tidløse billeder af Santiagos regnvåde gader og tunge renaissance-

bygninger til et vue over motorvejen syd for Paris. Modsætningen favner aspekterne i den rejse, filmen beskriver. Den lader sig derfor heller ikke – om så blot for undersøgelsens skyld – restløst spalte op i lag og elementer, men følgende, hinanden krydsende sorteringer lader sig dog foretage.

Filmens har tre hovedplaner. Et nutidsplan, som er de to vagabonders pilgrimsrejse. Et historisk plan, som gengiver episoder fra kirkehistorien. Og et bibelsk plan, der gengiver figurer fra Ny Testamente. De to første skærer hinanden, og deres personer mødes i billedet. Det sidste holdes til filmens slutsekvens skarpt adskilt fra de to andre.

Endvidere kan selve diskussions- eller demonstrationsstoffet grupperes omkring seks hoveddogmer og de bag læresætningerne liggende „mysteres“. (1) Eukaristien, d.v.s. at Kristi ord i nadveren: „dette er mit legeme og blod“ må tages bogstaveligt. (2) Det ondes oprindelse; ikke skabt af den algode Gud, men opstået gennem en oprørske engels fald. (3) Kristi dobbelte natur – på én gang Gud og menneske. (4) Nåden og menneskets fri vilje, d.v.s. hvordan harmoneres tanken om en almægtig Gud med tanken om viljen til at vælge mellem ondt og godt. (5) Treenighedslæren – fader, søn og helligånd er tre og dog én. (6) Marialogien, d.v.s. læren om Jesu mor Maria som ubesmittet af arvesynden i både sin egen og Jesu undfangelse og dogmet om hendes himmelfart. Man må her erindre sig, at der om alle disse punkter har været uenighed gennem hele kirkens historie, så vekslende synspunkter eller formuleringer til forskellig tid har været herskende, og at f. eks. marialogien først i forrige århundrede har fået sin nuværende form. Kætte-rieme, altså de til enhver tid fra læren



Laurent Terzieff (Jean) og Paul Frankeur (Pierre) i „Mælkevejen“.

afvigende, „falske“ opfattelser, er en del af den katolske kirkes udvikling.

De tre af disse seks hoveddiskussioner falder i nutidsplanet: i kroen i Ile-de-France (1), i luksusrestauranten i Tours (3) og i det spanske værtshus (6), mens de tre øvrige finder sted i slutningen af det 4. århundrede (2), i det 18. århundrede (4) og i det 16. århundrede (5).

Der er ingen grund til her at komme nøjere ind på indholdet og gangen i dialogen til disse seks afsnit. Det er nemlig en af kvaliteterne ved „Mælkevejen“, at den kan „forstås“ ud fra et minimum af forudsætninger og på grundlag af højst to gennemsyn. I et interview, der står som indledning til udgaven af filmen i l'Avant-Scène Cinéma nr. 94-95, siger Jean-Claude Carrière (Buñuels medforfatter på de franske film i 60'erne) ligeså troskyldigt, at alle tekster er autentiske, og at de (han og Buñuel) ingen bevidste ændringer har foretaget, „blot et valg“. Men nøjagtig her har vi jo Buñuel. „Når jeg ser filmen“, indrømmer Carrière om deres samarbejde, „opdager jeg, at den har fået en ny dimension, som den ikke havde i manuskriptet.“ Interessen må derfor samle sig om dels hvorledes disse udvalgte stykker præsenteres, dels hvad de er valgt til fordel for. Det sidste er dog i denne sammenhæng kun overkommeligt for de bibelske partiers vedkommende.

I kroen i Ile-de-France, Pierre og Jeans første rastplads, er det en katolsk præst, der fremfører nadverlæren over for en rationalistisk brigadier. Han bliver forarget over værtens (kætterske) forslag, at det er med Jesu legeme i brødet som med harens i postejen, og meget opbragt, da Pierre spørger, hvad der bliver af Jesu legeme i maven. Men pludselig slår han om, giver værten ret og viser sig da også at være en

undvejen psykiatrisk patient, der ikke tåler modsigelse. Han har været sognepræst, men den megen og unyttige lærdom er steget ham til hovedet, synes Buñuel at sige. Man kan blive gal af at skulle forsvare kirkens lærebygning. Eller: en kættersk præst må være gal. Han skal spærres inde, siger kirken. Og den har magt til at lade samfundet effektuere sin dom. Hvordan man end vil opfatte præsten, møder der her – i filmens første dogmediskussion – tilskueren en spillende ironi, som uvægerlig bringer ham i et skeptisk forhold til diskussionens emne. Hvilket naturligvis er meningen.

Til ironien føjer sig i den følgende dogme-scene en humor, der bygger på kontrasten mellem scenernes indre og ydre referenceramme. Det er en humor, som helt uhammet og show-præget er udfoldet i den plakattekst, der i Frankrig fulgte filmen (aftrykt i l'Avant-Scènes udgave). Her kaldes denne sekvens for „Biskoppens hellige orgie“. Biskop Priscillian er kætter af manikæisk tilsnit, d.v.s. at det er for at frigøre sjælen fra det helt igennem og af oprindelse onde legeme, at han og hans tilhængere påtvinger det kødets lyst. Ja, det er godt med Jer, får Buñuel tilskueren til at tænke, da Priscillian (som spilles af Carrière) forsvinder med to kvinder ind i buskadset. Lutter motivforfalskning! – Med en i sammenhængen absurd og derfor komisk virkende logik afskæres Pierre og Jean iøvrigt fra at overvære denne scene, som sikkert ville have moret dem. De inviteres af en af deltagerne, men da han taler latin, forstår de ikke hinanden, og kun vi følger med kameraet ind i skoven, mens de to vagabonder lægger sig til at sove.

Den tredje dogmediskussion finder atter sted i nutiden. Forsvareren er overtjeneren på luksusrestauranten i Tours. Modsat de øv-

rige dogmatikere er han lægmand, og det er da også ren katekismuslærdom, han udfolder. Mens han og personalet lægger sidste hånd på forberedelserne, diskuterer de Kristi dobbelte natur med en rørende iver, der får en komisk dimension ved den helt uformidlede overgang, hvormed Monsieur Richard (spillet med fremragende præcision af Julien Bertheau) giver praktiske anvisninger og irettsættelser midt i de høje materier, og en social-satirisk ved den bryske afvisning, han uden videre giver Pierre og Jean, da de dukker op. At reducere filmen til dette sidste, modsætningen mellem borgerskabets religiøse optagethed og dets demonstrative klassebevidsthed, ville være venstreintellektualisme af laveste art. Men det skal nok blive gjort også hos os.

Diskussionen om Kristi natur bliver udgangspunktet for filmens første bibelske scene. Buñuel har her skabt en helt klar modsætning mellem det ydre og det indre. Mellem stilen i klædedragt og dekoration, der nøje svarer til den opfattelse, som den banale billedkunst har påduttet os, og så den højere munterhed og umiddelbare suverænitæt, hvormed denne Jesuskikkelse fremtræder. Buñuel slår her bunden ud af hele de Mille-traditionen, ja, selv Pasolinis socialrealisme i „Matthæus-evangeliet“ bliver en indskrænket fanatisme.

Filmens første Jesus-scene er dog ikke bibelsk. Det er Pierres gengivelse af en legende-lignende anekdote (der næppe er oprindelig) om, at Jesus på sin moders opfordring undlod at barbære sit skæg af. Hun synes, det klæder ham så godt. I denne scene er der overensstemmelse mellem indre og ydre. Pierre, den ældste af vagabonderne, er et fuldgyldigt produkt af den katolske kirke: hans gudstro er en barnlig tillid og han formulerer og forsvaret kirkens læresætninger efter sin bedste formåen (tordenvejrssenen, diskussionen med Jean om viljens frihed). Han er – som Jean siger – en mand med et varmt hjerte, og der fornemmes hos Buñuel ingen ironisk distance til figuren, som Paul Frankeur giver med klog beherskelse af rollens Gabinske clochard-fristelser.

Men på tjenerens stikord: „Han gik vel som alle andre“ er vi på vejen til Kana. Jesus kommer løbende, spørger, hvad klokken er, og siger, at han er sulten. De bibelske tekster, Buñuel benytter, er følgende: Matt. 12,46-50 og Mark. 3,31-35 (Hvem er min mor . . .), Luk. 16,1-9 (lignelsen om den utro godsforvalter), Johs. 2,1-8 (brylluppet i Kana). Endvidere, i filmens tredje Jesus-afsnit, Matt. 16,22-23 (Vig bag mig Satan), Matt. 9,27-30 og Mark. 5,43 (helbredelsen af to blindfødte – om fremgangsmåden se Matt. 8,13 og Johs. 9,6 – og forbud mod at omtale miraklerne), Matt. 10,34-36 (ikke fred, men sværd). Med fuld ret kan det siges, at der i dette udvalg ligger en begrænsning, men egentlig ingen indskrænkning. Den Jesus, Buñuel fremstiller i „Mælkevejen“, er uden smerte, sorg og

lidelse, uden døden og opstandelsen (som heller ikke nævnes med ét ord i dogmediskussionerne). Fra Nazarin og påskefestens dødstrømmer i sin fødeby Calanda vender Buñuel sig til den Jesus, som reagerede mod omgivelsernes forsøg på at presse ham ind i borgerlige, humanistiske rammer, og som sprængte de vante forestillinger om moral og anstændighed. Lignelsen om den utro godsforvalter er fra et moralsk synspunkt den mest provokerende tekst, Buñuel kunne vælge, og forvandlingen af vand til vin ved brylluppet i Kana har anfægtet kirkens puritanere gennem hele dens historie. Sekvensen, hvor Buñuel kombinerer disse to tekster, udgør for mig at se filmens højdepunkt. „Han lærte dem som en, der har myndighed, og ikke som de skriftkloge,“ skriver Markus. Han var sand Gud og sandt menneske, siger dogmet. Det kan godt være, at Buñuel Gud være lovet stadig er ateist. Men med disse scener har han skabt bibelfilm af en sådan kraft og suverænitæt, at de bliver en virkeliggørelse af den buñuelske sætning, at „alt hvad der ikke er tradition, er plagiat.“ Netop gennem scenernes ydre traditionalitet og ved hele filmens sammenhæng, overbeviser Buñuel om det umulige i – som Pasolini troede at kunne det i „Matthæusevangeliet“ – at gå bag om teksten til en dokumentarisk opfattet „virkelighed“. Det er de nytestamentlige *teksters* Jesus, der fikses i disse scener, men ikke ude fra en eller anden psykologisk helhedsopfattelse af hans person. Scenerne er udtryk for en sand begrænsning i Buñuels kristendomsopfattelse, ikke en falsk indskrænkning og manipulering af traditionen.

Som det sidste opfatter Buñuel helt klart den kirkelige dogmatisering. Han bestrider ikke sin egen bundethed til de mysterier, de gåder, som ligger bag de dogmatiske formuleringer. Så var hans 90 minutter næppe blevet så fængslende. Men som vi ser, er han ætsende i sin hån over for den kirke, der for ordenens og lærens skyld er parat til at tage hjertet fra troen.

Foruden de seks hoveddogmer behandler „Mælkevejen“ endnu et problem, endnu et mysterium, nemlig Guds eksistens. Herom kan der imidlertid ikke ytres nogen kættersk mening. At være ateist er ikke at være kættende, for en uomgængelig forudsætning for kætteriet er troen. Den katolske kirke har altid været utilbøjelig til at tage ateisten helt alvorligt. „Alle folk er katolikker“, siger den gale præst. Og Monsieur Richard ræsonnerer: „Ateister har der altid været – men de er gale. Eller også er de ikke virkelige ateister. Et fornuftigt menneske kan da ikke tro, at Gud ikke er til.“ Og som overbevisende argument citerer han Salme 14: „Dårerne siger i hjertet: Der er ingen Gud“. Og så klipper Buñuel til Marquis de Sade, der i fængselskælderen citerer af sin egen „Justine“: „Dette guddommeliggjorte tankespind er kun en smagløs skændsel, som ikke fortjener ét minuts opmærksomhed. ... Hvis Gud er

til, hader jeg ham!“ Og hans lænkede og mishandlede Thérèse skriger: „Gud er til! Gud er til!“. Jean, den unge af vagabonderne, er ateist. Han søger at bevise sin tro over for Pierre ved at stille sig ud i tordenvejret og opfordre Gud til et lynnedslag. Det kommer, men bag efter og i et træ, og Jean rationaliserer straks på det, som han gør over for alt, hvad de møder af uforståeligt. Men også han har en vision. Fra Tours kommer de to til Bordeaux. Her dumper de ned til årsafslutningen på en pigeskole, hvor de små plaprende fremsiger koncilfordømmelser af diverse mindre kætterier. Mens det går for sig, drømmer Jean – på stikordet vold fra skolebestyrerinden – at en flok unge revolutionære tropper op og henretter paven (der efter sigende spilles af Buñuel). Det følgende replikskifte mellem Jean og en fader, hvor der spilles ping-pong med fiktionsplanerne, er en af filmens mange vittigheder. Efter „Den nedskudte pave“ følger „Inkvistitionen arbejder“, filmens uhyggeligste scene, hvori en ung „repræsentativ“ kætter (der bestrider Kristi indstiftelse af konfirmationen og den sidste olie) males sønder af inkvistitionens maskineri. Da en ung munk ytrer sin tvivl om, hvortil disse millioner død skal tjene, erklærer inkvisitoren, at de ikke straffes for deres kætterier, men fordi de forbyrder sig mod den offentlige orden. Og kameraet kører – som så ofte før – ind på kirkens mand og fastholder i et langt nærbillede hans hårde, tillukkede ansigt.

Nær den spanske grænse oplever de to endnu en demonstration af det ubegribelige. Ved rejsens begyndelse hjalp en tavs, stigmatiseret dreng dem til kørelejlighed hos en chauffør, der smed dem ud, fordi Jean i almindelig tilfredshed med deres held overtrådte det andet bud. Nu ønsker han død over en bilist, der ikke vil tage dem op – og et øjeblik efter hamrer vognen ind i et vejtræ. I vraget sidder en fortabt, en dødens dæmon, hidkaldt af Jeans ønske. (Han spilles besnærende skønt af Pierre Clementi). Også han er kætter: „Jeg tror, at en dag vil vi blive frelst. Gud vil forbarme sig over os.“ Han lukker op for radioen og oversætter Buñuels spanske oplæsning af Luis de Granadas helvedesbeskrivelse.

Den fjerde dogmediskussion finder sted i midten af det 18. århundrede. Da Pierre og Jean når frem til den lille kirke, har vi forinden fulgt en flok nonner til døren. De tilhører en jansenistisk sekt af sværmere, og en af dem lader sig korsfæste foran alteret for at efterfølge Kristi lidelse. Da den jansenistiske greve forlader kirken, passes han op af en jesuitisk adelsmand, og det kommer til en duel imellem dem. De gør Pierre og Jean til vidner, men det er umuligt for både dem og os at følge deres ordduel, hvori argumenterne krydses med samme hurtighed som og i takt med deres klinger. Efter spilfægteriet forlader de to adelsmænd stedet i al venskabelig-

hed. Det er en meget morsom scene, med et usædvanligt livligt håndholdt kamera og en tæt montage, der spotter selve den artificielle subtilitet, hvortil diskussionen her er drevet. Selve dogmebehandlingen overføres på et betydelig enklere plan til Pierre og Jean, som til sidst må nøjes med Pierres erklæring, at „Guds veje er uransagelige“.

På ejendommelig måde er Buñuel på én gang kompromisløs og meget publikumsbevidst i „Mælkevejen“, eller sagt mere lige ud: utroligt underholdende. Antydningen af et sexorgie, de Sade, pavenedskyndning, nonnekorsfæstelse og morbide vittigheder, det stadige skift i rum og tid, halvtomme eller gådefulde indskud og detailler har om ikke andet holdt tilskueren fast. Nu – knap en time henne i filmen – indfører Buñuel to personer, som vi den næste halve følger gennem et handlingslignende forløb, hvori de sidste hoveddogmer behandles. Det er to spanske, protestantiske studenter fra det 16. århundredes Salamanca, Rodolphe og François. Imens „parkeres“ Pierre og Jean i et spansk værtshus, hvor de skal tage vare på de tos oppakke æsel.

De to studenter dukker op i en lille middelalderby, hvor en biskop (spillet af Claudio „Simon i ørkenen“ Brook) har ladet en kollegas lig grave op for at brænde ham for kætterske opfattelser af treenigheden. De to studenter udslynger deres nærmest unitariske mod-sætninger og flygter fra byen. I skoven ser de to jægere bade i søen. Her, hvor man helt har vænnet sig til de stadige skift i tid, lader Buñuel de to gøre springet ind i nutiden ved gennem en omklædning at bytte identitet med jægerne – men kun delvis. De kan, iført jægerens tøj, ryge, betjene et fyrtøj og et gevær. Men da Rodolphe i sin lomme finder en rosenkrans, genkender han den tøvende som et „papistisk“ remedie i Mariadyrkelsen, og han skyder til måls efter den med sin riffel („Rosenkransen gennemhullet af bly“ fortæller plakaten). Da de om aftenen gør holdt ved en fårest, åbenbarer jomfru Maria sig for dem og giver Rodolphe en ny rosenkrans.

Hermed er vi nået til den sidste dogmediskussion: om marialogien. Dogmatikkens talsmand er en lokal præst, som han slået sig ned for aftenen i det værtshus, hvor Pierre og Jean venter på Rodolphe og François. (Straks efter deres ankomst arrangerer et par gendarmere, som eftersøger to „mistænkelige“ personer, men med jagttegnet klarer de jo frisag!). Denne præst er en selvglad og arg kyniker, der med rene almanakhistorier og velsmurte, opportunistiske formuleringer holder sine sogneborn til kirken. Han står sig naturligvis godt med det fascistiske regime. Med ham diskuteres om natten marialogien – et helt burlesk afsnit, hvor Rodolphe får en jomfru på sengen ved siden af sig, og præsten snart befinder sig på den ene, snart på den anden side af den lukkede dør. Da han går, taber

han magtens symbol: en sabel på gulvet. I François' værelse ligger pludselig i den anden seng en mand, læsende i en bog. Hans eneste replik lyder: „Ma haine de la science ... et mon horreur de la technologie ... m'amèneront finalement à cette absurde croyance en Dieu.“ Den er ikke noget kirkehistorisk citat!

Efter en scene, hvor Buñuel driver gæk med tilskuerens forventning (de to gendamer tror på Pierre og Jeans påstand, at de har „købt“ den stjalne skinke), når de to pilgrimme omsider til Santiago. Det viser sig nu, at de er redskaber i en større sammenhæng. Den første, de mødte uden for Fontainebleau, var en høj kappeklædt

Pierre og Jean har ikke på noget tidspunkt befundet sig i planskæring med dem, som det var tilfældet med de historiske scener. Heller ikke nu ser de to Jesus, men plansammenstødet er eklatant med de to blinde i moderne tøj. Samtidig med, at Jesus helbreder de to, stiller han sit krav om den strenge efterfølgelse og fjendskabet til verden.

Betagende skildrer Buñuel de to blindfødtes første synsoplevelse af verden. „Davids søn“, siger den ene, „vis mig, hvor er den hvide farve – og hvor er den sorte.“ Men i filmens sidste billeder ser man fødderne af Jesus og disciplene på vej gennem det grønne græs. De passerer en lille

ne udvikling (og det samfund, hvori den fandt sted), og overbevisningen om, at kun gennem kirken var der frelse, medførte på den anden side kættefølgelsen, der ramte de samme mennesker, som man med den fortsatte udvikling (eller som det hedder: udfoldelse) af læren kom i møde. Når Buñuel derfor i denne scene stiller sig på troens og hjertets side over for magten og forstanden helt uden skelen til lodigheden af den religiøse oplevelse, er det næppe, fordi han betragter figurer som Rodolphe eller Pierre blot som ofre for en vildledende kirke. De har en umiddelbar og ubedærvet sans for mysteriet, som er vigtigere end den klarhed og rationalitet, der skaber goldhed og magt. Efter i „Simon i ørkenen“ af have gennemskuet bedraget og fortabelsen i den religiøse selvyndelse har Buñuel her gennemspillet menneskets fundamentale problemer i dets forbindelse med andre mennesker, „gennem et nøjagtigt billede af de autentiske sociale forbindelser tilintetgjort den konventionelle fremstilling af disse relationers natur“ for nu at citere Buñuels citat af Ewer. For Buñuel selv forholder det sig nok mere kompliceret. Han kan ikke gøre skridtet tilbage fra den forfinede intellektualisme, hans film *også* er udtryk for. Men med den som redskab kan han forme sin oplevelse af og søgen efter mysteriet, „det essentielle element i ethvert kunstværk“. At det også er mysteriet, livsmysteriet og verdensmysteriet, kristendommen søger, bevidner Buñuel med hver meter af „Mælkevejen“ sin optagethed af.

Den tilsyneladende løshed i formen og fuldstændige frihed i fortællemanen knytter forbindelsen fra „Mælkevejen“ tilbage til Buñuels første film „Den andalusiske hund“ og „Guldalderen“. Overraskelsesteknikken og den isolerede visuelle komik (lyset i skabet f.eks.) peger samme vej. Men de symbolske rekvisitter og figurer er få (præstens sabel, dværgen og duen, blomsten, der bliver til en håndfuld hø i Clementis hånd, skinken, der vokser). Og filmen er helt anderledes behersket af en fælles tematik og – via teksten – bundet til et verificerbart stof. Hurtigt og tæt, men roligt og stramt er den fortalt – helt uden fiksfakserier i indstillinger og klipning.

Men „Mælkevejen“ er en modsætningernes og paradoksernes film, som ikke lader sig binde af fortolkende forklaringer. Sammenligningen med den pikareske roman er knæsat af franske kritikere. Men et langt interessantere fællesskab har filmen i grunden med det middelalderlige mysteriespil, på hvis simultanscene de teatraliske lokaliteter på én gang gør himmel og helvede nærværende, og hvor man frit bevæger sig i tid og rum. Og blandingen af det op-højede og det burleske, det dybsindige og det underholdende – til grænsen af det ob-skøne, er den samme som i senmiddelalderens franske mysteriespil.

Efter „Viridiana“, fortæller Aranda i sit interview i Kosmorama 61, havde Buñuel



Jesus (Bernard Verley) og hans mor, Maria (Edith Scob), ved brylluppet i Kana.

mand, der dels demonstrerede Jesu ord om, at den, der har, ham skal der gives (Matt. 13,12), dels med viden om deres rejses mål pålagde dem at få børn med den skøge, de ville møde i Santiago. Børnene skulle de kalde „Ikke-mit-folk“ og „Nådeløs“. Dette er direkte citat fra Hoseas (1,1-9), der fra gammel tid har båret tilnavnet „kærlighedens profet“. Almindeligvis opfattes profetstedet som udtryk for Herrens vrede over sit folk (og det følges op af en forjættelse). De møder skøgen – der fortæller dem, at deres rejse har været forgæves, fordi man for øjeblikket mener, at det er Priscillians hovedløse lig og ikke apostlen Jakob, der ligger i graven – og hun fremsætter sit ønske om børnene (en saftig og liderlig scene i bedste Buñuel-stil). De tre forsvinder ind i skoven, og kameraet indfanger to blinde mænd (i laset nutids-tøj), som råbende på „Herren“ opsøger Jesus, der med nogle disciple kommer frem gennem skoven. Hidtil har Jesus-scenerne været klippet ind på association, som illustrationer sat ind i sammenhængen, og

bæk og skridter over den. Lidt efter når de to blindes fødder ind i billedet. De standser, stokkene føler sig for og tøvende sætter fødderne over bækken. Gammel vane? Eller er de atter blinde? Var det hele et fromt bedrag?

Først nu, stadig med kameraet rettet mod den grønne jord, får tilskueren i en sluttekst at vide, med hvilken eksakthed, dialogen er kompileret.

Da Rodolphe beretter om sin åbenbaring og med tårer i øjnene slutter: „Troen bestemmes ikke af fornuften. Den kommer fra hjertet“, kommenterer præsten: „Et mirakel er altid noget gribende, men lad Dem ikke overvælde. Jomfru Maria har åbenbaret sig tusinder af gange over hele verden.“ På en måde er Buñuel i denne scene mere katolsk end paven. Det har altid været den katolske kirkes kunst at give sin lære et udtryk, som modsvarede skiftende kulturer og civilisationers behov og indoptog eksisterende religiøse former. Men ønsket om at bevare magten over den-



»Biskoppens hellige orgie«.

planer om en film, der skulle hedde „Mysterierne“, en episodefilm omkring et fælles tema. Den skulle rumme et metafysisk, et realistisk og et grotesk mysterium: det herlige, det glade og det smertefulde mysterium. Filmen blev aldrig til noget. Men hans sidste film kunne have båret titlen.

Flemming Behrendt

Citaterne fra filmens dialog er så vidt muligt taget fra Svend Holms oversættelse til de danske undertekster, som kun få steder er kritisabel. Dog er bibelcitater taget direkte fra den danske bibeloversættelse, og Svend Holm ville have lettet identificeringen for tilskueren, om han havde gjort det samme.

LA VOIE LACTÉE (MÆLKEVEJEN) 1968. NATIONALITET: Frankrig/Italien. DISTRIBUTION: C.C.F.C. PRODUCTION: Greenwich Film Production (Paris)/Medusa (Rom). PRODUCER: Serge Silberman. PRODUKTIONSLEDER: Ulrich Pickardt. INSTRUKTØR: Luis Buñuel. MANUSKRIFT: Luis Buñuel og Jean-Claude Carrière. CHEFFOTOGRAF: Christian Matras. KAMERA: Bernard Noisette. FARVESYSTEM: Eastmancolor. KLIP: Louisette Hautecoeur. DEKORATION: Pierre Guffroy. MUSIK: Luis Buñuel(!) TONE: Jacques Gallois. KOSTUMER: Jacqueline Guyot. INSTRUKTØRASSISTENTER: Pierre Lary og Patrick Sag-

lio. MEDVIRKENDE: Laurent Terzieff (JEAN), Paul Frankeur (PIERRE), Bernard Verley (JESUS), Edith Scob (LA VIERGE MARIE), Alain Cuny (L'HOMME A LA CAPE), François Maistre (LE CURÉ FRANÇAIS), Julien Bertheau (MONSIEUR RICHARD), Michel Piccoli (LE MARQUIS), Michel Etcheverry (L'INQUISITEUR), Julien Guiomar (LE CURÉ ESPAGNOL), Marcel Pérès (LA POSADERO), Georges Marchal (LE JÉSUITTE), Jean Piat (LE JANSÉNITE), Pierre Clementi (LE DIABLE), Agnès Capri (LA MONTRICE), Augusta Carrière (SOEUR FRANÇOISE), Muni (LA SUPÉRIEURE), Delphine Seyrig (LA PROSTITUÉE), Jean-Claude Carrière (PRISCILLIEN), Claudio Brook (L'EVEQUE), Claude Cervel (BRIGADIER), Denis Manuel (RODOLPHE), Daniel Pilon (FRANÇOIS), Ellen Bahl (MADAME GARNIER), Jean-Daniel Ehrmann (LE CONDAMNÉ), Pierre Lary (LE JEUNE MOINE), Bernard Musson (L'AUBERGISTE), Michel Dacquin (MONSIEUR GARNIER), Gabriel Gobin (LE PÈRE DE FAMILLE), Pierre Maguelon (LE CAPORAL GARDE CIVIL), Jean Clarioux (APOTRE PIERRE), Christian Van Cau (APOTRE ANDRÉ), Claudine Berg (LA MÈRE DE FAMILLE), Christine Simon (THERESE) Marius Lauray. LÆNGDE: 103 min., 2800 m. DANSK UDLEJNING: Palladium. DANSK PREMIERE: Dagmar 24. 11. 1963.

navne og noter

Hver ny film er Luis Buñuels sidste. Den nu 69-årige filmskaber sagde det efter at have lavet „Dagens skønhed“, og umiddelbart efter var han i gang med forberedelserne til „Mælkevejen“. Også da hævdedes det, at filmen var spanierens sidste, men omtrent samtidig med den danske premiere på „Mælkevejen“ er Buñuel gået i gang med nok en film.

Denne gang indspilles filmen i Spanien, hvor Buñuel ikke har måttet lave film siden skandalen omkring „Viridiana“. Filmen er „Tristana“, som Buñuel oprindeligt ville have filmet i Spanien umiddelbart efter „Viridiana“. Projektet blev første gang omtalt i Kosmorama 76 (oktober 1966) af J. F. Aranda, til hvem Buñuel beskrev „Tristana“ som »en studie i gamle mennesker, alderdom og forfald«, og efter at have læst drejebogen (fuldstændig synopsis og kort uddrag af drejebogen findes i Kosmorama 76) konkluderede Aranda, at „Tristana“ ville være blevet »en hårdere, mere dybtgående, mere ætsende og bedre film end „Viridiana“«.

Ingen – med undtagelse af Buñuel – ved med sikkerhed, hvad filmen drejer sig om eller hvor meget Buñuel har lavet om på sin oprindelige drejebog. I Time Magazine (28.11.69) citeres Catherine Deneuve for udtalelsen: »Han (Buñuel) er gammel; han har sin egen måde at arbejde på og sin egen disciplin, og man må tilpasse sig denne disciplin. Man vågner op om morgenen og ved, at man uden spørgsmål må acceptere og gøre, hvad han beder en lave; ikke med resignation, men med tillid«.



Luis Buñuel under indspilningen af »Tristana«.