En scene fra »Forræderne« – skuespil for fuld udblæsning

har for den autentiske detalje. Der er næppe den polimut- eller pilsnerflaske og kirsebærtobakspakning som ikke er skaffet til veje – ja, sågar et dekorativt og maksimalt flot udnyttet damptog. Man kan ligefrem fornemme Ole Roos' itukradsede sokker over dødssynder begået desangående i Edward Flemings »Den korte sommer«. Men korrektheden i al den hæsblæsende fortælleenergi, der berettiger Ole Roos til at instruere en international tom storproduktion, er altid begrænset af 'virkelighed' og 'sandsynlighed'. Man er ikke i tvivl om at han først har rådført sig med en læge om at en gribeklo faktisk åbner sig i dødskrampe, før obersturmführer Caspersens (Thomas Eje) død blev konstrueret.

Ungdomsaspektet vakler. Tilbage er en (betydelig) æstetisk fascination og en stor skuespillerpræstation af Hans Christian Ægidius i en velkommen birolle.

Carl Nørrested

BØGER

DET SIDSTE SUK

Mit sidste suk er nært, og jeg kan ikke lade være med at forestille mig en sidste vits: jeg beder alle mine overbeviste ateistvenner komme til stede på mit dødsleje. Nedbøjede står de omkring min seng, da den præst, jeg også har bedt komme, træder ind ad døren. Til mine venners store forargelse omvender jeg mig, beder om forladelse for alle mine synder og lader præsten give mig den sidste olie. Til sidst vender jeg hovedet mod muren og dør.«

Men denne grandiose og ultimative vits ønskede Buñuel at slutte sit liv. Sit hele livs overbevisning ville han gerne sætte på spil for en sidste god joke, en sidste provokation som det ville være umuligt at tilbagekalde. Mere er et menneskes overbevisning og liv ikke værd, og så ultimativ er døden, at alt kan vendes til en provokerende vits. Kun når man som Buñuel mener, at et menneskes liv ikke er mere værdifuldt end en flues, og altså kan udslukkes ligeså tilfældigt som fluens, kan man se så uhøjtideligt på altings endelighed. Så konsekvent er han i synet på denne endelighed, at han uden skrupler ville brænde samtlige originaler og kopier af samtlige sine film, for ikke engang gennem kunsten opnår mennesket det evige liv.

Den citerede historie, der afslutter Buñuels netop udkomne erindringer, der nu er blevet et mindesmærke over den afdøde, er typisk for hele bogens holdning. En provokerende og barsk humor gennemstrømmer den, og Buñuel er ikke den, der tager sig selv så alvorligt, så han her skal forklare sig for eftertiden. Tværtimod fremstår de mundtlige erindringer, der er fortalt til hans mangeårige manuskriptmedarbejder Jean-Claude Carrière, som en livlig og uhøjtidelig blanding af stort og småt, en erindring der er »stykket sammen af mine meninger, min tøven, mine evindelige gentagelser, mine »huller«, min sandhed og mine løgne.« Heraf fremgår også indirekte hvad erindringerne *ikke* handler om: hans film og hans private liv. Filmene bliver stort set gennemgået kronologisk i bogens sidste trediedel, og her kun med sporadiske kommentarer og helt uden forsøg på en tolkning, og sit private liv berører han slet ikke. Ja man hører at han bliver gift, og senere, tilfældigt nærmest, at han får et par børn, men ellers intet.

Gennem sine erindringer fremstår Buñuel som en joker, i begge ordets betydninger. Han elskede vitsen og the practical joke, især når den kunne underminere fordomme og fastgroede forestillinger, som f.eks. hans ateisme, og han elskede at spille med jokeren som det ubekendte kort, der kunne placeres efter forgodtbefindende. Det kan man selvfølgelig se i hans film, hvor den berømte tændstikæske i »Dagens skønhed« er en sådan joker som enhver kan lægge i hvad han vil. Det samme gælder den sæk Fernando Rey slæber rundt på i »Begærets dunkle mål«. Buñuel har bevidst ikke villet lægge ét bestemt symbolsk indhold i disse genstande. Det overlader han trygt til analytikerne, som han siger i en anden forbindelse, og ikke uden en vis ironi.

Surrealismen

At bruge 22 af døgnets 24 timer til at drømme i, ville være Buñuels ideal, siger han. Mens vi sover, er hjernen lukket af for omverdenen. »Til gengæld formelig bombarderes den indefra med en storm af drømme, der vælter ind over den i bølger. Hver nat opstår milliarder og atter milliarder af billeder, der ligeså hurtigt forsvinder igen, og indhylder jorden i en kåbe af tabte drømme.«

Det var denne vanvittige kærlighed til drømme der drev ham i armene på surrealisterne. »Den andalusiske hund« var et møde mellem to drømme, en af Buñuels og en af Salvador Dalis. »Grundprincippet, var vi enige om, skulle være afvisningen af enhver idé, ethvert billede, der lagde op til en rationel, psykologisk fortolkning. Det irrationelles døre skulle stå vidt åbne, filmen skulle ene og alene bestå af billeder, hvis styrke havde slået os, uden at vi spurgte hvorfor.«

Det er surrealisternes såkaldte automatskrift der er tale om. Kunst var for dem en fri udfoldelse af drifterne, og kunsteren det medium, der formidlede det ubevidstes impulser i sin kunst. Det var en kamp mod samfundet og dets bornerte normer, og våbnet var skandalen, provokationen. Det der ramte Buñuel i den surrealistiske bevægelse var »det moralske engagements styrke.« »For første gang i mit liv stod jeg overfor en sammenhængende og streng moral, der så vidt jeg kunne se ikke haltede på et eneste punkt,« skriver han.

Målet var at forandre verden og måden at leve på. Og retrospektivt tilføjer han, at selvfølgelig blev målet ikke nået, hvad enhver kan se. »Vi var ingenting – kun en lille kreds af næsvise intellektuelle, der sad på café og redigerede et tidsskrift.« Eller som han skriver et andet sted: Borgerskabets

sønner i oprør mod borgerskabet. Men for Buñuel selv var det en omvæltende frigørelse, hvor han for første gang får banet vej til de irrationelle og dunkle impulser, der ligger i personlighedens dyb. Han erkender den dybe splittelse mellem den ydre påduttede moral og den indre, den der opstår af erfaringerne i det levede liv. Hans bestræbelser i disse år var at få etableret en moral, klare og ubøjelige krav til sit eget liv og virke. Og de kunstneriske oplevelser fra disse år kunne højst være midler i kampen for at nå dette centrale mål.

Den spanske middelalder

Hvad det var for en moral Buñuel måtte gøre op med berettes der mere eller mindre direkte om i bogens første kapitler der er helliget hans barndom og opvækst. Den aragonske landsby Calanda, hvor han så dagens lys i 1900, befandt sig på et middelalderligt stade indtil første verdenskrig. Det var et statisk samfund af næsten feudal karakter og med en stærk religion hvorom alting drejede sig. Som religionen var konstant nærværende, var også døden det. Og døden både tiltrak og frastødte ham. Engang listede han sig til at overvære en primitiv obduktion, og andre gange var det de katolske ritualer omkring bisættelsen der tiltrak. Dertil kom »kønnets tyranni«, der af den katolske kirke var det mest syndige og forbudte. »Kyskhed, lærte man os, var dyden over alle dyder. Med den ender og begynder det fromme liv. Instinktets brutale kamp mod kyskheden var et emne som – også selv om det bare var fjerne begreber for os – fyldte os med en trykkende skyldfølelse.« Og den skyldfølelse, beretter Buñuel, var måske årsagen til at han altid har følt en hemmelig og nærværende sammenhæng mellem samlejet og døden.

Så stærkt har den skyldfølelse åbenbart været, at den aldrende Buñuel følte det som en befrielse da han mistede den sexuelle lyst. Den ønsker han sig ikke tilbage, men vil derimod gerne have nogle stærke lunger og en solid nyre så han ubesværet kan fortsætte med andre af sine jordiske passioner: tobak og spiritus, som han filosoferer over i et smukt, levet humoristisk og mildt provokerende kapitel.

Skoletiden henslæbte han, efter at familien var flyttet til Saragossa, hos jesuitermunkene, hvor middelalderen fortsatte med en benhård disciplin, en konstant overvågning, en påbudt tavshed samt bøn og terperi. At han senere valgte agronomi som studie, forklarer hans søster Conchita i sine af Buñuel indskudte erindringer med at det skulle læses i Madrid, og at Buñuel derved kunne slippe hjemmefra. Og at han efter en omflakkende studentertid med forskellige studier landede på filosofi, forklarer han selv med at han med dette fag kunne søge stilling i udlandet. Madrid var ikke langt nok væk fra familiens snærende bånd.

De første skridt på frigørelsens vej var mødet med skribenter som Rousseau, Marx og især Darwin, hvis udviklingslære fordrev resterne af hans katolske tro. Senere i Madrid var det omgangen med mange af landets kulturelle hoveder, der førte frigørelsen videre. Lorca og Dali mødte han her og var i det hele taget tilknyttet det han kalder Ultraisterne – den unge generation i spansk kunst og kultur. Man følte sig her på linje med den italienske futurisme og dadaismen og sympatiserede, for Buñuels vedkommende mere intuitivt end af rationel overbevisning, med anarkisterne.

Så snart lejlighed bød sig tog han til Paris. Og den bød sig da Eugenio d'Ors blev sendt som spansk repræsentant til »Internationalt forbund for intellektuelt samarbejde«. Buñuel foreslog for studenterhusets rektor sig selv som sekretær i foretagendet, og kom med.

Paris blev yderligere en frigørelse. Her oplevede den unge Buñuel at man kyssede hinanden åbenlyst på gaden, og han føres ind i de surrealistiske kredse som skulle få afgørende betydning for hans videre livsbane.

Troen på tilfældet

»Tilfældet er altings store mester«, skriver Buñuel, der giver mange eksempler på hvilke tilfælde der har ført ham gennem livet og karrieren. Troen på tilfældet bliver en hel religion for ateisten Buñuel, thi, som han siger, så er tilfældet ifølge filosofferne Guds modsætning. Ved siden af tilfældet står underet. »Ateisme, eller i alle tilfælde min måde at være ateist på, medfører nødvendigvis, at man accepterer det uforklarlige. At hele vort univers er et under.«

Ved at acceptere underet accepterer Buñuel at »leve i halvmørket«, dvs. uden forklaringer eller forsøg på forståelse. Derfor mener han også naturligt, at videnskaben er analysefikseret og overfladisk, og han kalder det »en af den menneskelige naturs mest uheldige fejl« at den er så rasende ivrig efter at forstå fordi der deraf følger en tilbøjelighed til »at trække alt ned i forenklingens middelmådighed«.

Med fare for netop at blive beskyldt for at havne der, kunne man dog antyde en sammenhæng mellem hans andre steder udtalte interesse for middelalderen (barndommen), samt den i hans film markante interesse for troen, døden og kønnet på den ene side, og hans opvækst i det katolske middelalderlige Spanien på den anden.

Men under alle omstændigheder har hans tro på tilfældet og accepten af det uforklarlige været en stærk rød tråd i hele hans produktion. Mest markant i de to første, men også til stede i næsten alle hans øvrige film. Når han beretter om sine ideer til film, er det helt karakteristisk at det er sete situationer der refereres, ikke ideer der skal visualiseres og heller ikke historier, altså forløb i tid. Som andre var han vild med Buster Keaton, Harold Lloyd, Mack Sennett-banden osv., men brød sig mindre om Chaplin. Allerede her er det tilsyneladende mere situationerne, mere de vilde gags, der fascinerer. Historierne om Mack Sennetts »vilde mand« der skulle få alle de skøre ideer, de andre så skulle udarbejde, ligger som en understrøm i Buñuels måde at tænke film på. Forskellen er, at Buñuel ikke går af vejen for at indflette en god joke, hvis den er visuel prægnant, uden at forsøge at legalisere den i sammenhængen. Og det er vel ikke mindst her, den meget omtalte surrealisme har sine rødder.

Efter »Guldalderen« i 1930 er det tilfældet, i form af M-G-M's europæiske generaldirektør, der fører ham til USA. For en god løn skal han i 6 måneder studere den amerikanske filmteknik. Tiden bruger han til at udarbejde det han kalder sin »typologimaskine«. Ubetaleligt morsomt fortæller han om denne underfulde maskine der kunne forudsige handlingen i samtlige amerikanske film. Bevægelige kolonner med »miljø«, »periode«, »hovedrolle« m.m. kunne forskydes i forhold til hinanden, så man, ligesom på en regnestok, kunne beregne handlingens hovedtræk. Det blev et chok for Sternbergs producer da Buñuel, med denne maskine i baghovedet, kunne kalde en af Sternbergs film for en ret billig, sentimental og banal historie og sagde, at han 5 minutter inde i handlingen havde forudsagt slutningen.

Sådan har Buñuels film aldrig set ud, og det er intet tilfælde at han ikke fik en karriere i amerikansk film, men måtte til Mexico for med små budgetter at lave sit personlige oeuvre.

Her havner han, efter at han under den spanske borgerkrig fungerede som propagandist ved ambassaden i Paris og efter at han, stadig under borgerkrigen, tager til Hollywood for at virke som »historisk rådgiver« på den amerikanske film om

Spanien. En sådan rådgiver var man ikke interesseret i, og i stedet havner Buñuel i første omgang på Museum of Modern Art, hvor han som Chief Editor skal udvælge antinazistiske propagandafilm til distribution over det amerikanske kontinent. Da det, bl.a. gennem Salvador Dalis erindringer, kommer offentligheden for øre, at han ikke blot nærer kommunistiske sympatier, men også er ateist, vælger han selv at gå. På vej til Europa via Mexico, strander han dér og får af filmproducenten Oscar Danciger et tilbud under forudsætning af at han kan blive i landet.

Det bliver til ti film i løbet af små ti år. Det bliver til mexicansk statsborgerskab. Og det bliver til en bemærkelsesværdig instruktørkarriere der, efter tre film fra 1928-32, har ligget stille i 15 år. Først som næsten 50-årig genoptager Buñuel sin karriere, men fortsætter så til gengæld også til han bliver 77. og det er ikke tilfældigt at det førte til utallige internationale filmpriser, utallige kontroverser om filmene og utallige analyser og afhandlinger. Hans rigt facetterede værk var nemlig konstant tro mod den surrealistiske moral, og var dermed en konstant provokation for enhver dobbeltmoral.

I sine erindringer fortæller han med et glimt i øjet og med en ironi, der ikke mindst er rettet mod ham selv. Provokationen er mildnet med alderen, men kærligheden til den gode joke er intakt. Erindringen, krydret med anekdoter, vitser, samt det han beskedent kalder »lommefilosofi« udvundet af et langt livs erfaringer og tanker, udgør tilsammen en krydret mikstur der står som en smuk eftersætning til hans lange livs rige værk.

Man kan nu kun glæde sig over at ateisten Buñuel ikke fik held til eller mulighed for at realisere den offentlige afbrænding af sit livsværk. Måske udødeliggør kunsten ikke, men den kan i hvert fald tjene de endnu levende til oplevelse, inspiration og perspektivering af dette underfulde liv på jorden.

Dan Nissen

FYNDORD FRA FIELDS

Også ikke-Fields beundrere kan formentlig læse denne lille bog med udbytte, men først og fremmest henvender Poul Malmkjærs samling af Field'ske »Fyndord for folket« sig til den overraskende store gruppe af beundrere, som Fields øjensynligt har her i Danmark. Den lille bog (60 sider i kvadratisk format) er nemlig for længst trykt i flere oplag og har længe optrådt på den best seller-liste, som dagbladet Politiken hver uge publicerer. Men måske har fjernsynets visning af en række Fields-film i flere omgange omsider båret frugt. Komikeren har endelig fundet sit publikum i Danmark.

Som alle ved er Fields jo nemlig ikke repræsentant for den gængse opfattelse af komikere. Fields var idiosynkratisk, alkoholisk, paranoid, børnehadende og meget andet godt, og uanset dybden i overbevisningen, så bærer udtalelserne vitterlig præg af at være dybt mente improvisationer.

En række af disse fyndord, der med rette er ved at få karakter af bevingede ord, bringes sammen i en fortrinlig oversættelse og net sammenkædning af Malmkjær, så der er i hvert fald tilløb til en biografi og en karakteristik. Bogen er illustreret med få og oftest velvalgte billeder, og helheden er mere vægtig end den lille bogs udseende giver indtryk af.

Per Calum

PS. Umiddelbart før trykningen af Kosmorama kom oplysningen om, at bogen om Fields nu er udsendt i 14.000 eksemplarer. Herligt og uforklarligt. En fortsættelse, med Mae West som hovedperson, er under vej.

21. FILM GUIDE

»International Film Guide 1984« er nr. 21 i den ubrudte række af årbøger, som Peter Cowie med let hånd har redigeret og delvis skrevet siden seriens start i lille format og med relativt få sider. Siden da er bogen blevet stor – større i sidetal (i år: 496 sider) og format – men opskriften er fortsat den samme som hidtil. Grundstammen i bogen udgøres med andre ord af opslag på de enkelte filmlande, og med en støt stigning i antallet af repræsenterede nationer. 58 lande får i år deres film omtalt. Eller rettere: 58 lande er nævnt, thi der eksisterer fortsat i opslagsværket en uheldig tendens til at lade mange lande selv vælge, hvordan den nationale produktion skal omtales. Det er og bliver en uskik, der er med til at underminere bogens krav på uafhængighed i bedømmelserne. For Danmarks vedkommende er teksten skrevet af Claus Hesselberg, og uanset hans vilje til og talent for at betragte filmene med neutrale briller, så farves vurderingen dog af hans tilknytning til Det filminstitut, uden hvis støtte filmene ikke var blevet producerede. Det er ganske vist en gammel problemstilling, næsten så etableret som bogen er det, men det bliver det jo ikke bedre af. I hvert fald fornemmes både Hesselbergs og andre landes omtaler at være farvet af en slags officiel patriotisme, der ikke i det lange løb er befordrende for årbogens status som uafhængigt opslagsværk.

Efterlader mange opslag på den enkelte nations filmproduktion således et indtryk af en sikkert oftest ubevidst tendens til at farve forholdene i positiv retning, så er der dog megen nyttig leksikalsk førstegangs værdi i opslagene, ligesom der også er det i adskillige af bogens andre afsnit, der bl.a. omfatter opslag på væsentlige nye navne, der får en kritisk gennemgang. I år er det instruktørerne Alan J. Pakula og Steven Spielberg, der portrætteres sammen med Harold Pinter, Ugo Tognazzi og Bulle Ogier som repræsentanter for manuskriptforfatterne og skuespillerne. Artiklerne er nok lovlig korte, og artiklen om Steven Spielberg virker i al for høj grad som et bestillingsarbejde hos den forkerte skribent.

Til gengæld er det den rigtige skribent, der står for bogens indledende artikel. Det er Lindsay Anderson, der lidt paradoksalt er i stand til at skrive veloplagt pessimistisk om engelsk films historie. Før Anderson begyndte sin problematiske karriere som filmskaber var han jo netop en fremtrædende og fremragende kritiker, og hans et par år gamle bog om John Ford viste jo også at han fortsat ejede både bid og vid og viden. Lige så med denne artikel, hvis konklusion er, at engelsk film spejler en nation uden energi.

I årbogens lille afsnit om filmtidsskrifter omtales »Kosmorama« nydeligt, men for god ordens skyld skal det her noteres, at bladets udgiver er Det danske Filmmuseum og ikke som hævdet i International Film Guide, Det danske Filminstitut.

SVENSKE SANGE

Den flittige forsker Sven G. Winquist har med flid og akkuratesse samlet materiale til to bøger, der opremser hvilke populære sange, der er blevet brugt i svenske film i de to tiår 1929-39 og 1940-49. Hvert bind er opdelt i tre sektioner. Først en alfabetisk ordnet oversigt over periodens svenske film og under hver filmtitel en oversigt over den eller de benyttede sange. Derefter et melodiregister, så man med kun sangens titel kan finde frem til, hvilken film, melodien er brugt i, og endelig en liste over sangenes komponister og tekstforfattere og hvilke af deres sange der er brugt i svenske film. For den musik-interesserede, eller blot for den meget nysgerrige, er de to bøger eksemplariske opslagsværker. P.C.