

DER VAR EN GANG EN KRIG

Land and Freedom (...), Engelsk/spansk/ tysk 1995. I: Ken Loach. Medv: Ian Hart, Rosana Pastor, Iciar Bollain, Tom Gilroy, Marc Martinez, Frederic Pierrot. Premiere: 27.10.95.

Det var en ganske særlig oplevelse at være til forpremiere på Ken Loachs *Land and Freedom* om den spanske borgerkrig under Copenhagen Film Festival. Den spanske borgerkrig (1936-1939) er blevet kaldt den sidste romantiske krig. Og hvornår har man sidst set folk møde op med faner småsyngende til en biografforestilling? Og det var ikke Jørgen Leths fodboldfilm. Fanerne var ikke røde og hvide – de var røde og sorte. Tilskuerne havde ingen klaphatte – de unge glade mennesker var formentlig hvad politiet i signalementer betegner som 'BZ-lignende typer'. Det var altså i en ganske opløftet stemning, man trådte ind i Grand Teatrets store sal. Jeg mindedes det gamle diktum om, at fascisterne havde de bedste våben, men republikanerne de bedste sange. Det startede også ganske godt. De obligatoriske 15 minutters reklame blev fulgt af piften og hujen. Og der blev viftet med fanerne og nynet med under starten af filmen. Men snart sænkede tavsheden sig over salen for først at blive brudt – bortset fra enkelte tilråb – af eftertænksomme klapsalver, da filmen sluttede med overlevende og en fjern efterkommer samlet mange år senere med knyttede næver og syngende... ved en gravsten.

Svigt og bristede drømme

Den spanske borgerkrig er først og fremmest en frygtelig sørgelig historie om svigt, bristede drømme, et forfærdeligt nederlag og et blodtab som hvad rædsler angår ikke lader 30-årskrigen noget efter. Den spanske borgerkrig er også blevet set som en slags generalprøve på 2. verdenskrig, hvor de demokratiske lande svigtede det spanske demokrati, mens Nazi-Tyskland og det fascistiske Italien uhæmmet hjalp det nationalistiske oprør med 90.000 mand, flyeskadroner osv. Kun Sovjetunionen trådte hjælpende til og bidrog med tanks og våben til Re-

publikken, omend i begrænset omfang, da man tog hensyn til ikke-indblandingslandenes (Frankrig, England, USA) interesserer.

En velkendt model

Ken Loach vælger den kendte model med at følge en udlænding som optændt af naiv idealisme efterhånden får kendskab til livets mest barske realiteter på et fremmedartet sted. Her i skikkelse af en engelsk kommunist, som opsøger De Internationale Brigader, korpset af frivilligt kæmpende fra Tyskland, England, Danmark og alverdens lande som stik imod deres regeringers ønsker sluttede sig til kampen for den unge spanske republik. Modellen er kendt fra især amerikanske film (og den engelske *The Killing Fields* af Roland Joffe), som belyser eksotiske konflikter ved at følge en journalist, fotograf eller diplomat, som søger efter en forsvunden slægtning eller ven i El Salvador, Nicaragua, Chile eller Kambodia. Det smarte ved denne model er, at vi som tilskuere så at sige tages i hånden og introduceres sammen med hovedpersonen til en lokal og speget konflikt.

I Ken Loachs film gælder i øvrigt, at hovedpersonen fra starten har valgt side (vi får altså ikke endnu engang serveret det gamle lærestykke

om neutralitetens umulighed i en grum verden). Ved at følge en udlænding får Loach også sagt en masse om den internationale dimension i den spanske borgerkrig. Militært var De Internationale Brigaders rolle formentlig begrænset, men omvendt havde de en stor symbolværdi.

Alligevel betyder valget af det engelske brushoved som hovedperson at vi ikke kommer helt ind under huden på konflikten.

Ikke at man kan påstå at vi ikke præsenteres for ganske mange aspekter af den spanske borgerkrig. Det gælder tværtimod, at det hele indimellem får lidt karakter af et velmenende anskueliggørelsesprojekt.

De egentlige skurke?

Kedeligt bliver det aldrig, som vi følger Dave, der havner hos trotskisterne i POUM for derefter at op-søge sine meningsfæller hos kommunisterne, og endelig – chokeret over deres brutalitet – at vende tilbage til kammeraterne – og kæresten – hos POUM. På den måde

Den unge, engelske kommunist efterlader sig en stak breve, som hans barnebarn læser efter hans død mange år senere.



kommer filmen nok så meget til at handle om spliden hos den spanske venstrefløj, som førte til væbnede sammenstød og kommunisternes nedslagtning af anarko-syndikalister og trotskister i Barcelona. Den Spanske Republik var en skrøbelig koalition af borgerlige og socialister støttet af kommunistpartiet. Da denne koalition kom til magten ved demokratiske valg rejste det store forventninger blandt forarmede småbønder, besiddelsesløse landarbejdere og mine- og industriarbejdere, som var underlagt feudalherrer, gejstlige og industribaroner. Hærens svar var klart: El pronunciamiento, opstanden d. 17.-18. juli 1936.

Fronten mellem republikanere og nationalister var næsten lige så diffus størrelse som afgrænsningen af enklaver i dagens Eks.-Jugoslavien. Der var små modstandslommer rundt i landet og befriede zoner, hvor forskellige grupperinger tog over. Buñuel beskriver i sine erindringer 'Mit sidste suk', hvordan der i hans hjemby Calanda blev udråbt fri kærlighed, til mange mænds glæde, men ikke alle kvinder var helt enige... Spanien havde som det eneste land i Europa en meget stærk anarkistisk bevægelse. Undertiden eksploderede århundreders opdæmmede socialt raseri i tilfældige jordbesættelser, hævn togter, henrettelser af præster, afbrænding af kirker m.v.

Ken Loachs film lader os – lidt ligesom Georges Orwells 'Hyldest til Katalonien' – tilbage med en følelse af, at kommunisterne var de egentlige skurke, fordi de forrødte revolutionen og massakrerede anarkister.

En besnærende pointe med Stalins uhyrligheder i baghovedet. Helt så engelt var det muligvis ikke. For Buñuel havde kommunisterne ret i, at man ikke kan føre krig, som var det Christiania på udflugt i Fælledparken. Den heroiske anarkistiske pjaltehær var ikke meget bevendt mod Francos disciplinerede, veludrustede armeer i alliance med Hitler og Mussolini.

Pædagogisk

Man må lade Ken Loach, at han får det hele med, også de grundlæggende diskussioner: Kan man lave social revolution og føre krig samtidig? Kan den sociale revolution stilles i bero? I en diskussion blandt bønder står en amerikansk kommunist stærkt, når han under-



streger behovet for ikke at sætte samarbejdet med borgerskabet og småbønderne og dermed Republikens fremtid over styr.

Land and Freedom er ikke den endegyldige revolutionsepos om Den Spanske Borgerkrig som Bernardo Bertoluccis *1900* er det for den italienske facisme. Dertil er Loach for meget en hverdagsrealist. Men den er desværre heller ikke – for nu at blive i en italiensk parallel – svaret på Ermanno Olmis *Træskotræet* med den uendelig fintfølelse sans for de små historiers rørelse under Den Store Historie. Dertil bliver den alligevel for meget en film om og af en udefrakommende og der bliver for meget påklistret pædagogik over det. Som da Spaniens tilbagestående forhold på landet understreges ved, at kameraet demonstrativt indkredser en gammel kone, som kommer forbi brigadisterne

slæbende afsted med sit brændsel.

Virkeligheden er slem i Loachs film, men jeg tror, at den var værre, mere kaotisk, beskidt og uoverskuelig. Jeg har svært ved at forestille mig en amerikaner på gebrokkent spansk forklare høfligt lyttende spanske landarbejdere, hvordan verden hænger sammen.

Der er for meget renskuret lejrskole for SFU'ere over persongalleriet i denne film. Men når det er sagt, skal det understreges, at Loach får sagt en masse om solidaritetens væsen, og at *Land and Freedom* er en af de mest vedkommende film undertegnede har set i lange tider. Den beviser, at historiske film har deres berettigelse – selv om man ikke nødvendigvis i pædagogikkens navn partout skal finde direkte paralleller til vor tids konflikter. Og det var vi åbenbart mange, der syntes.

Niels Boel



THE USUAL SUSPECTS

The Usual Suspects. (Gamle kendinge) USA 1995. I: Bryan Singer. Medv: Stephen Baldwin, Gabriel Byrne, Chazz Palminteri, Kevin Spacey, Pete Postlethwaite. Premiere i julen.

Det begynder godt. Som en spændingsfilm der ikke er forhippet på at første scene skal få alle op på dupperne og gysende blive fanget ind af et krystalklart plot og nogle personer man ikke kan slippe igen. *The Usual Suspects* begynder i media res ombord på et skib i San Pedros havn, Californien. Tiden: 'i går aftes'. Hvad der her sker er ret uigennemskueligt, bortset fra at vi ser Gabriel Byrne stå overfor en revolvermunding, ser en benzinstribe, tilsyneladende lagt an til den store eksplosion, og undervejs ser en række lig ligge uden nærmere forklaring eller blot kameramæssig påpejning.

Og derfra klippes der til New York 6 uger tidligere, hvor en række anholdte bliver stillet op på række til politiidentifikation: *The Usual Suspects*. Derfra bevæger historien sig frem og tilbage i tiden, mellem øst- og vestkysten, mens den med sindrig omhu og udspekuleret fortællestrategi skifter mellem at lægge brikkerne i det puslespil der i de første scener blev smadret i hovedet på tilskueren og sætte nye i omløb med nye gåder, nye spørgsmål.

De sædvanlige mistænkte er først

og fremmest Gabriel Byrne som tidligere strisser der blev forbryder og nu tilsyneladende er på vej tilbage til det pæne liv med en tækkelig advokat til kæreste. De øvrige er en række misliebige personer med Kevin Spaceys krøbling Verbal Kint som outsideren med et vist ry og personlige venskaber der hele tiden skaffer ham jobs selvom hans forkrøblede ben ikke synes at egne sig specielt til den slags jobs, hvor det kan være en god idé indimellem at være særdeles mobil. De anklages i New York for at have stjålet en ladning våbendele, men undrer sig mere over at netop de fem stilles op på linje og det uden den sædvanlige kødrand at subsistensløse til at fylde identifikationslinjen ud. Politiet må være ude på noget når de fem bringes i celle sammen natten over, uden at der er skyggen af indicier mod netop dem. Hvad er den skjulte dagsorden?

Senere bliver gruppen samlet og tilbudt et job i Californien, et job der bringer dem i kontakt med Peter Postlethwaites embedsmandsagtigt korrekte, skarpslebne og dødsensfarlige mellemmand, der bringer dem en opgave for Keyser Soze. Og denne Keyser spiller i historien en efterhånden mere og mere central rolle som en mystisk og mytisk figur: er han den store bagmand eller blot et fantom, en samlebetegnelse for alskens bagmænd og mystiske fantomagtige kræfter der trækker i

de tråde der får såvel de små forbryderfisk som hele magtapparatet til at sprælle i nettet i jagten på blinde spor og falske indicier. Han jages af den næsten besatte politiinspektør Kujan i Chazz Palminteris skikkelse og samtidig af det forbryderiske femkløver, der sendes til den famøse havn hvor filmen begynder og historien ender. Her skal de tage sig af en særdels kostbar kokainlast og vil samtidig selv score kassen.

Instruktøren Bryan Singer debuterede i 93 med *Public Access*, der fik en pris på Sundance Film Festival i 93. Den pristildeling vakte ikke udelt jubel og filmen har aldrig været i f.eks. danske biografteater. Hans nye film er en langt større produktion, men igen skrevet af gymnasiekammeraten Christopher McQuarrie, der også stod bag *Public Access*. McQuarrie har med *The Usual Suspects* leveret en særdeles velskrevet historie der ved sin blotte fortælleform og intrikate sidehistorier langt hen ad vejen holder interessen fangen og tilskueren i en mere eller mindre stram skruestik. Problemet opstår med netop Keyser Soze. For efterhånden som filmen begynder at fable med om denne figur og forsøger at leve på spørgsmålet om hvorvidt han overhovedet eksisterer, taber den højde. Enten er han en konstruktion skabt af en master mind der har brug for et fantom, eller også selve den farlige master mind. Og i vor kyniske tidsalder forventer tilskueren (i hvert fald undertegnede) på det nærmeste at det er politiet selv der står bag. Men det grundlæggende problem er, at man som tilskuer egentlig er ret ligeglad: enten er det en af de gennemført usympatiske repræsentanter for ordensmagten, eller en af de ligeså usympatiske forbrydere. I en verden uden helte og skurke er det egentlig ligegyldig hvem der er superskurken, og er alle en films person tilskueren ligegyldige i deres afstumpede umenneskelighed, er det i sidste ende og ligegyldig hvem der lever og hvem der dør, hvem der er det god-troende offer og hvem der er den egentlige bagmand. Afsløringen kan give et øjeblikkeligt kick: var det virkelig ham. Men derefter er der intet til at sætte denne opdagelse i et større forhold. Resultatet er en følelse af at være snydt: stor ståhej for ingenting, så at sige. Men en godt sammenskruet og underholdende historie indtil da.

Dan Nissen

BILLEDET OG TIDEN

Kvædetræets sol (El sol del membrillo), Spanien 1990-92. I: Victor Erice. Medv: Antonio Lopez, Maria Moreno, Enrique Gran, Jose Carrero, Maria Lopez, Carmen Lopez m.fl. Distr: Posthusteatret.

Victor Erice er en af de instruktører, der ikke får lov til at lave mange film. På efterhånden toogtyve år har han blot lavet tre film. Både *Anden i bistaden* (*El Spiritu de la Colmena*, 1973) og *Syden* (*El Sur*, 1983) var indiskutable mesterværker, der mere poetisk end realistisk viste voksenverdenen fra et barns perspektiv. Ovenpå disse to film er *Kvædetræets sol* (*El Sol del Membrillo*, 1992) en gevaldig skuffelse.

Originaltitlen er på spansk et fast udtryk for den stærke efterårssol, der ofte indfinder sig i slutningen af september. Det er her blevet direkte oversat til dansk, hvor det ikke rigtig giver mening. Men hvis man lidt frit oversætter til »Solen i kvædetræet« vises det tilbage til forskellen mellem maler- og filmkunsten, for det er netop lyset, som maleren ikke kan indfange. Maleren ønsker med andre ord at gøre det, som ikke havde været nogen kunst, hvis han havde været en filmskaber.

Kvædetræets sol er ikke en fiktionsfilm, men hvad er den så? Den er et portræt af et portræt kunne man fristes til at sige, men det er alligevel for pop-smart, for denne fortælling om tilblivelsen af et maleri fokuserer mindre på maleriet og maleren end på motivet og dets gradvise forandring under malerens pensel.

Træet og billedet

Maleren Antonio López (overbevisende og afdæmpet spillet af maleren Antonio López) fordyber sig i den realistiske gengivelse af sit kære kvædetræ. Han er en omhyggelig og seriøs maler, der måler alt præcist op, hænger hjælpelinjer op og bestemmer sin nøjagtige position i forhold til motivet, inden han (den 30. september 1990) starter på sit maleri. Under billedets tilblivelse afmærker han frugterne, efterhånden som de tynges ned af deres egen vægt. Også bladene taber højde, når sæsonen løber ud, og afmærkes derfor ligeledes. I første omgang er det lyset, der forandres, så han efter en måneds tid må opgive maleriet og gå over til at tegne, men den 3. december snuser han til den første faldne

kvæde og en uge senere må han forlade endnu et ufærdigt bil-lede.

Her slutter en fabel om kampen mellem billedet og tiden, men hvor maleren mister interessen for træet, insisterer filmskaberens. Træet taber sine frugter og maleren snuser til dem, frugterne plukkes, mens kvinderne diskuterer fortidens marmelade og snuser til dem. Alle skal snuse til frugten. En polsk arbejder, der har været med til at fjerne det store drivhusstillads, samler en frugt op, snuser til den og bringer den til sine kolleger, der er lidt bekymrede for om den overhovedet er spiselig. De får hver en bid og konkluderer, at den smager som en umoden pære, hvorefter resten af kvæden får lov til at gå i fordærv på deres arbejdsbord. Der er optagelser af en timelapse-optagelse (som vi sjovt nok aldrig ser) af frugter under jnedbrydning og filmen slutter med de mættede billeder af forårets halvtruede kvæder, der her endelig har fået virkelig tekstur, farve og identitet. Et perfekt motiv for en maler, hvis altså ikke hans perfektionisme krævede et vist mål af uforanderlighed af hans motiver.

Tiden og lyset

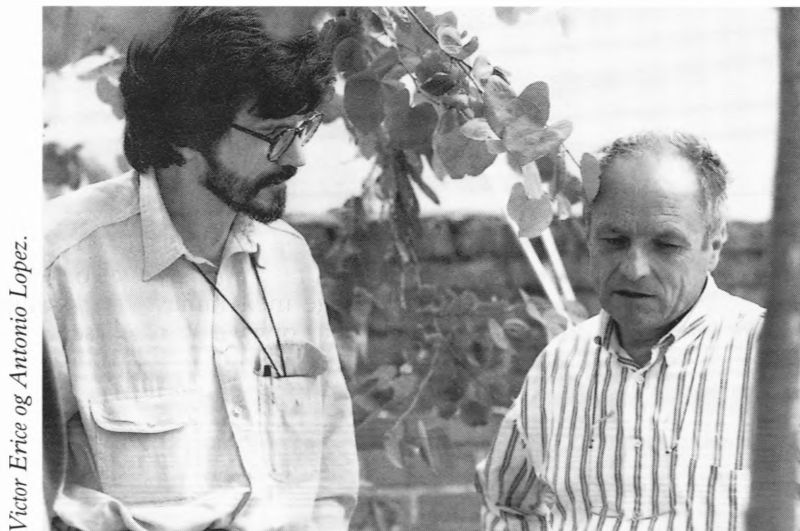
Da Antonio endelig har opgivet sit projekt, slår filmen kort over i video-tekstur. Den grove opløsning peger tilbage på impressionismen, eller mere præcist neoimpressionister som Signac og Seurat, der netop forsøgte at fange lyset i øjeblikket. Indtrykkets flygtighed. Således understreges det absurde i Antonios projekt. Alt er underlagt tiden og lyset, og ideen om en uforanderlig essens kan ikke udvides til også at om-

fatte tingenes fremtræden. Ønsket om at fastholde virkeligheden i en realistisk malerkunst er stadig en utopi, og det ved maleren i grunden godt. Da han bliver spurgt, om han vil fange det pragtfulde lys i træet, svarer han, at nej, det er umuligt. Han er en beskeden maler med et beskedent projekt, men hvor han kender sine egne begrænsninger, glemmer han alligevel projektets begrænsninger. Han taber verdens langsomste kapløb med tiden, men det gør egentlig ikke så meget, for som han siger: »At stå ved træet betyder mere end resultatet.«

Det er måske også derfor, at han maler naturen. Hvor maleren i Rivettes mesterlige *Den skønne strigle* med voldsomme energiudladninger hele tiden må kæmpe med formen og motivet - hele tiden må overvinde motivet - kræver Antonio bare tid, og det vil intet menneske i længden stå model til. I *Den skønne strigle* kan man nyde de lange skabelsespassager, fordi de bliver til under Bearts modstand mod at lade sig underlægge Piccolis tyranniske pensel. Uden modstand er der ingen konflikt i historien. Hos Erice er der kun meditation, orden og harmoni. Og det er ikke nok.

Kvædetræets sol er mere realistisk end poetisk, og undertiden trækker den store veksler på tilskuerens tålmodighed. Det ligger ikke i tidsånden at dvæle så længe over så lille en historie, og to timer og nitten minutter føles urimeligt langt, men instruktøren kan gøre det meget bedre, og gid nogen sendte Pedro Almodovar på en velfortjent ferie og istedet gav penge og filmhold til en værdig trængende.

Henrik Uth Jensen



Victor Erice og Antonio Lopez.