

*L'histoire immortelle*  
(Den udødelige historie)  
Frankrig 1968

Prod.: Albina Films, Micheline Rozan. Instr.: Orson Welles. Manus.: Orson Welles – efter Karen Blixens novelle af samme navn fra samlingen »Skæbneanekdoter«. Foto: Willy Kurant (e-c). Klip: Yolande Maurette. Musik: Klaverværker af Erik Satie. Arkitekt: André Piltant. Medv.: Orson Welles, Jeanne Moreau, Norman Ashley, Roger Coggio. Prem.: Alexandra 11. 10. 1968. Udløjning: F-C. Palladium. Længde: 58 min., 1575 m, rød.

»Jeg beklager, at jeg ikke har Sans for Film, fordi jeg overhovedet ikke synes om Fotografi og bestemt ikke ser Tingene, som Kameraet ser dem«, skrev Karen Blixen i 1940 i »Brev fra et Land i Krig« (Heretica nr. 4 og 5, 1948, optaget i Essays, 1961). Hun faldt i søvn i biografen, da hun blev overtalt til at se »Hiroshima, min kærlighed«. Hun mente, at film var for folk, der mangler selvstændig fantasi, og tilblivelsesprocessen bag var hende et mareridt, efter at hun i Ufa-stadt mellem forstadskaserner i rå og iskold Berlinerluft havde set, hvordan Jarlen af Bothwell igen og igen måtte bortføre Maria Stuart »i en Karet med Forhæng af malet Pap, gennem en Sanddyng, som skal gøre det ud for hendes Lands Moors og Glens. Hendes egen Skønhed, der var hendes Stolthed og Lykke, er genskabt paa Helvedes Maner, med tyk orangefarvet Sminke og tommelange stive Øjenvipper som en Dukkes«. Karen Blixen så på det hele og tænkte: »Her ser jeg da med mine egne Øjne Dantes Helvede, ovenpaa Jorden. Dette kunde ikke noget enkelt Menneske i vor Tid have fundet paa, det kan kun selve Tidens Aand gøre«.

Måske var det denne skepsis over for en kunstart, hvis første storhedstid oprandt og hvis dynamiske udvikling fandt sted netop i den tyve-årige periode, hvor hun boede i Afrika, fjært fra en ny tids massemedium og kunstneriske sprog, der gjorde, at Karen Blixen siden, da tilbuden kom, forholdt sig meget køligt. Man må forestille sig, at hendes skepsis over for filmen mindre var betinget af en mistro, som hendes generationstilhør og tænke måde umiddelbart kunne prædestinere, og mere af den manglende familiaritet med »den nye« kunstart, som årene borte fra den vestlige verden bød hende. Fjernsynet, som hun »voksede op« med som alle andre, tog Karen Blixen helhjertet og begejstret til sig som et medium, hvori hun med sin fortælling kunne nå millioner.

Efter Karen Blixens død har flere filmprojekter, baseret på hendes forfatterskab, været udkastet, men man skal nok prise skæbnen for, at det første virkeliggjorte blev Orson Welles' »Den udødelige Historie«. Fordi det er Orson Welles, og fordi »Den udødelige Historie« er en af Karen Blixens mest fremkommelige og perlede fortællinger.

Den handler om den rige tekøbmand Mr. Clay, for hvem det er naturligt, at tingene er, som de tager sig ud. Denne hårdkogte mand, der har ruineret sin franske kompagnon ved ikke at ville låne ham 300 guineas og siden overtaget hans prægtige hus, vil ikke affinde sig med, at der findes historier, som bare er fantasi. Han har hørt om en

rig gammel mand, der lejer en ung sømand for at han skal sove hos hans unge kone og skaffe ham en arving. Da Mr. Clays tjener Elishama fortæller, at dette aldrig er sket i virkeligheden, men er en historie, sømand verden over forlyster hinanden med, beslutter Mr. Clay sig til at iscenesætte den i sit eget hus, for dog at én sømand med sandhed kan berette alt dette. Elishama får for 300 guineas en prostitueret fra havnekvartret til at spille med i komedien, hun er datter af Mr. Clays kompagnon og ser for sig en slags hævn. En ung dansk sømand findes på havnen, men virkeligheden tager magten fra købmanden, da han vil arrangere den. Han dør under sine anstrengelser med at spille skæbnens herre.

Med suveræn indsigt har Orson Welles i drejebog og film forløst den episke spænding i den enkle og dog dobbeltmønstrede fortælling, samtidig med at han i visuel og magisk poesi meddigtende frigør skæbneanekdotens idé. I mere end én forstand drejer »Den udødelige Historie« sig om ordet, om fortælle-kunstens magt, om profetien, der står uden for menneskenes herredømme og kan være dem til opløftelse og næring, »Sparepenge i trange Tider«, men som, når den mødes med krav om virkeliggørelse, vender dødens brod imod dem. På samme måde med det enkelte menneske, der har sin skæbne i sig: piller det ved andres, røkkes dets egen. Magtmenneskets begær efter at styre omgivelserne efter sin vilje bærer døden i sig. Kun »Kunstneren er overalt og til alle Tider den, som har det afgørende Ord om Virkeligheden« (Ehregard, 1963), og kunstneren kan – ligesom Gud og Djævel i én person – vise, hvordan kærligheden er stærkere end viljen.

Dette, man fristes til at sige: synspunkt på kunsten, har Orson Welles kunnet dele med Karen Blixen, og med sit billedsprogs intensitet har han filmisk fortolket både det ydre og indre i ordet hos hende. Han har fundet ind til hendes stemme (samtlige replikker er hendes) og forstået hendes skæbne-mønster, måske fordi han med filmatiseringen i sjælelig forstand har gentaget et menneskeligt forløb, som han første gang lod os kende i »Citizen Kane«, der i andre og samfundskritiske omgivelser er beretningen om et menneske, der ville sætte sin vilje igennem, realisere sine drømme, i livet gøre kunsten efter.

Orson Welles indledte filmatiseringen i efteråret 1966 i en villa i Malmaison, hvor samtlige interiøroptagelser har fundet sted. Udebillederne er blevet til i Spanien, og det er måske forklaringen på, at Orson Welles har flyttet fortællingen fra den engelsk-prægede handelsby Canton i Sydchina til den portugisiske koloni Macao. Samtidig har han ladet handlingen udspille sig i 1880 i stedet for i tresserne, og han har gjort Mr. Clay til amerikaner, hvad der nok kunne være en aktual idéholdning i, men det virker som en ikke gennemtænkt grille, idet Mr. Clay siden i filmen taler om den megen regn hjemme i England. Filmen skulle oprindeligt have haft urpremiere i det franske fjernsyn, i maj, men udsendelsen blev standset af strejke og studenteruro. Den er dog lavet til fjernsynet, og det kan måske forklare, hvorfor Orson Welles er mere behersket i sin stil, går uden om de store eksplosioner og i stedet digter i et glidende, roligt mættet forløb, billedgjort til en æstetisk ny-

delse af Willy Kurants raffinerede kamera og underlagt et fjernt, vemodigt pianotema, komponeret af Erik Satie. Altsammen i overensstemmelse med den indtrængende og roligt fremadskridende fortælle-måde hos Karen Blixen, med rytmen i det litterære værk. Orson Welles forsøger ikke at medtage de kulturhistoriske og moralske refleksioner, Karen Blixen gør sig i historien, den korte og koncentrerede fortællerstemme er brugt til straks og direkte at sætte os i gang og bringe os videre med fortællingen selv. Udenværkerne lader Orson Welles for en stor del komme frem gennem billedfeltets detaljerigdom og scenernes blændende stemnings- og miljøkarakteristik. Skulle man pege på, hvori historie og film væsentligt adskiller sig, måtte det blive, at der i historien er et større mål af triumf på kunstens og kærlighedens vegne, at livet i sin lovbundne poesi med Povl og Virginies omskabende forening i historien viser sin udødelighed mere syngende og frigørende end i filmen, hvor højdepunktet bærer vemodet i sig.

Men netop fordi Orson Welles har valgt at lade »Den udødelige historie« foregå i en verden af smertelig apati blandt mennesker uden glæde, som åndsfraværende er lukket inde i et ubrydeligt mønster af forgængelighed og død – og således nok mere »realistisk« – så meget stærkere virker filmens tyngdepunkt, scenerne i himmelsengen mellem de nøgne kroppe og vidtåbne sind. Her forvandles Jeanne Moreau i Virginies rolle under indtryk af favntagets jordskælv bogstaveligt i sit ansigt fra en hæret kvinde til den unge pige på 17 år, som Povl tror hun er. Her har Orson Welles brugt og trukket på den sorg-geniale skuespillerinde med mesterskab, og til Povls rolle er den engelske skuespiller Norman Eshley med kroppens kraft og uskyldens langsomme naivitet som skåret efter Blixens Ærø-fødte sømand, der ser ud, som om han bestandig har konkyliens susen for sig og »har hørt den før, for længe siden. Men hvor?«

I denne sekvens har Orson Welles mættet billedet med lidenskab. Filmens rød-sortede tunghed fra Mr. Clays stuer, de sort-gule køreture på havnen, mørkets ensomme fir-kant i Elishamas værelse står som kontrast til den pastelagtige ynde og det alligevel dristige nærvær i blomstervasers fylde, i Valenciennes-kniplingers brus og i den skarpe glød af nøgne legemer. I jordskælvsøjeblikkets poesi og sensualisme har Karen Blixen og Orson Welles slået realistiske film- og prosafolk af lagenet.

I mens sidder Mr. Clay i opløsning i det halvt lammede ansigt og i stemmens våde lapren, udenfor på verandaen og dør, på én majestætisk og ynkeligt. Orson Welles spiller rollen med lukket myndighed, som magtens tomme skal, tro mod teksten, som om Mr. Clay ikke eksisterer som menneske: »Hans Slaabrok hang om ham i saa dybe Folder at der næppe saa ud til at være en Krop indeni«.

I Roger Coggios fremragende fortolkning bliver Elishama til selve mytens ufølsomme mekanik, der har taget sig et menneskes skikkelse på. Han står under enhver Form var blevet vasket, bleget og brændt«. Med sine øjnes kulde ligner han skæbnen, og skønt han ikke begriber sammenhængen, fatter han, med konkylien til øret, at store ting, større end tehandelens og magtens realiteter, er gået for sig.

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 fascisvens 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 klaverspillet, 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 voldsom. 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 eftergivenhed 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. Søjen, 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.