

„Længe leve Mexico!“

„DE DØDES DAG I MEXICO“

Andetsteds skal jeg skrive udførligt om, hvordan forestillingen om „De dødes dag“ drev mig til Mexico.

Det er ikke denne del af temaet, der optager mig her.

Hvis det første stød til rejsen netop var „De dødes dag“, er det ikke sært, at det sidste ord om Mexico – filmens konklusion – fandt sin billedlige legemliggørelse netop i temakredsen omkring „De dødes dag“. Temaet liv og død, som har fundet sit yderste udtryk i det levende ansigt og dødningehovedets spil er jo det gennemgående, grundlæggende og fundamentale tema i filmen som helhed.

Temaet liv, død og udødelighed.

I de ny forestillingers smeltedigel, som blev affødt af revolutionen, som afløsning for den skånselsløse udryddelse af gamle ideer og religioner, opstod en ny forestilling om sejr over døden, om dødens overvindelse, om udødelighed.

Biologisk er vi dødelige.

Og udødelige kun i vores sociale gerninger, i det lille bidrag, som vores personlige løb med den sociale fremgangs stafet fra den bortgangne til den kommende generation indbringer.

Det er nu en næsten triviell og selvindlysende sandhed.

Men der var jo engang folkeslag, som for første gang udarbejdede formelen, at to gange to er fire. Mange århundreder efter svarede relativitetens århundrede på sådanne uskyldige opgaver fuldstændig, som det passede det. Og dette var et nyt – afgørende skridt mod tærskelen til den nye atomalders århundrede.

Vi – en generation, der sad fast til livet i den førrevolutionære tid, kom på samme måde fra de førrevolutionære ideers virvar til denne nye række af forestillinger, som styrtede sig ind over os med oktoberrevolutionens komme.

Feltet for en sådan idées anvendelse er nu uendeligt videre end den sjattedel af verden, hvor det ikke kun er ord!

Se med hvilken konsekvens forkyndelsen af dette udødeligheds-ideal lyder i amerikansk film, ganske vist først fra det øjeblik, da onkel Sam fik brug for menneskelige kræfter til at styre og føre flyvemaskiner og ofre sig selv i krigen.

I „A Guy Named Joe“⁴⁰ sidder de døde, omkomne, nedstyrtede flyvere bag nybegyndernes ryg, og med hele deres vældige erfaring, som er betalt med død, katastrofe og livet som indsats, fører de den ene hærskare efter den anden af unge piloter op i højderne.

Sådan er den centrale situation.

Amerikanernes opfindsomhed og deres evne til at fralukke en situation hele skalaen af muligheder – lige fra lyrik til fjællebod, og fra farce til tragedie – deler situationerne op i en række scener.

Men temaets forkyndelse er lagt i „himmelgeneralens“ mund, han som dirigerer de nedstyrtede piloter tilbage i nybegyndernes flyvemaskiner.

Og tanken om, at enhver ny pilots hånd styres af tusinder af piloter, der er omkommet før ham, hæver sig her til patos.

Selv om Lionel Barrymore fremsiger denne tale gnavent med sin karakteristiske stemme, og Spencer Tracy i rollen som den omkomne pilot Joe, der kommanderes tilbage til jorden for usynligt at lede den unge flyvers manøvrer, lytter til talen med et ironisk smil i øjenkrogene.

Men der er også en fundamental forskel. Vi ser ikke udødeligheden i form af en Kooperation mellem de gamle og de unge generationer hinsides graven! Vi ser udødeligheden i det mål, for hvis skyld generationerne kæmper og dør.

Dette mål er den menneskets frihed, som vi forudsætter, at også vore forbundsfæller kæmper for i kampens hede.

Da kamprøgen havde fortonet sig, så vi, at de tilsyneladende samme ord på en fredelig baggrund uden for våbnenes torden betyder noget ganske forskelligt.

Vores ideal om revolutionær kamp, et revolutionært liv i en sand friheds navn, viste sig at være et helt andet end det, som forbundsfællerne svingede med på deres bannere.

Hvad vi forstod ved udødelighed blev, som det gang på gang blev fremhævet, bestemt som udødelighed i kamp for frihedens revolutionære ideal.

Denne for mange, og for vores generation, selvindlysende sandhed

betød, gentager jeg, indledningen til en ny forståelse af livet og virkeligheden.

Og derfor måtte tanken om denne storladne og storslåede vej til et nyt liv, til nye tanker og ideer folde sig ud, mens den i værkets tilblivelse gentog, som det hyppigt forekommer, ikke blot kendsgerninger-nes genspejling, men også processernes dynamik. Netop denne tanke foldede sig ud – ikke som en formel, men som en levende og klar idé – i et levende tema, som fødtes ud af et kaos af talløse episoder og kendsgerninger, ceremonier og skikke, anekdoter og situationer, i hvilke liv og død i Mexico malerisk som ingen andre steder krydser hin- andens veje,

snart i tragiske billeder på døden, som søndertramper livet;

snart i overdådige billeder på livets triumf over døden,

snart i den bortdøen, som den biologisk begrænsede er fordømt til,

snart i uendeligheden af en social evig fremtid, født af de kommen- de paladser, den fremtid, som vokser frem på det døende idags offer- blod.

Livet og dødens leg,

deres kappestrid.

Filmen begynder med de gamle aztekere og mayaers dødekult, i stenmassernes ubevægelige evighed

for at slutte med den foragtelige „vacilada“⁴¹, den særlige form for mexicansk ironi, der ved sin sarkasme er i stand til at straffe selve dø- den takket være de livets kilder, som naturnødvendigt springer fra den.

Mellem dem er der både peonen,⁴² som omkommer under hasien- dado'ens⁴³ hove, og den katolske munk, som i blasfemisk selvornæg- telse og askese krænker det tropiske livs yppige fest, og tyren, hvis blod udgydes til Madonnas ære, og det af en brodermorderisk indre splid sønderrevne land, som udgyder blod under jubelråbene, inspi- rerede af Vatikanet: „Viva Christo Rey“, der hvor det med tordenrøst skulle runge „Viva el hombre Rey“.

Ikke ære være Kristus-kongen, men ære være menneske-kongen.

Og alt dette mødes i finalen: i dødedagens ironisk forvrængende spejlbillede, i den evige døds straffende fantom, som de vilde i pro- logen tilbøder.

Døden symboliseres her ikke af aztekernes eller mayaernes hjerne- skaller i marmor eller granit eller monstre af gudernes moder med en halskæde af kranier,

eller af offerbænken i Chichén-Itzá, hvor stenene er hugget ud i form af dødningehoveder,

– nej!

Dødens papmaske springer her ud i en rumba, som afløser begravelsesrytmerne, midt imellem karuseller og fjælleboder, folkelige markeder på „alameda’erne“ – torvepladserne i store og små byer, i udstrakte bebyggelser og miniaturelandsbyer.

Latterens karuseller og hjul snurrer.

Rumbaen danses med vildskab.

Masker, dødningemasker bæres forbi.

Dér er et dødningehovede under en peons stråsombrero og dér under charroens⁴⁴ guldstukne sombrero,

dér rager en damehat med hattenåle op over den,

dér en høj hat, dér en trekantet, dér hænger den over en mekanikers, en arbejders, en chaufførs, en købmands, en bjergminearbejders overall.

Karnevallet har nået sit højdepunkt.

Her flyver maskerne af.

Her er et helt filmbillede med dødningehoveder i pap. En latterorkan fører dem bort, og i stedet for den hvide væg af dødningehoveder viser sig det bronzefarvede basrelief af peoner, som er brudt ud i munter latter.

På et andet filmbillede viger ligeledes papdødens blege ansigt for den enstemmige munterhed blandt landarbejdere, mekanikere og chauffører, der omfavner hinanden.

Bronzefarvede leende ansigter.

Lynende sorte øjne og hvide tænder.

På ny en gruppe masker. De har de samme kostumer på, som de gik med igennem hele filmen.

I dette kostume optræder den person, som i filmen var i ildkamp med hasiendado’en,

i dette kostume han, der døde under en forfølgelse,

og i dette han, der arbejdede på markerne eller på betonfabrikkerne.

Men ind i gruppen af disse ægte og „positive helte“, som i filmen bekræfter livets princip, trænger maskerne, klædt i de personers kostumer, som i filmen står for vold, livets underkuelse og døden.

Det er dem, som er iført den unge hasiendado’s kostume, han som

lader peonerne, der er gravet ned i jorden, sparke til døde af hestehove,

det er dem, som bærer godsejerdatterens silkebånd og hat,

det er dem, som bærer det samme uafbrudt leende maskerade-pap-hoved imellem den firkantede stive flip og den høje hat – oven over kjolens stjerner og bånd.

Og den fælles kontur viser hen til præsidenten i filmen, der modtager en parade af brandmænd og . . . politifolk.

En generals fjerbusk og trekantede hat rager op over et andet papdødningshovede med . . . overskæg. Han fører elegant dødningshovedets papmaske, som er halvt gemt bag ved kniplingeviften, i flagrende mantille og med kastagnetter i hånden.

Pludselig, med armene strakt mod himlen – en bevægelse, der gentager den pavelige nuntius og den mexicanske ærkebiskops gestus på Madonna de Guadalupe's dag (også med i filmen) – snurrer en løjlig person rundt i fuldt biskoppeligt ornat, og den gyldne tiara brænder på himlen, også her over dødens uforanderlige matte ubevægelige papansigt.

Dette karneval opstod ikke af erindringer om „Danse macabre“ af Saint-Saëns eller Holbeins „Dødedans“.

Det vokser direkte ud af hjerterødderne i den mexicanske folkløse, som på denne dag oversår handelsmændenes borde på alamedaerne med et hav af dødningshoveder, iført kasketter, høje hatte, bløde hatte, sombreroer, matadorhatter, bispehuer. Fra en serie blade – kendt under navnet „calaveras“ – af den folkeligste af Mexicos kunstnere José Guadalupe Posada.

Aviser og specielle flyveblade er i anledning af „De dødes dag“ fulde af tegninger med det samme tema.

Alle regnes for at være døde.

Men hvor den sande død kun tillader at tale godt om en afdød, dér kræver karnevalsdøden et epigram for enhver skindød, ondt, skånselsløst, giftigt, som river masken af endnu i levende live.

I mit orkanagtige karneval i filmen river først peonen og mekanikeren, chaufføren og kulminearbejderen deres papmasker af, dernæst gør den dansende hasiendado og også pigebarnet og la grande dame, generalen og biskoppen det samme med en munter gestus.

Hvad er der så under dem?

Der, hvor de første har levende bronzefarvede ansigter, som bryder

ud i latter, har disse under den iturevne maske et og samme ansigt.

Men det er ikke noget ansigt,
derimod et benet og ægte dødningehoved.

De andre levende, som går fremad, som bærer skabende kraft og liv under dødens kartonnage, har levende ansigter.

Men den grinende papgrimasse dækker hos denne gruppe, der bærer døden i sig, blot over noget endnu mere frygteligt: det ægte dødningehoveds grimasse.

Det er som om dette døde ansigt, indhyllet i munderingens pjalter med epauletter, i kjole med stjerne på, i messehagel med kors, tilråber dem, som med deres gerninger gik igennem filmen i disse kostumer, de frygtelige ord, som er skrevet over dødningehovedet ved foden af krucifikset og henvendt til den forbipasserende:

„Jeg var som du, du bliver som jeg“.

– En, som går forbi.

Vent ikke at finde det her beskrevne i de varianter – kastrerede af urene hænder – som nu vises på lærredet – film fra materialet, som vores ekspedition optog i det undergørende Mexico, men som ikke jeg har sammenklippet.

Ved meningsløs klipning, ved bortkastning af materialet, salg af negativer til enkelte film, er hele udkastet ødelagt, helheden sønderslået, mange måneders arbejde lagt øde.

Måske dølger sig under de afstumpede vandalers – de snæversynede amerikanske filmforretningsmænds maske – den mexicanske døds-gudindes hævnende hånd, fordi jeg alt for uærbødigt gav hende en albue i siden.

„De dødes dag“ går som en enkelt selvstændig kortfilm uden at kende til sin bestemmelse som sammenfattende tragisk og ironisk finale på et stort poem om Livet, Døden og Udødeligheden, der valgte Mexico som materiale for sin idé, og som altså ikke fik sig selv at se på lærredet . . .

Med ironi vil vi prøve at overvinde også dette dødsfald – vores personlige værks død, i hvilket der blev nedlagt så megen kærlighed, slid og inspiration.