

Modernisme. James Joyce, Jorge Luis Borges, Dag Solstad og Pier Paolo Pasolini, kjønn, representasjon og modernismens vekst og fall. **Kritikk.** Tilde Strand Bogen, Clarice Lispector, Édouard Louis, Rainer Maria Rilke og *Rikdommens språk*. **Og dessuten.** Jenny Hvalsensommejenter, en farmors lange øreflipper, onlinelivet, skjønnhetens allmenngyldighet, kritikernes kompetanse og stor sommerquiz.

BLA

6-7 2022

Essay. Den unge Jorge Luis Borges var mye på kino. I filmverdenen fant han grep som kom til å utvide litteraturen.

Tekst av Mirko Stopar

På kino med Borges

Når han kommer tilbake til Buenos Aires på begynnelsen av 1920-tallet, etter noen år i Europa med familien, etablerer en 21 år gammel Jorge Luis Borges seg raskt på den sprudlende argentinske litterære scenen. Han skriver poesi, essays, artikler, gjør oversettelser og inntar en aktiv rolle i forskjellige litterære og politiske grupper. Og han går mye på kino. Filmene han ser, er av den typen som er tilgjengelig på kino i Buenos Aires på den tiden: populære, kommersielle filmer, for det meste Hollywood-produksjoner, pluss noen tyske og sovjetiske filmer. Borges' tilgang til film er ikke ulik hans tilgang til litteratur. Han vokste opp med å lese hovedsakelig populær litteratur, filosofimanualer og leksikon, og hans forkjærlighet for de populære forfatterne han leste i ungdommen, som Rudyard Kipling, G.K. Chesterton, H.G. Wells, Robert Louis Stevenson, Edgar Allan Poe og Joseph Conrad, holdt stand livet ut. Disse forfatterne ble den gang ikke betraktet som litterære tungvektene; de var kommersielle og bestselgende sjangerforfattere.

Borges' arbeid med sjangere i sin egen fiksjon ble delvis utløst av disse tidlige lesningene. Hollywood-filmene fra 1920- og 1930-tallet var et naturlig tilskudd til preferansene hans. Borges ser aldri på sjangere som noe mindre verdt eller respektert, tvert imot: Han likte formler, og sjangerlitteratur og sjangerfilmer er i bunn og grunn formeldrevne. Sjangeren gir en ramme for å ordne og gi mening til elementene i et verk, og Borges var god til å organisere ideer som i utgangspunktet virket uforenlige. Sannheten er at Borges beundret presisjonen til en Father Brown-historie i samme grad som han likte en solid *adventure*-film som *Kongo* (William J. Cowen, 1932). I begge tilfeller finner han et tilfang av elementer som er rene og universelle, med karakterer definert gjennom handling og grunnleggende følelser som lidenskap, frykt eller mot. Han betraktet dem som arketyper, akkurat som karakterene hos Homer eller i de islandske sagaene. Borges ville innlemme alt dette i sitt eget skjønnlitterære forfatterskap fra midten av 1930-tallet og utover.

Å lese filmer

Sjangerfilmer er attraktive for Borges fordi de åpner døren til en annen form for virkelighet, en mer kunstig en, annerledes enn den dokumentariske virkeligheten. Dette er den typen virkelighet Borges vil knytte an til i sine fiksjoner. Det er ikke en realitetsflukt, men skapelsen av en virkelighet

Jorge Luis Borges (1899-1986) var en argentinsk forfatter og bibliotekdirektør. Med sine såkalte «fiksjoner» skapte Borges en type umiddelbart gjenkjennelig litteratur som har utøvd stor innflytelse. I dag anses Borges som en av det 20. århundrets fremste forfattere.

som er troverdig og gjenkjennelig, dog likevel ikke en gjengivelse av livet, men noe mer drømmeaktig, usammenhengende og symbolsk.

Dessuten tilbyr film en narrativ komprimering som er i tråd med Borges' egen. Det finnes nesten ingen Borges-tekst som er lengre enn ti sider, og likevel har mange av novellene hans omfanget til en roman. Nøktørheten hans er velkjent. Han har en beundringsverdig evne til å sammenfatte, foredle, kondensere og redusere til et minimum ideer som andre forfattere ville investert hundrevis av sider i. Film bidro absolutt til Borges' unike mestring av kompresjonskunsten.

I tillegg hadde filmens avhengighet av det visuelle også en innflytelse på Borges' eget forfatterskap. Borges' beste fiksjoner, så intellektuelle og komplekse de enn kan være, er fulle av visuell skaperkraft og nesten uten dialog. Dette kom til å for-

«Montasjeteknikken er den mest merkbare innflytelsen fra film.»

sterkes gjennom Borges' senere karriere, da han ble blind og ikke lenger kunne se eller skrive på egen hånd.

Men nøkkelen til forståelse av Borges' forhold til film ligger i det faktum at han så filmer på samme måte som han leste bøker. I essayet «La postulación de la realidad» (Postuleringen av virkeligheten, 1931) snakker han ikke om filmer, men om «de filmatiske romanene til Josef von Sternberg». Borges' interesse for film konsentrerte seg om de narrative mulighetene mediet tilbød. Han kommenterte nesten aldri tekniske aspekter ved filmkunsten, fordi han ikke var interessert i dem. Hans oppfatning av film var alltid forbundet med historien som ble fortalt og måten historien ble fortalt på på manusnivå. Å se en film var for Borges ikke ulikt å lese en bok: Han så etter fortellertekniske påfunn som kunne utløse en emosjon, og disse emosjonene ble ikke knyttet til filmteknikken, men til de narrative ideene han avledet av bildene på lærretet, fordi han betraktet bildene med samme

linse som han anvendte på ord i en tekst. Han søkte forbindelser, analogier og symboler, fragmenterte dem og etablerte ytterligere nye tanker og ideer ved å fortrenge og omorganisere dem til et nytt system av fragmenter. Som med nesten alt annet Borges rettet sin nysgjerrighet mot, plukket han opp fra film bare det som rimte med hans tanker og ideer om litteratur.

Montasjeteknikken

Et av aspektene ved film som Borges verdsette høyst, var måten filmen fungerte som reservoar for den episke tradisjonen. I et av sine mest kjente intervjuer, *Paris Review*-intervjuet fra 1967, sier han at den episke tradisjonen er reddet for verden av Hollywood, og nevner som eksempel «gangsterne som dør modig i Josef von Sternberg-filmene». Det er ikke overraskende at han i sin fiksjon skildrer *compadritos*-underverdenen i det gamle Buenos Aires på en episk måte, bl.a. i novellene «Mann på rosa hjørne», «Den døde mannen», «Sørpå» og «Rosendo Juárez' historie». Hos Borges behandles disse *compadritos* (hardhausene, knivstikkerne og ranerne av gaucho- og criolloherkomst) som karakterene i *Odysseen* eller sagaene, gjennom hvordan de agerer i situasjoner knyttet til ære, mot og plikt. De fleste av disse fortellingene følger en formel (vanligvis en utenforstående, modig mann som ankommer et sted for å utfordre en lokal modig mann) og inkluderer, som i en westernfilm, en duell.

De *compadritos*-historiene Borges skrev, foregår vanligvis i Palermo-området i Buenos Aires, der han selv vokste opp. Palermo er nå det gentrifiserte Soho i Buenos Aires, men omkring 1900 utgjorde det utkanten av byen, sivilisasjonens grense. Det marginale tiltrakk Borges. Han hadde ikke førstehånds kjennskap til disse myteomspunne *compadritosene*. De oppsto snarere gjennom hans lesninger av andres fortellinger. En av hans tidligste tilnærminger til *compadritos*-universet var i boka *Evaristo Carriego* fra 1930, en milepæl i Borges' overgang fra poesi til prosa. Den består av en serie tekster som blander biografi og essay og gir de første antydningene til filmens innflytelse på forfatterskapet hans. I essayet «Palermo de Buenos Aires» (Palermo av Buenos Aires) forsøker Borges å gjenskape livet i Palermo på slutten av 1800-tallet og skriver at «den beste tilnærmingen, hvis vi skulle ta i bruk filmspråkets teknikker, ville være å presentere en kontinuerlig strøm av flyktige bilder». Og så begynner han å oppramse en serie

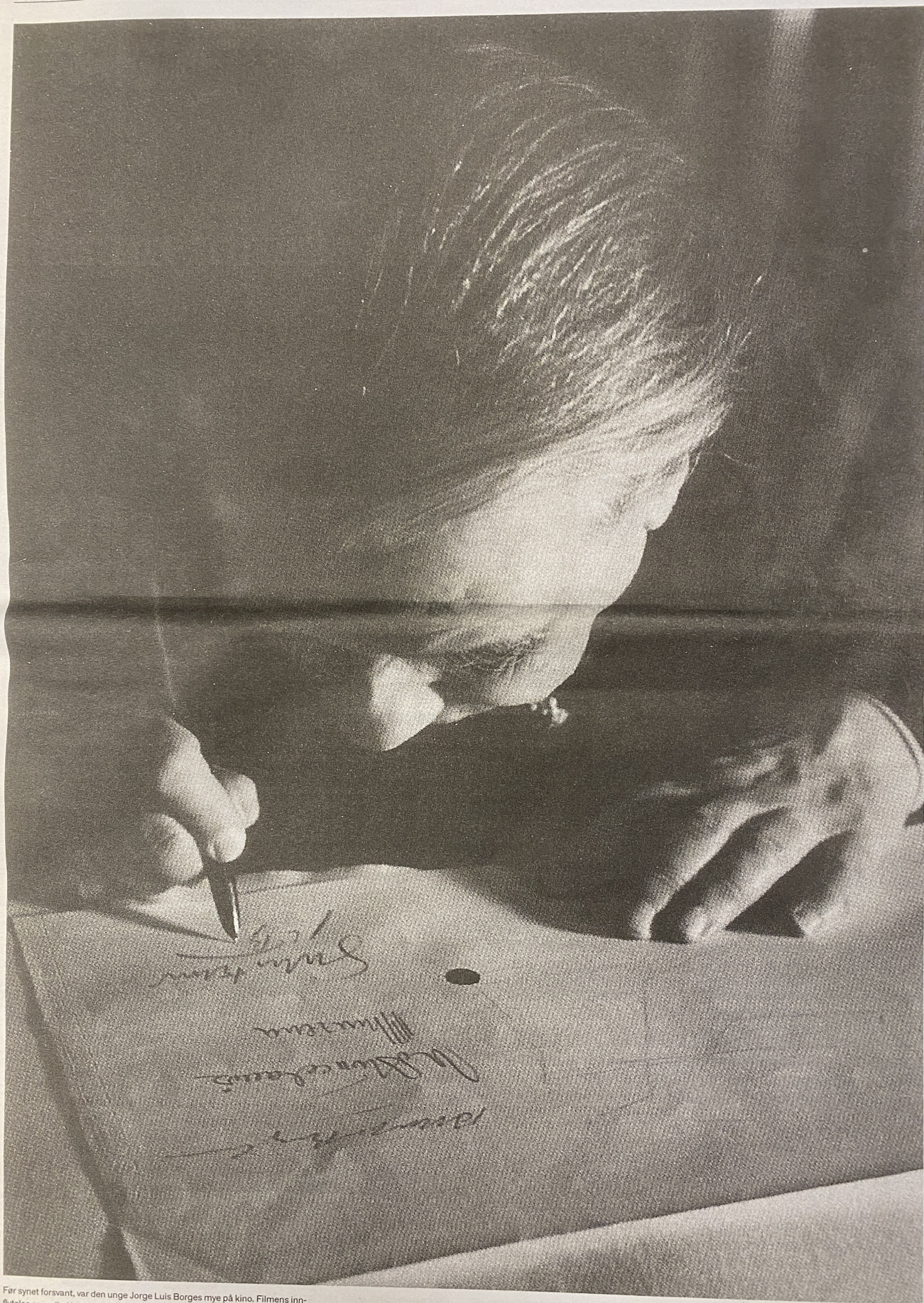
tilsynelatende adskilte visuelle bilder – en karavane av muldyr lastet med vinfat, vierblad som flyter på en stille bekk, sporene av den gjenstridige trampingen til marsjerende kyr, røyk som oppløses i lufta, en bonde som går av en utslitt hest og hals-hugger den, den åpne sletten. Det Borges gjør, er å adaptere montasjeteknikken fra film i tekst, og slik får han bildene til å flyte parallelt snarere enn suksessivt.

Montasjeteknikken er den mest merkbare innflytelsen fra film i Borges' forfatterskap, og han skal komme til å bruke den om og om igjen i sin fiksjon, i historier som «Den grusomme befrielsen Lazarus Morell», «Historien om krigeren og den kidnappede jenta», «Gudens skrift» og «Zahiren». Alle disse historiene inkluderer en oppramsende framvisning av atskilte bilder, og den mest kjente er den fra «Alef», der Borges beskriver den magiske alefens uendelige muligheter:

«Jeg så det myldrende havet, jeg så dagry og skumring, jeg så Amerikas herskare, jeg så et sølvskimrende spindel-vev midt i en svart pyramide, jeg så en sprengt labyrint (det var London), jeg så uendelige øyne, alle ganske nære, som gransket seg selv i meg som i et speil, jeg så alle klodens spill, og ingen av dem gjenspeilte meg, i en bakgård i Calle Soler så jeg de samme flisene som jeg for tretti år siden hadde sett i gangen i et hus i Fray Bentos, jeg så drueklaser, snø, tobakk, metallårer, vanndamp, jeg så konvekse ekvatoriale ørkener, og hvert eneste sandkorn i dem, jeg så i Inverness en kvinne jeg aldri skal glemme [...]».

Sekvensen fortsetter med mange flere bilder – inkludert det gåtefulle «Jeg så ansiktet ditt» henvendt til leseren – som i sin helhet skildrer den unike evnen det magiske objektet kalt alef gir til å oppfatte absolutt alt i universet i fortid, nåtid og fremtid, fra alle vinkler og, viktigst, samtidig. På toppen av det hele er alefen et objekt man ikke kan la være å betrakte som en metafor for film.

Hvis *Evaristo Carriego* representerte det første møtet mellom Borges' skrive og film, går hans følgende bok *Discusión* et skritt videre. Boken er en essaysamling som inkluderer to prinsipielle tekster som fungerer som et slags estetisk manifest for Borges' fremtidige skjønnlitteratur. Den ene er den nevnte «La postulación de la realidad», der han forkynner behovet for å vende tilbake til det primitive som bygger «en uunngåelig forbindelse mellom atskilte



Før synet forsvant, var den unge Jorge Luis Borges mye på kino. Filmens innflytelse er synlig i hans litterære forfatterskap. Kilde: Wikimedia Commons.

ting», og skapning av en prosedyre som består av en serie «lakoniske detaljer med bred rekkevidde», laget av «betydningsfulle øyeblikk», som han ser i von Sternberg-filmene. I det andre essayet, «El arte narrativo y la magia» («Fortellerkunsten og magi»), argumenterer Borges mot den psykologiske fiksjonens mekaniske framstilling av årsak og virkning. Fiksjon må, ifølge Borges, i stedet styres av et kunstgrep han kaller «magi», som tillater uventede koblinger mellom atskilte ting og detaljer som danner frampek. I sum avviser han den tradisjonelle realisme til fordel for en alternativ, oppfunnet form for realisme, lik den han ofte finner representert i film.

En overflate av bilder

I 1935 kommer Borges' første novellesamling, *Nederdrektighetens verdenshistorie*. Boken inkluderer historier som tidligere var publisert i flere aviser, pluss «Mann på rosa hjørne», som er Borges' første ordentlige fiksjon. I forordet skriver han at historiene er avledet av hans «gjenlesning av Stevenson og Chesterton, samt av de første filmene til Sternberg», og at de trekker veksler på «feilaktig sammensatte lister, brå overganger, reduksjon av et menneskes liv til et par scener», og også at «de er ikke, og gjør ikke noe forsøk på å være, psykologiske». Han iverksetter rett og slett ideene han redegjorde for i essayene et par år tidligere. I likhet med filmene han ser og liker, tenker Borges på sin egen fiksjon som en gnistring idet visuelle ideer kommer i kontakt og spenning med hverandre, ikke sammenkoblet av kausalitet, men av «klarsynt magi», med sjangerbruk som en klangbunn for ordene. Dessuten skriver han i den reviderte utgaven av boka fra 1954 enda et forord der han gir følgende beskrivelse av historiene: «Galger og sjørøvere fyller den, og ordet nederdrektighet opptrer respektinngyende i tittelen, men under alt oppstyret er det ingenting. Det er ikke annet enn ytre skinn, en overflate av bilder.» Og hva er vel det ytre skinn og overflate av bilder om ikke en beskrivelse av film?

En av historiene i boka er «Den uinteresserte morderen Bill Harrigan», som er en gjenfortelling av livet til Billy the Kid. Ett avsnitt starter slikt: «Historien (som i likhet med en viss filmregissør skildrer hendelsen med usammenhengende bilder) frembyr nå bildet av en skummel kneipe som ligger ute i den allmektige ørkenen, som om den var på åpent hav...». Borges fortsetter å beskrive settingen, stemningen og karakterene visuelt, og det er som om han pitcher en westernfilm. Den antydde regissøren er selvsagt von Sternberg. Hver historie i «Nederdrektighetens verdenshistorie» skildrer livet til en karakter i to eller tre levende scener drevet fram av ren handling og grunnleggende følelser.

Den ufilmbare forfatteren

Denne nærheten til filmformens konstituerende elementer holdt stand i Borges' mest kjente skjønnlitterære noveller fra 1940-tallet, de som inngår i den norske samlingen *Labyrinter*, på tross av den intellektuelle lekenheten og de intrikate handlingene. Om og om igjen trekker Borges veksler på narrative ideer inspirert av film generelt og av von Sternberg-filmene spesielt. De fleste av disse novellene inkluderer arketypiske karakterer («Gudens skrift»), bruk av sjanger («Emma Zunz»),

betydningsfulle øyeblikk som besegler karakterenes skjebne («Sørp»), detaljrik og barokk stil («Døden og kompasset»), og en klar forakt for den psykologiske forklaringen («Den døde mannen»). Likevel er de ufilmbare historier, alle sammen. De er fulle av merkbare visuelle øyeblikk, men de er ufilmbare. Ingen kunne klare å vise på film en alef, et uendelig bibliotek, bevissheten om å drømme og bli drømt av en annen samtidig, eller den totale hukommelsen til Funes, som kan huske ikke bare

«Det er ufilmbare historier, alle sammen.»

hvert blad på hvert tre i enhver skog, men også hver av gangene han så eller forestilte seg dem. Hvis paradokser inntar en sentral plass i Borges sitt arbeid, er kanskje dette et paradoks som er verdt å nevne: de mest borgesianske filmene, som Jacques Rivettes *Paris nous appartient* (1961), Jean-Luc Godards *Alphaville* (1965) eller Bryan Singers *The usual suspects* (1995), for å nevne noen få, er ikke Borges-adapsjoner.

«All kunst er en utforskning av en uvirkelig verden», skrev Josef von Sternberg i et av brevene sine. Det er en påstand som kunne vært ytret av Borges. Von Sternberg var Borges' favorittregissør, og når vi snakker om hvilke av filmene til Joseph von Sternberg som hadde innvirkning på Borges, sikter vi til den trilogien



Josef von Sternbergs filmer var spesielt viktige for den unge Borges. Bilde: Wikimedia Commons.

av stumfilmer som han lagde i 1927–1928, *Underworld*, *The Last Command* og *The Docks of New York*. (Det fantes en fjerde film, *The Dragnet*, som Borges likte veldig godt, men som er gått tapt.) Von Sternberg forbindes ofte med samarbeidet med Marlene Dietrich (de laget syv filmer sammen mellom 1929 og 1935), men disse filmene, samt resten av von Sternbergs eklektiske filmografi, som strekker seg til 1957, manglet for Borges den relevans og kraft som den tidlige trilogien hadde.

Underworld er von Sternbergs mesterverk. Den betraktes som den første moderne gangsterfilmen og skildrer Chicago-racketeer «Bull» Weeds suksess og undergang. Det er nesten umulig for en Borges-leser ikke å se den filmen som en *compadrito*-historie. Selv om gangsterlivet i USA under forbudstiden var et svært aktuelt tema i 1927, gjør von Sternberg det klart fra den aller første scenen at filmen hans er alt annet enn realistisk i journalistisk forstand. Filmen har et drømmende, kunstig preg, forsterket av bruken av lange *dissolves*, ekspresjonistisk foto, barokk scenografi og en moderne klippestil man sjelden så i studioproduksjoner i Hollywood på den tiden. Filmen representerer Borges' ideer fra de to essayene i *Discusión*: Den er laget av lakoniske detaljer med brede implikasjoner og frampekende øyeblikk, den avviser psykologisk realisme og kausalitet, og skildrer på en episk måte arketypiske karakterer styrt av grunnemosjoner.

Forløperen

Foruten filmens innflytelse på Borges' egen skriving er det andre sider ved forfatter-skapet som omhandler film direkte. En av dem er filmkritikk han skrev mellom 1931 og 1944, hovedsakelig publisert i det litterære magasinet «Sur», en serie tekster som avdekker hva slags filmtilskuer Borges var. Han ga sjelden ros i sine anmeldelser (det fins en kjent, tvetydig anmeldelse av *Citizen Kane* hvor Borges erklærer at det er en film som «ingen vil ønske å se igjen», en kritikk som til og med gjorde Orson Welles rasende), og ofte fremmet han synspunkter som hadde lite å gjøre med den filmatiske vurderingen av filmene. Likevel er tekstene fascinerende å lese, ikke bare fordi de er så borgesianske, men også fordi de så tydelig viser hans ekstraordinære evner til å etablere interessante forbindelser mellom ideer og navn man ellers aldri ville forbundet. I anmeldelsene finner vi Shakespeare, Hume, Kafka, Twain, Whitman og Joyces *Ulysses* side om side med Garbo, King Kong, Fritz the Cat og Buster Keaton, og det gir absolutt mening. Av von Sternbergs filmer anmelder Borges tre, alle fra 1930-tallet, og han snakker ikke spesielt rosende om noen av dem.

Siste gang Borges viser til von Sternberg, er i prologen til «El paraíso de los creyentes» («De troendes paradisi»), manuset til en «southern» skrevet av Borges og Adolfo Bioy Casares, som aldri ble filmet, men ble utgitt som bok i 1955. Der siterer Borges von Sternberg igjen som inspirasjon. Men da hadde filmer som hadde betatt Borges i hans ungdom, ikke bare inkorporert lyd og farge, men også avfødt den italienske neorealismen, mens den franske *nouvelle vague*-en var rett rundt hjørnet. Det filmedeallet som Borges satte pris på, hadde blitt passé, og for å gjøre vondt verre hadde Borges blitt blind og kunne ikke lenger se filmer. I sin siste novelle, «Shakespeares minner», utgitt på 1980-tallet, skriver han «Menneskets minne er ikke en sum; det er et virvar av ubestemte muligheter», en setning som kunne oppsummeret montagesprosedyren som Borges hentet fra film og brukte direkte på sin diktning.

I essayet «Kafka y sus precusores» («Kafka og hans forløpere») fra 1951 gir Borges en beretning om hvordan en banebrytende forfatter uunngåelig påvirker arbeidet til sine forgjengere. Således, på grunn av Kafka, blir Herman Melville, som skrev før Kafka og forutså Kafka, «kafkask». Vi kan si det samme om den von Sternberg som sto bak filmene som gjorde inntrykk hos Borges. Han laget dem før Borges begynte å skrive skjønnlitteratur, men taket være Borges' fiksjoner kan vi i dag si at de filmene er borgesianske. Eller kanskje, hvis vi tør å gå enda et hakk videre og påkaller den geniale ideen bak den berømte settingen «Verden vil bli Tlön» fra novellen «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», om hvordan påvirkningen fra kunstgrepet modifierer og fullstendig tar over virkeligheten og Historien, kan vi våge å si at filmverdenen, på grunn av Borges, en dag vil bli borgesiansk i sin helhet.

Mirko Stopar (f. 1974) er en argentinsk filmskaper og forfatter. Han har tidligere gitt ut boka *Lars Foen* (2019) på Forlaget Press.