



»TRISTANA« - ET SELVOPGØR?

Hver eneste gang man ser en ny film af Luis Buñuel, fristes man til at sige, at den er mere buñuelsk end nogen sinde, og at det denne gang må være den gamle mesters filmtestamente. Sådan var det allerede med »Dagens skønhed«, som Buñuel i sin tid sagde var hans absolut sidste film. Sådan var det med »Mælkevejen«, Buñuels »posthume« værk. Og sådan er det også – og måske i endnu højere grad – med »Tristana«, som efter et par gennemsyn viser sig at være en af de personligste og mest engagerede film, den aldrende instruktør har skabt.

Der er adskillige lighedspunkter mellem Buñuels nyeste opus og hans tidligere værker. Filmen er ligesom »Tro og lidenskab« lavet efter en roman af Benito Perez Galdos fra 1892, og Buñuel har, som vi straks skal se, ligesom i »Tro og lidenskab« lavet en hel del om på handlingen i den bog, han er gået ud fra. »Tristana« har desuden visse træk til fælles med »Viridiana«, hvor Buñuel ligeledes skildrer en gammel mands og en ung piges historie. Buñuel fastholdt sit ønske om at optage begge filmene i sit fødeland Spanien, og den spanske skuespiller Fernando

*Martin Drouzy
analyserer
Bunuels seneste film*

Rey spiller den gamle mand i dem begge. For øvrigt havde Buñuel som bekendt også planlagt optagelsen af »Tristana«, længe før han begyndte på »Dagens skønhed«. I oktober 1966 kunne Kosmorama (nr. 76) bringe en synopsis over filmen sammen med enkelte uddrag af drejebogen. Men i virkeligheden havde Buñuel allerede i foråret 1963 planlagt at filmatisere Galdos bog og var klar til optagelse. Imidlertid fik han på det tidspunkt afslag fra de spanske myndigheder med den officielle begrundelse, at han på et par punkter i drejebogen havde overtrådt censurloven. I virkeligheden er det dog mere sandsynligt, at man frygtede en ny skandale i lighed med den, der i 1961 var opstået omkring »Viridiana«. Men hvordan det nu end er eller ikke er, ser man i hvert fald tydeligt

i dag, at »Dagens skønhed« er ikke så lidt inspireret af handlingen i »Tristana«, som i den er overført til vor tid.

Af andre tydelige lighedspunkter mellem de to film kan dels nævnes, at Catherine Deneuve spiller hovedrollen i dem begge, og dels at man faktisk i ingen af dem kan blive helt klar over, om det er virkelige begivenheder eller dagdrømme, det drejer sig om. Slutningssekvensen i »Tristana« fortsætter nemlig nøjagtig der, hvor indledningssekvensen slap – og det både lydmæssigt (klokkeklang) og billedmæssigt (den unge døvstumme, der bider i det æble, Tristana har givet ham, mens hun selv og husholdersken Saturna forlader legepladsen ved Toledos bymure). Hele filmen kan altså fortolkes som en række fantasier, der sættes i gang hos den unge pige, ved at der i indledningsscenen tales om Don Lope. Slutningssekvensen fører os med en række hurtige klip i omvendt kronologisk orden hastigt baglæns tilbage – formentlig fra fiktion til virkelighed.

Men er filmen en drøm, skal det indrømmes, at den er meget stram i sin opbygning. Hele værket bygger (ligesom »Mordereng-

len« i sin tid) på en række gentagelser af scener og episoder. F. eks. ser vi to gange Tristana spise »migas«, en spansk ret fremstillet af ristede brødderter. Vi ser to gange Saturno, den unge døvstumme, da han har lukket sig inde på toiletet. Klokkeknebelen (Don Lopes hoved) optræder to gange. Vi bliver to gange præsenteret for vaffelman- den i byens park. Politibetjenten (som i parentes bemærket ligner Franco, som var hans tvillingebror) skyder to gange på den gale hund. Vi får to gange Don Lope at se på kafeen med vennekredsen. To gange bliver vi ført ind i maleren Horacios atelier. To gange ser vi et glimt af en barnevogn, og vi får ligeledes to gange Tristana at se i sin rullestol. To gange hører vi om sølvtojet – første gang, da Don Lope sælger det, fordi han er i pengetrang, og anden gang, da han efter søsterens død køber det tilbage. Der er to episoder i en kirke, – den første, da Tristana indgående betragter bispesarkofagen og bøjer sig over den, og den anden, da hun bliver viet til Don Lope. Alle disse gentagelser og symmetrier kunne naturligvis let overses eller tilskrives tilfældighedernes spil, hvis Tristana ikke selv udtrykkelig henlede opmærksomheden på den betydning, hun tillægger tallet 2. Der er altid forskel på to søjler, to snefnug eller to grønne bødder, siger hun. »Der er aldrig to ting, der er helt ens, og jeg vælger altid den ene frem for den anden.« Det er hende en iøjnefaldende tilfælsstilling at vælge. På et vist tidspunkt vælger hun en gyde, der fører til højre, mens Saturna vælger den, der fører til venstre, og her er det så, at Tristana første gang møder Horacio.

Dette »valgkompleks«, som er et karaktertræk hos den unge kvinde, træder særlig i relief, når man opdager, at filmen – ligesom »Dagens skønhed« – ikke bare spiller på en kontrast, men på den direkte modsætning mellem to verdener, der normalt ikke har nogen forbindelse med hinanden. Disse to verdener kan bedst karakteriseres ved en række antiteser. Der er modsætningen mellem de to samfundsklasser, de rige og de fattige, mellem dem, der udelukkende ser på arbejdet med foragt, og som kan tillade sig at ringeagte pengene (fordi de har nok af dem, eller fordi de som Don Lope har haft dem og senere får dem igen ved arv), og dem, der er nødt til at arbejde for det daglige brød. Og så er der modsætningen mellem de to generationer, den gamle og den unge, mellem dem, for hvem en duel er uløseligt knyttet til deres æresbegreber, og dem, der som Horacio og arbejderne foretrækker hurtigere og mere direkte metoder, mellem dem, der med melankoli i stemmen taler om den første spanske republik (1873–74), og dem, der lever i tyvernes Spanien, hvor arbejderne stadig undertrykkes og forfølges af politiet. Der er modsætningen mellem en harmonisk verden, hvor møbler og genstande har deres nøjagtige plads, og hvor de brune og okkerrøde toner symboliserer den borgerlige ro og orden, og en kaotisk verden, hvor farverne er uharmoniske, og tingene står, som det nu bedst kan falde sig (den lejlighed, Tristana bor i ved filmens begyndelse, Saturnas køkken, malerens atelier, snedkerværkstedet og klostret, hvor Tristana første gang træffer Horacio, og som netop på det tidspunkt henligger som en byggeplads).

Alle disse modsætninger kan, når det kommer til stykket, reduceres til én endnu væ-

sentligere end alle de andre, nemlig modsætningen mellem to slags mennesker og mellem to livsformer, mellem *ordenes* verden og *instinkternes* verden.

Med filmens første billeder fører Buñuel os til et hjem for døvstumme drenge (en episode, der ligesom Saturnas person overhovedet ikke forekommer i Galdos roman). Der er frikvarter på hjemmet, og man ser et rent fysisk – næsten dyrisk – liv komme til udtryk i drengenes lege og skænderier. Deres fuldstændig primitive måde at omgås hinanden på er os totalt fremmed. Tristana giver Saturno et æble, og han hugger det i sig som et dyr. Senere er det sin egen krop, Tristana stiller til skue for drengen, da hun viser sig nøgen for ham. Saturno viger et skridt tilbage og flygter rædselsslagen. Det er den samme dreng, der i længere tid lukker sig inde på toiletterne. Alle disse billeder røber en primitiv, næsten puppeagtig tilværelse. Vi ser også, hvordan Saturno engang er med i en demonstration, som dog snart efter opløses af politiet. Fortrængt begår og desperat vold er den eneste *sprog*, disse unge, der samtidig står som eksponenter for en hel samfundsklasse, formår at udtrykke sig på. Loven og moralen har sammensvoret sig om at underkue denne besiddelsesløse og lydige flok og om hele tiden at holde den nede, så den aldrig kommer ud af sin umenneskelige tilværelse.

Som en direkte modsætning til alt dette har vi den verden, Don Lope lever i. Denne fallerede storborger og aldrende Don Juan, som på mange måder slet ikke er så usympatisk endda, er en mand med principper. Han får tiden til at gå med at gøre rede for sine tanker og ideer. Han taler ikke bare om politik og sociale forhold (»Jeg forsvarer altid de svage«), men også om kærlighed (»Kærligheden skal være fri«), om penge (dette usle metal), om dueller, om arbejdet (som er en »forbandelse«) og om religionen (»jeg vil ikke se præster i mit hus«). Don Lope er den modsatte yderlighed i forhold til den døvstumme: han har ordet i sin magt. Mens Saturnos omgivelser er vage og udflydende (slum, trappeopgange og baggårde), er de omgivelser, Don Lope bevæger sig i, tværtimod velordnede og nøje aftegnede – og det både på det materielle og det intellektuelle plan. Han repræsenterer ikke så meget tradition og kultur (for i virkeligheden er han ikke selv særlig konform) som ideologierne og de klart afgrænsede teorier.

Tristana vakler hele tiden frem og tilbage mellem disse to yderligheder: det abstrakte og det konkrete, teori og virkelighed. Mens Séverine i »Dagens skønhed« prøver på at gennemføre en dobbelttilværelse og samtidig at trives i to indbyrdes uforenelige verdener, føler Tristana sig for sit vedkommende splittet imellem dem. Temaet med måltidet og maden, som går igennem hele filmen, udtrykker denne splittelse. Den unge kvinde drages med hele sit sind og hele sit væsen af tilfældet, vilkårligheden og instinktet. Hun giver den døvstumme sit æble og spiser selv med fornøjelse klokkerens migas og vaffelsælgerens kager ... Men samtidig er hun i kraft af Don Lopes bestemmelse dømt til at leve i en verden, som hun så indlysende ikke er skabt til at leve i. Lige siden den aften, hun gik ind på at spise det æg, hendes formynder bød hende på, har hun vidst, at hun ikke mere har noget valg, fordi hun er blevet afhængig af ham. Hun er hans fange –

som fuglen i buret, som de to drenge leger med, mens hun spiser brødderter i kirkegården. Derfor græder hun den aften: hun er ikke længere fri. Og da man til sidst i filmen ser hende slæbe sig rundt i korridoren på sine krykker, mens Don Lope drikker chokolade og hygger sig i gejstligt selskab, forstår man, at når hun ikke selv er med til dette latterlige komsammen, er det, fordi hun er blevet til en trussel mod den borgerlige ro og orden. Det er ikke for ingenting, hun i forvejen har kasseret Don Lopes tøfler (symbolet på hans myndighed over hende) og spillet Chopins revolutionssonate på flyglet.

Hvad er der da sket i mellemtiden? Der er simpelt hen sket det, at Tristana, som tidligere levede i tingenes og det konkrete verden, er blevet flyttet over i ordenes. Hun har taget Don Lopes teorier alvorligt og forsøgt at leve op til dem. Han har lært hende, at kærligheden skulle være fri. Og hun har taget ham på ordet og er flygtet med Horacio. Maleren tilbyder hende ægteskab, men hun drømmer ikke om at sige ja, eftersom Don Lope har lært hende, at ægteskabet slår kærligheden ihjel. Derfor foretrækker hun til syvende og sidst den på en gang frisdende og tyranniske gamle mand, der forfører hende, for den unge temperamentsforladte kunstner, som skuffer hende. Og så vender hun tilbage til Don Lope. Det, hendes formynder har lært hende, har kun alt for godt båret frugt i hende. Hun er bogstaveligt talt blevet smittet af hans tanker. Livets muligheder er gået hende forbi. Og denne smitte har forårsaget en veritabel betændelse hos hende – ikke bare i benet, som skal amputeres, men den har også totalt forgiftet hendes sind. Hun er blevet bitter, hidsig og hadefuld. »Jo bedre han opfører sig, jo mindre elsker jeg ham,« siger hun om Don Lope til præsten Don Ambrosio. Og til sidst, da hendes formynder bliver syg, gør hun intet – snarere tværtimod – for at forhindre, at han dør ... Buñuel har for adskillige år siden udtrykt ønsket om engang at kunne »skildre en ganske ung pige – på en gang sanselig, jomfruelig og dæmonisk ... et portræt af kvindens fordærv«, og nu er det endelig lykkedes ham: Tristana er på en gang engel og djævel, en »morderengel«.

Don Lope har til gengæld været igennem den modsatte udvikling. Denne idealist, som er i slægt med Nazarin og med så mange andre skikkelser hos Buñuel, indser meget snart, efter at han har taget Tristana hjem til sig, at hans teorier næppe holder stik. Den moral, han docerer, holder ikke i virkeligheden. Han pines af sit mere eller mindre fortrængte begær og kan ikke holde ud i den rolle som den opbyggelige fader, som han selv har påtaget sig. Det med faderen skal kun dække over hans higen efter at blive hendes elsker, hvad han da også snart bliver. Inden længe har han svigtet et af sine etiske principper: at holde sig fra jomfruerne. Da Tristana senere kommer tilbage syg og forkrøbet efter sin eskapade med Horacio, er han parat til at gøre alt – ligegyldigt hvad – for hendes skyld. Tristana får ham, oprøret og ateisten, til at hilse på politiofficererne og til at tage imod præster i sit hjem. Et andet paradoks er, at hun får ham til at bringe orden i deres samliv. Tidligere gik han i seng med sin myndling, men han giftede sig ikke med hende. Nu gifter han sig med hende i en kirke, men nu vil hun ikke mere have noget med ham at gøre. Don

Lope har ingen anden udvej end lidt efter lidt at lukke sig inde i det fængsel, han i sin tid har bygget for at holde på Tristana. Den gamle mand, som er ude af stand til at præstere en »vanvittig« kærlighed, og som endnu mindre er i stand til at få den til at forplante sig til andre, begraver sig lidt efter lidt sammen med denne afvisende, invalide og hadefulde kvinde. Uden hverken at protestere eller reagere låder han sig skridt for skridt føre frem til den vinternat, der til sidst lukker sig om ham.

Perez Galdos skrev i sin tid sin roman »Tristana« for at vise, at kvinden altid skal være manden undergivet. Efter hans opfattelse er det ikke samfundet, men naturen selv, der har villet det sådan, og naturens orden må man ikke lave om på. I bogens sidste kapitel viser forfatteren os, hvordan den unge kvinde lever et småborgerligt liv sammen med Don Lope, og han slutter med sætningen: »Var de lykkelige, de to? Måske ...« Det er ikke særlig svært at se, at Buñuel ved hjælp af en række mindre træk i sin film har lavet radikalt om på perspektivet i sit forlæg. Han lader absolut ikke filmen ende i en slags halvdyd, men runder den tværtimod af med en tragisk slutningstone. Handlingen har, som Buñuel fortæller os den, absolut ikke til formål at forsvare antifeministiske synspunkter. Den er rammen

om den måde, hvorpå den gamle mand og den unge kvinde ved deres indbyrdes påvirkning gensidigt forpester hinandens tilværelse og nedbryder hinandens sind – og det i en sådan grad, at de til sidst faktisk har byttet roller. I begyndelsen af filmen gik Don Lope på to ben ved en stok. I slutningen af filmen har Tristana kun et ben og et par krykker. Hun er skridt for skridt gået fra et barns instinktive liv til en bitterhed, der er opstået af ensomhed og fortrængt hovmod. Fra tingenes verden er hun gået over til ordenes og »kulturens« verden (der blandt andet ligesom i »Guldalderen« symboliseres ved et flygel). Og Don Lope har for sit vedkommende lidt efter lidt set den teoretiske verden, han tidligere har levet i, smuldre hen, og har givet op over for livets tilskikkelser. Det eneste, der til sidst er tilbage for ham, er et rent vegeterende liv i lighed med den døvstummes, som slukkes ved det mindste vindpust.

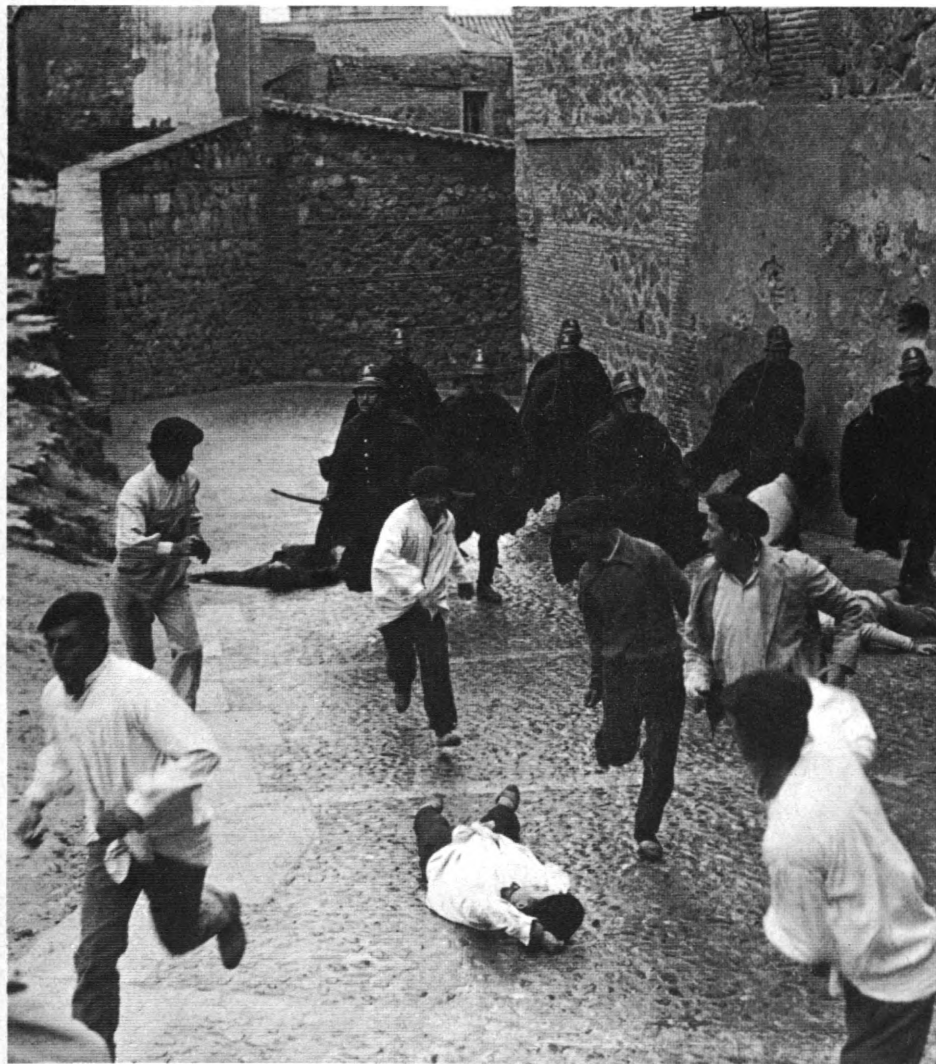
»Tristana« kan som de fleste af Buñuels film tolkes på flere planer. Man kan opleve den rent umiddelbart som et psykologisk værk og som en samtidig subtil og meget afklaret analyse af det erotiske og følelsesmæssige forhold mellem en gammel mand og en ung kvinde. Man kan også, som Ribbjerg har gjort det, fortolke den som en samfundsfilm, en politisk fabel om Spanien, Franco og det

døvstumme flertal i det spanske folk. Og man kan simpelt hen betragte den som en umådelig spøg, hvor Buñuel endnu en gang præsenterer os for sine bizarre mareridt, sin groteske humor, sine kostelige indfald og sin surrealistiske trang til at mystificere sit trofaste publikum. Alle disse fortolkninger kan for så vidt forsvares, og de supplerer også hinanden indbyrdes.

Personlig vil jeg dog være tilbøjelig til at forfægte endnu en fortolkning, hvor jeg med Morten Piil (Information 27. 10. 70) vil se »Tristana« på baggrund af Buñuels tidligere film – som en forlængelse af »Tro og lidenskab«, »Viridiana« og »Mælkevejen«. Både »Tro og lidenskab« og »Viridiana« kan uden videre opfattes som et angreb på de kristnes forlorne idealisme. »Mælkevejen« var i den retning at betragte som et på en gang humoristisk og dybt alvorligt opgør med den katolske kirkes dogmatiske lære. I »Tristana« har Buñuel skildret en anden form for dogmatik og idealisme, nemlig den, man finder hos den frisindede ateist. Han viser os i denne film for første gang en fritænker, der kommer til kort. Har den udvikling, Don Lope gennemgår, måske ikke en række træk til fælles med Buñuels egen? Ligesom den stolte borger fra Toledo har den tidligere jesuiterelev fra Saragossa aldrig lagt skjul på sine ukonforme meninger og venstreorienterede sympatier, men han har også ligesom han i tidens løb været nødt til at nuancere og revidere en hel del af sine alt for kategoriske synspunkter. Ateisten Buñuel er ligesom Don Lope på sine gamle dage blevet i stand til at hygge sig i gejstligt selskab. Under optagelserne af »Mælkevejen« fik han assistance af en ung mexikansk dominikaner, som ikke bare var hans konsulent, men som han desuden også meget snart blev personlig ven med. Ligesom Don Lope foretrækker han – og det er »Tristana« et tydeligt bevis på – dramaet for dekadens latterligheder. Uden derfor at ville gå så langt som til at sige, at filmen er et selvportræt, der handler lige så meget om Don Luis som om Don Lope, kan man nok til en vis grad med rette betragte den som en slags selvransagelse. Ligesom Tristanas formynder har også Buñuel efterhånden opdaget, at livet er stærkere end teorierne. Til syvende og sidst betyder det altså ikke så meget, om man er troende eller vantro, kristen eller ateist. De stivnede tankebygninger og idealer kan i hvert fald kun volde ulykke og fordærv ... »Tristana« – eller den anti-dogmatiske Buñuels opgør med sig selv og sine egne dogmer!

Martin Drouzy

»Tristana« kan også udlægges som en politisk fabel om Spanien, Franco og det døvstumme flertal i det spanske folk. S. 148: Catherine Deneuve og Fernando Rey som Tristana og hendes formynder Don Lope.



■ TRISTANA/TRISTANA/TRISTANA (TRISTANA), Spanien/Italien/Frankrig 1970. P-SELSKAB: Epoca Films S.A. (Madrid)-Talia Films S.A. (Madrid)/Selenia Cinematografica S.R.L. (Rom)/Les Films Corona (Paris). P: Juan Estelrich. P-ASS: Esteban Gutierrez. P-LEDER: Manuel Torres. INSTR: Luis Buñuel. MANUS: Luis Buñuel, Julio Alejandro. EFTER: roman af Benito Perez Galdos. FOTO: José Aguayo. KAMERA: José F. Aguayo. FARVE: Eastmancolor. KLIP: Pedro Del Rey/ASS: José Salcedo. ARK: Enrique Alarcón/ASS: Rafael P. Murcia. I-MUSIK: Passage fra Chopins »Revolutionsstudie«. TONE: José Nogueira, Dino Fonzetti. INSTR-ASS: José Puyol, Pierre Lary. MAKEUP: Julian Ruiz/ASS: Miguel Sesé. MEDV: Catherine Deneuve (TRISTANA), Fernando Rey (DON LOPE), Franco Nero (HORACIO), Lola Gaos (SATURNA), Jesus Fernandez (SANTURNO), Antonio Casas (DON COSME), Sergio Mendizabal (PROFESSOR), José Calvo (CAMPANERO), Mary Paz Pondal (MUCHACHA), Candida Losada (SEÑORA BURGUESA), Vicente Soler (DON AMBROSIO), Fernando Cebrian (DOKTOR MIQUIS), Juanjo Menendez (DON CANDIDO) Version: Fransk. LÆNGDE: 96 min., 2700 m. CENSUR: Grøn. UDL: Palladium. PREM: Dagmar 26.10.1970.