
Buñuel-mysterier

Morten Piił



Man skal ikke prøve at forklare Buñuel. Eller rettere: man skal nok prøve (derfor denne anmeldelse), blot ikke vente at finde nogen endegyldig forklaring. Bunuel lader sig udlægge, men aldrig sætte på plads. Nu i sin høje, muntert afklarede alderdom er han mere end nogensinde tro mod sin udtalelse: »Mysteriet er det essentielle element i ethvert kunstværk«. Den poetiske og moralske åbenbaring, som surrealismen gav ham i hans ungdom, gennemsyrrer stadig hans film, men aldrig på en programmatisk måde. Med »Begærets dunkle mål« har han, 77 år gammel, lavet sin mest rendyrkede film om erotikken som fortryllelse, besættelse og forbandelse. Fortalt med anskuelig klarhed lukker

filmen sig om sit eget mysterium.

For at tage den mest påfaldende mystifikation først: den kvindelige hovedrolle, den fatale Conchita, spilles af to forskellige skuespillerinder, selv om hun i filmens historie er én og samme person. Og hvad vil den store Bunuel så demonstrere hermed: kvindens dobbeltsidighed, personens ydre og indre splittelse, den forelskede mands latterlige »kærlighed gør blind«-holdning, som medfører, at han end ikke opdager, at hun er to forskellige piger? Ingen af delene, eller måske en lille smule af dem alle. – I hvert fald er det ganske nyttigt at vide, at de to piger, Carole Bouquet og Angela Molina, først kom ind i filmen, da Marie

Schneider, der oprindeligt skulle have spillet rollen helt alene, forlod optagelserne. Tvedelingen var altså ikke noget *sine qua non* for Bunuel. Og man kommer næppe langt med at forsøge at finde nogen logik i fordelingen af scenerne mellem de to skuespillerinder. Bunuels bizarre valg har flere kombinerede grunde, tror jeg: simpel praktisk nødvendighed, Bunuels glæde ved at gøre noget totalt uventet og mystificerende – samt ikke mindst hans ønske om at understrege det filosofiske element i historien. For det drejer sig jo om noget så abstrakt som begærets dunkle mål, og dette mål er ikke en nærmere bestemt, tilfældig kvinde, men Kvinden som den ene halvdel af menneskeheden, målet og genstanden for mandens begær.

TALLET TO

Synsvinklen er hovedsageligt mandens. I det meste af filmen er det den rige, ca. tresårige franske forretningsmand Mathieu Fabert, der fortæller om baggrunden for, at han smider en spand vand i hovedet på pigen Conchita. Denne pige har, som sagt, to ansigter, to fædrelande (Spanien og Frankrig) og to dominerende måder at reagere på overfor Mathieus ihærdige kurmageri: venligt indladende og hårdt udsættende eller afvisende. »Begærets dunkle mål« er en film om to personer, Mathieu og Conchita, om to lande, Frankrig og Spanien, om to kvindeansigter i én person, om to klasser (over- og under-), om to reaktionsmønstre hos en kvinde overfor en begærende mand (indladende og afvisende) og sidst, men ikke mindst om to tilværelsestilstande: frihed og fangenskab. Og når Mathieu og Conchita ender i et sado-masochistisk forhold, der som to vægtskåle svinger mellem vold og underkastelse, kan man så forestille sig en mere fuldkommen illustration af en anden af Bunuels udtalelser: »En god film bør rumme den tvetydighed, der opstår, når to modsatte, men beslægtede elementer sammensættes«.

»Begærets dunkle mål« har en forholdsvis fast *story line*, modsat de senere Bunuel-film, der bygger på originalmanuskripter – »Mælkevejen«, »Borgerskabets diskrete charme« og »Frihedens spøgelse«. Beundringen for Bunuels uomtvistelige *auteur*-status har til en vis grad tilsløret, at han som oftest fortæller historier der har været fortalt før – som litteratur. »Begærets dunkle mål« er ifølge forteksterne »inspireret af Pierre Louÿs' roman »La Femme et le pantin«. De romaner, Bunuel har bygget film som »Nazarin«, »Mands begær«, »Dagens skønhed« og »Tristana« over, har ikke været genstand for megen opmærksomhed i Bunuel-kritikken. Ingen har kaldt »Nazarin« for en Gallos-film, for Bunuel laver naturligvis kun Bunuel-film. Men Bunuels foragt for den psykologiske roman som *form*, hindrer ham altså ikke i at blive inspireret af denne litteratur, i dette tilfælde en fransk roman fra 1898, tidligere filmatiseret af Josef von Sternberg som »The Devil Is a Woman« (1935) med Marlene Dietrich som djævelen, og af Julien Duvivier, der beholdt bogens originaltitel og placerede Brigitte Bardot som »Den skinbarlige Eva«, som den danske titel lød.

TYPISK BUNUEL

Pierre Louÿs (1870-1925) var en eksklusiv fransk romanforfatter og digter med rod i symbolismen. Han udgav i 1894 en samling »antikke« kærlighedsdigte, der foregav at være oversættelser fra et værk af en græsk digterinde fra Sapphos tid. Den hoppede mange af datidens litterater på. Men den korte roman »La Femme et le pantin« – »Kvinden og marionetten« – er hans mest kendte og respekterede arbejde. Bogen, der har undertitlen »Roman Espagnol«, er en

stilistisk udsøgt, temmelig melodramatisk historie om den fyrrårig, nationalistisk sindede spanier Don Mateo Diaz og hans skæbnesvangre affære med tobaksarbejdersken Conchita Perez. Som i filmen er det hovedpersonen, der fortæller det meste af handlingen, her til en ung franskmænd, som han advarer mod at falde i Conchitas klør. Bogen er mere patetisk i tonefald end Bunuels film, helt uden humor. Men det psykologiske hovedmotiv, tiltræknings- og afvisningsspillet mellem Mathieu og Conchita, er forbløffende intakt overført til filmen. Ideer og detaljer, som kan forekomme »typisk Bunuelske«, er taget fra bogen: scenen med kyskhedsbæltet, Conchitas mors replik: »Jeg vil hellere kysse kirkens sten end feje portens«, og frem for alt scenen, hvor Conchita til slut ydmyger Mathieu ved at lukke ham ude fra det hus, han har foræret hende, og engagerer sig erotisk med en ung fyr for øjnene af ham. Dette afsnit hedder i romanen »Scene bag et lukket gitter« og slutter også hos Louÿs med Conchitas replik: »Det er *min* guitar, og jeg skal nok selv bestemme hvem jeg spiller for«.

Bogen ender med at afsløre, at Conchita faktisk *har* bevarret sin mødom, indtil Mathieu tager den. Herefter får deres forhold i bogen et udtalt sado-masochistisk præg, og efter et brud mellem dem slutter bogen bittert af med et brev fra Mathieu til Conchita: »Min kære Conchita, jeg tilgiver dig. Jeg kan ikke leve hvor du ikke er. Nu er det mig, der knælende bønfalder dig. – Jeg kysser dine nøgne fødder«. – Udviklingen mod det sado-masochistiske genfindes hos Bunuel – faktisk er det i et klart offer-bøddel-forhold, Mathieu og Conchita endelig finder hinanden, for en stund i hvert fald. Conchita har sit mest oprigtige øjeblik i filmen, da hun overrækker Mathieu nøglen til huset og søger: »Nu ved jeg, at du elsker mig«, med blodet strømmende ned fra næseborene. Symmetrien i et sado-masochistisk forhold, hvor rollen som offer og bøddel skifter, udtrykkes gennem de to spande vand, som parret hælder over hovedet på hinanden. – Hvad Conchitas mødom angår, lader Bunuel det stå åbent, om Mathieu er hendes første elsker, eller om hun har løjet hele vejen igennem. Men at Conchita i hvert fald ved filmens slutning ikke længere er jomfru, må være helt klart. Hvordan ellers fortolke broderisyningen til slut, der får Mathieu til at drømme om den tillukning, som har været hans ansporing og forbandelse hele filmen igennem? Er hans tragedie ikke netop, at han på dette tidspunkt rent fysisk *har* nået begærets dunkle mål, og at han fra nu af er nødt til at længes efter denne dunkelhed, uden længere at have noget mål for den?

BAG GITRET

Conchita Perez er mere positivt skildret i filmen end i romanen, selv om Bunuel ikke har lavet meget om på hendes grundliggende reaktionsmønster. Men Bunuel ser figuren i et større moralsk og socialt perspektiv. Hendes forhold til Mathieu udvikler sig til en stadig større borgerliggørelse og indespærring af et »frit« menneske. For Conchita er friheden ikke et spøgelse, men en realitet. Det samme er behovet for tryghed. Og det er dette behov, der korrupperer hende og får hende til at forvalte sin krop som en kapital i forholdet til Mathieu. Den frihed, som giver hende mulighed for at betale nogle stjålne penge tilbage til Mathieu, at afvise og forsvinde fra ham, da han vil »købe« hende gennem moderen, at sige sit garderobedamejob op fra det ene sekund til det andet og nægte at drikke champagne med arbejdsgeberen – det er den frihed, Bunuel ser som det værdifulde ved hende, og som den værdi Mathieu tager fra hende ved at knytte hende til sig med pengenes bånd.

Men Mathieu er naturligvis ikke ene om at begrænse

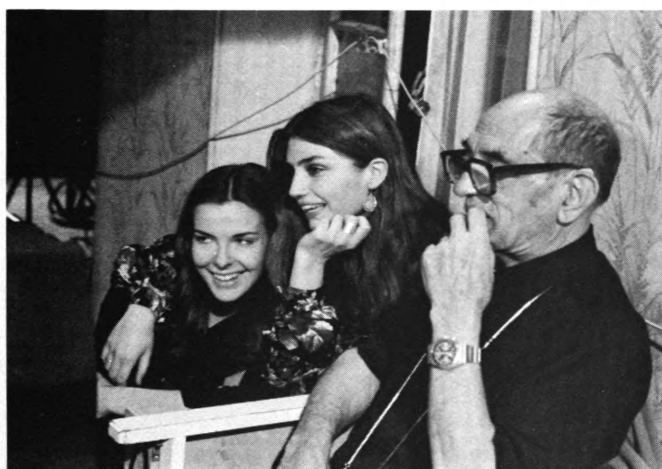


Mathieu beretter om begærets dunkle mål



Conchitas underkastelse

Bunuel kontrollerer en scene på video



Conchitas frihed. Hun tilhører et småborgerskab, der er blevet underklasse, hun må leve af tilfældige jobs, og da hun første gang ses i danserestauranten i Sevilla er det bag et gitterværk. Hendes behov for materiel tryghed har altså en utvetydig social sammenhæng. Men drømmen om denne tryghed er falsk, i lige så høj grad en forlorn myte som det lyksalige ved at nå begærets dunkle mål. Både over- og underklassen slæber rundt på sække fulde af ubrugelige mytiske overleveringer – arbejderen i haven i Sevilla, Mathieu efter en samtale med Conchita, hvor han siger, at han vil have regulært samleje med hende, fordi det er »naturligt, normalt«. Da Mathieu endelig har givet Conchita den højeste materielle tryghed i form af huset, er det hans tur til at komme bag tremmer, mens en anden mand tilsyneladende når begærets dunkle mål. Og da parret derefter forenes i sado-masochisme, ses de i et totalbillede som små fanger bag et stort gitterværk i Paris. Conchita synes nu endegyldigt at tilhøre den overklasse, som filmens allestedsnærværende terrorister til sidst slår sig sammen for at udrydde, og indespærret i en butiks-arkades aflukke går hun og Mathieu op i røg.

SORTSYN OG ØMHED

På papiret er Bunuels pessimisme altså så sort som nogen-sinde, ja vel sortere end den var i film som »Viridiana« og »Dagens skønhed«. Den kvindelige hovedperson i »Viridiana« udviklede sig mod noget mere realistisk end sit religiøse udgangspunkt, kvinden i »Dagens skønhed« havde visioner, som rakte udover den borgerlige indsnævring. Conchita kan ses som en videreudvikling af den frie naturpige i »Mands begær«. Men mens pigen i »Mands begær« på grund af den korrupperende civilisations fjernhed kommer moralsk uskadt gennem mødet med erotikken (og ovenikøbet synes i stand til at øve en positiv indflydelse på den mand, der »forfører« hende), underlægger den frie pige i »Begærets dunkle mål« sig den borgerlige civilisation, med alt hvad dette indebærer af materiel tryghedssøgen.

Bunuels tonefald har forandret sig i halvfjerserne, og det tager brodden af sortsynet. For selv om personerne holdes behørigt på afstand i totalbilleder og halvsnære indstillinger (nærbilleder forbeholdes ting som en død flue og en mus i en fælde), er der kommet en overbærende, næsten kærlig ironi ind i den højt bedagede instruktørs forhold til sine personer. Efter »Tristana« er han tydeligvis blevet så sammensvoret med Fernando Rey, at denne i sin person som noget selvfølgelig kan forene det sympatiske og det udleverende, det latterlige og det rørende. Hans Mathieu er ikke så slem, som han ser ud på papiret, for Fernando Reys præstation antyder konstant, at han – med al sin rigmandsforkælelse – har sækken fuld af naive, romantiske og verdensfjerne ideer. Bunuel skildrer ham uden en dråbe had, med den ømhed, man reserverer for gamle, excentriske og skrantende kæledyr. Og Conchita spilles af Angela Molina og Carole Bouquet med netop det anstrøg af pirrende, ubetingelig sensualisme, der ikke kan undgå at gøre en modtagelig (kun mandlig?) tilskuere til lidt af Mathieus medsamsvorne. Her er vi tilbage til udgangspunktet. For Bunuel er erotikken stadig gådefuld, stadig modsætningsfyldt. Han holder ikke formaningsstaler, men glæder sig over at lave film, der rummer »den tvetydighed, der opstår, når to modsatte, men beslægtede elementer sammensættes«. Erotikken kan nok gøre den begærende og den begærede afhængige af hinanden i en evig utilfredsstillet drøm om kærlighed og tryghed. Men den tager hverken livet af gamle Mathieu eller unge Conchita. Det kan kun terroristerne gøre.