

BUNUELS EROTISKE KALEJDOSKOP



Luis Buñuels produktion i halvtredserne og tresserne har udviklet sig mod en stadig mere mystificerende mangetydighed, der kulminerer i hans efter egen påstand sidste film, »Dagens skønhed«. Her splintres den traditionelle kontinuerlige fortællestil til et kalejdoskopisk portræt af en frigid bourgeoisi-frue. Buñuels mest entydige film er samtidig dem, der mest positivt udtrykker hans moralske og ideologiske idealer – »Robinson Crusoe« (1952), »Cela s'appelle l'aurore« (»Mod ny dag« 1955) og »La mort en ce jardin« (»Døden i junglen« 1956). I disse værker er man ikke i tvivl om, hvilke værdier, den efter sigende rent destruktive Buñuel hylder: den sociale solidaritet og oprørstrang, den kødelige kærlighed med dens deraf følgende ømhed, venskabet på trods af sociale og racemæssige barrierer.

Buñuels senere film er derimod bemærkelsesværdige for deres totale mangel på »helte« eller blot umiddelbart sympatiske figurer, deres stadig snævrere indkredsning af et lukket univers. »Morderenglen« er en skematisk fremstilling af bourgeoisiets ritual-mareridt og hæmmes blandt andet af utilstrækkelige skuespil-

præstationer; i »En kammerpigens dagbog« henlægges handlingen til et korrump trediver-miljø, som kammerpigens åbenlyst er en del af; og med »Dagens skønhed« har Buñuel leveret *sin* »I fjor i Marienbad«, en Resnais-film, han for øvrigt sætter højt. Den idealistiske fattiglæge fra »Cela s'appelle l'aurore« er blevet til en bleg, fantasiløs og erotisk udelig hospitalslæge, og hele filmens øvrige univers synes at være en afspejling af en ung, ikke nærmere karakteriseret bourgeoisi-frues drømmende bevidsthed. For første gang *isolerer* Buñuel det erotiske tema, piller det ud til speciel betragtning i sit entomologiske mikroskop. Og samtidig blander han de fortælletekniske kort på en måde, der på én gang gør filmen lysende klar og frustrerende kompliceret.

Jeg har set »Dagens skønhed« to gange og har begge gange forsøgt mig med en ny fortolkning, men i sidste ende finder jeg ikke nogen af dem fuldt ud tilfredsstillende. Den mest indlysende årsag til filmens mangetydighed er dens forkastelse af den sædvanlige filmsyntaktiske skillelinje mellem drømte og virkelige afsnit. Ingen ultra-nærbilleder eller

tåge-bølger her – kun en helt misforstået kursivering af de danske undertekster. Under første gennemsyn synes filmen imidlertid ikke at byde på uoverstigelige fortolkningsvanskeligheder – der lader trods alt til at være en nogenlunde logisk skillelinje mellem fantasi- og virkelighedsafsnitene.

Ifølge denne »umiddelbare« tolkning er Séverine en ung fransk bourgeoisi-frue, gift med en arbejdsom læge, tilsyneladende frigid som følge af chokerende seksuelle barndomserfaringer, og afvisende over for ægtemandens (ganske vist ikke særlig fantasifulde) forsøg på at tømme hende op erotisk. I stedet hengiver hun sig til ekstravagante, masochistiske drømme og fantasier, hvor manden viser sig mere aktiv. Da hun en dag erfarer, at en af hendes veninder gør tjeneste på et bordel, føler hun sig uimodståeligt fristet til at følge venindens eksempel, og på et lille intimt pariserbordel får hun om eftermiddagen mellem 14 og 17 endelig tilfredsstillende sine seksuelle længsler. Denne forsinkede erotiske vækkelse får hende samtidig til at føle sig nærmere knyttet til ægtemanden, men en af hen-

des kunder, en brutal, ung gangsterspire med smag for erotiske specialiteter, har forelsket sig besættelsesagtigt i hende og skyder hendes mand ned, da hun afviser ham. Ægtemanden såres alvorligt og ender i rullestol med stærkt svækket syn, og alt tegner til, at en nu sortklædt Séverine vil passe og pleje ham med dydig uegennytte. Men en ældre, forsmået bejler dukker op, fortæller den syge ægtemand om Séverines dobbelttilværelse, hvorpå hun begynder at drømme igen – men denne gang er drømmen uden erotiske overtoner, blot en fantasi om en rask, venlig og forstående ægtemand.

Jeg mener ikke, at det er muligt at forsvare filmen tilfredsstillende på grundlag af en sådan tolkning. Buñuel har i hvert fald aldrig før arbejdet med så forenklede melodramatiske grundmønstre og en så skematisk menneskeskildring. Lægen er en anonym pap-personifikation af den gode viljes magtesløshed, og bordelværtinden ligger med sine lesbiske tendenser og forretningsmæssige trusler meget tæt op ad et helt galleri af lignende figurer i billige bordel-film. Gangsterne ville næppe kunne nå langt i Paris, før de blev arresteret – i den grad er de, hvad angår klædedragt og fremtoning i al almindelighed, skildret som kulørte forbrydertyper. Den giftige bejler Husson er en fastslået society-dæmonisk type, der ganske vist får lidt kød og blod taktet være den altid fremragende Michel Piccolis spil. Og Séverine selv og hendes personlige udvikling synes i princippet nærmest at tilhøre en mindre instruktør, der gerne vil lave en Buñuel-film. Hun er den dukke-kønne, ulastelige bourgeoisi-frue, der må lære sansernes rus at kende i det skjulte og må betale en dyr pris for selv at blive et rigere menneske. Et »oplagt« Buñuel-tema – og derfor egentlig ikke mesteren værdigt, i hvert fald i denne behandling.

En del taler imidlertid for, at filmen ikke er så enkel som så. For det første gælder det nemlig om at komme til fuld klarhed over, præcis hvilke scener, der er »virkelige« i filmens sammenhæng, og hvilke blot skal tilskrives Séverines drømme eller fantasibilleder. Da Buñuel som sagt ikke bruger de traditionelle skillelinjer, er holdepunkterne få og ofte snedigt kamouflerede. Man kan opkaste den teori, at filmens »virkelige« handling først begynder henimod slutningen, i det øjeblik, da Séverine ses gennem en rude, mens regnen siler ned. At alt det foregående i filmen ikke er en skarp opdeling af drøm og virkelighed, således som vi troede, men derimod en udelelig sammensmeltning, angives da af husfacadens umiddelbart foregående overtoning i brunt efterårsløv. Séverine er altså primært en drømmende ung frue med en mand i rullestol. Hun drømmer sig til en rask og rørig ægtemand, som hun ikke

blot kan tage på ferie med til vintersportssteder, men som også kan gøre de mekaniske tilnærmelser til hende, som hans sygdom ellers udelukker. Hun har – i virkeligheden – en elsker, Husson, som dog i drømmen – og måske også i virkeligheden – er impotent og har »dårlig samvittighed« i selskab med lægeægtemanden. Det, Husson dukker op for at fortælle til slut, er altså enten Séverines syndige dagdrømme, som hun har betroet ham, eller (mere sandsynligt) hendes utroskab med ham.

En lang række forbindelseslinjer mellem de overfladisk set drømte og virkelige scener støtter denne teori. Den lille scene, hvor ægtemanden ganske umotiveret fascineres af en rullestol, er i mine øjne ganske uforklarlig, med mindre den skal opfattes som optrædende i Séverines drøm eller fantasi. Dér hører den naturligvis hjemme, hvis vi stadig forudsætter, at hun er en drømmende hustru med en mand i rullestol. Også bordel-scenerne har et meget stærkt drømmepræg. Her optræder for eksempel en lille skolepige, som klienterne gerne vil have fat i – hun er tydeligvis en senere udgave af barnet Séverine og angiver en personlighedspaltning i drømmen. En kæmpemæssig koreaner ringer med de samme klokker, som altid klinger i Séverines landauerdrømme. Og hele bordellet synes i sin desinficerede upersonlighed at være et plausibelt produkt af Séverines ikke alt for imponerende fantasi. De to kolleger er så venlige og kammeratlige, som det vist kun er muligt i drømmetænkning (Séverine må jo med sin store succes i faget byde dem på en højst ubehagelig konkurrence). Hun kan mageligt have læst sig til klienternes forskellige erotiske dispositioner, den tykke, falsk godmodige gris og den pertentlige masochist. Og den sortklædte gangsterspire synes – som påpeget af Frederik G. Jungersen – delvis at stamme fra Séverines gennemsyn af Godards »Åndeløs«. En sælger af »New York Herald Tribune« på Champs Elysées, de to gangsters lille Michel Poiccard-efterlignende kup i elevatoren og den yngres hele henkastede brutalitet giver indicier i den retning.

Yderligere er der en række halvskjulte paralleller mellem de for en umiddelbar tolkning »virkelige« og »drømte« scene: Havet optræder kun en enkelt gang i filmen – i scenen, hvor ægteparret går tur i et Salvador Dalisk strand-landskab. Ikke desto mindre høres der damper-tuden under »den første dagdrøm« og bølgebrus under en af Séverines ydmygelsesfantasier. Da Séverine drømmer, at ægtemanden rejser sig fra rullestolen, forekommer et replikskifte, der har et præcist modstykke i en af de tidligste scener, som for en konventionel betragtning er »virkelig«. Ægtemanden spørger: »Hvad tænker du på?« og Séverine svarer: »Jeg tænker på dig.« Under samme

drøm høres der pludselig katte-mjaven – en tydelig association til den nekrofile hertug, som Séverine møder på et sted, hvor hun »ofte kommer i tankerne«, som hun selv siger. Disse forbindelseslinjer tjener til i endnu stærkere grad at opheve de vilkårlige grænser mellem det »drømte« og det »virkelige«.

Hvis ovenstående fortolkning godtages i sin helhed, må filmen karakteriseres med Buñuels egne ord: »Un film d'humour«. Den er da en løssluppen, ekstravagant satire over bourgeoisiets ønsketænkeri og banale erotiske forestillinger, drømmen om en omsorgsfuld ægtemand og to dæmoniske bejlere, hvoraf den ene endog er parat til at myrde for sin kærlighed. Séverine tør aldrig tage skridtet fuldt ud i sine drømme – pisken efterlader ingen blodstriber; hvad koreanerens summende æske indeholder, og hvad blækket skal bruges til, har hun ikke mod til at forestille sig; og hun tør heller ikke se ægtemanden blive skudt ned – derimod nok gangster-elskeren. Men bag den pletfri skal hersker forrådsen i denne efterårsfilm, hvis billeder domineres af brunlige farvetoner både ude og inde.

Formelt lægger »Dagens skønhed« sig tæt op ad Buñuels andre fransk-producerede film – det vil sige, at den er mere dæmpet og mindre kras i det ydre end hans spanske eller mexicanske værker. Hver enkelt sekvens indledes ofte med en kamerabevægelse, som enten følger en person eller fanger denne ind, og dette skaber en glidende, ligesom snigende billedstil, der får os til umiddelbart at godtage de særeste overspringelser, og som mærkeligt gnidningsløst trækker tilskueren ind i filmens fantasiverden. Buñuel har ofte koketteret med sin formelle ind-difference – i virkeligheden er han en af filmkunstens dygtigste og mest snarrådige fortællere, og »Dagens skønhed« er iscenesat med en suveræn, ubesværet elegance, som mere nominelt formbevidste instruktører burde misunde ham. Underlægningsmusikken glimrer – som oftest hos Buñuel – ved sit fravær. Heiler ikke den mulighed for klargørelse tilstås tilskueren.

»Dagens skønhed« er rig på fortolkningsmuligheder ud over de oven for anførte. Den er en af Buñuels mest hemmelighedsfulde film og paradoksalt nok samtidig en af hans største publikums-successer. Ét er imidlertid sikkert: det er den film i hans produktion, som klarest angiver drømmens og fantasiens muligheder for at søndersprænge en hverdagsvirkelighed, der i sig selv er uforklarlig og hvori drømmen i sidste ende er en realitet som alt andet. Med Buñuels egne ord: »Man må gå ud over virkeligheden, fravriste den dens hemmelighed: drømmen er i livet. Men denne drøm giver ingen trøst, den nøjes med at eksistere.«