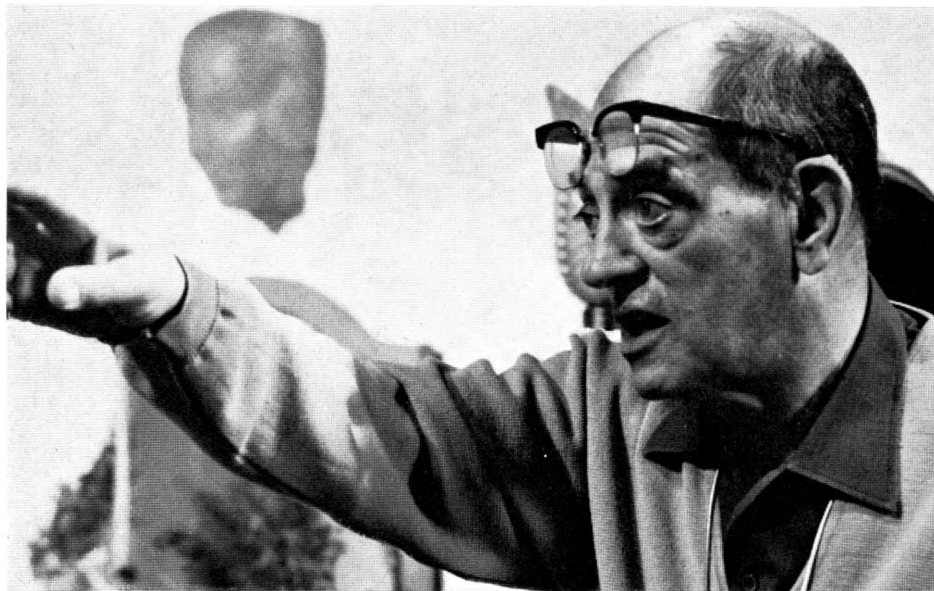


Qu'est-ce que tu as, Séverine ?

Niels Bodelsen



Med udgangspunkt i Morten Piils artikel om Buñuels »Belle de Jour« i sidste nummer af Kosmorama tager Niels Bodelsen visse sider af filmen op til en nærmere analyse, som fører til en anden tolkning.

Hvis vi foreløbig ser bort fra den afsluttende scene følger »Dagens skønhed« umiddelbart betragtet recepten: Så galt kan det gå hvis man giver efter for sine drifter. Piils formulering af historiens pålydende værdi, at Séverine »må betale en dyr pris for selv at blive et rigere menneske«, er næsten alt for elskværdig. Snarere er den vulgære morale at hun bliver klogere – men for sent – og må henleve resten af sit liv i opofrelse.

Buñuel har faktisk, i hvert fald én gang før, arbejdet med så forenklede melodramatiske grundmønstre og en så skematisk menneskeskildring, nemlig i »Susana« (1951, Mexico). Denne kulørte, moraliserende godtkøbshistorie om en ond (= sexet) pige der forstyrrer idyllen i en storbondefamilie, gives uden at fortrække en mine. Kun et par underlige små detaljer og en næsten umærkelig vrængen i tonefaldet antyder, at instruktøren omfatter såvel den historie han fortæller som sine hyggelige helte (og måske også sin producent) med den dybeste sarkasme. Det forlyder iøvrigt at han gjorde noget lignende i sin version af »Stormfulde højder«.

På det »umiddelbare« plan kan man opfatte »Dagens skønhed« (som er baseret på en efter sigende yderst banal og »straight« roman) som et sidestykke til »Susana«. Den »umiddelbare« tolkning strider i og for sig ikke med filmens 4 korte fantastiske sekvenser, som her refereres i den orden de forekommer:

1) Filmens indledende sekvens, hvor ægte-

manden og Séverine kører i landauer og han beordrer kusken til at piske hende.

2) Sekvensen med okserne; manden lader Husson håne og tilsvine Séverine.

3) Skisports-restauranten (2. version). Husson og Séverine morer sig under det rystende bord.

4) Duellen imellem ægtemanden og Husson; skuddene træffer Séverine.

Alle 4 sekvenser er begrundet i den umiddelbart foregående handling (første sekvens dog – naturligvis – i den efterfølgende):

Fra nr. 1 klippes til Séverine faldet i tanker hjemme i soveværelset. På mandens spørgsmål svarer hun at hun stadig tænker på landauere.

Der klippes til nr. 2 fra sekvensen hvor Séverine er kommet hjem fra den første eftermiddag på bordellet og har bilddt sin mand ind at hun har migræne; hun ligger i sin seng, bliver drømmende, hører bjælder (som fortsætter efter klippet) og der klippes til okserne.

Der klippes til nr. 3 efter at Séverine har nægtet sig hjemme for Husson og derefter er faldet i tanker.

Da Husson har afsløret hende i bordellet og hun sidder eftertænksom tilbage, klippes der til nr. 4. Der klippes tilbage til bordellet, og man forstår, at det kun er få minutter siden Husson er gået.

Alle fire sekvenser kan altså forklares som korte (lyst- eller skyldbetonede) forestillingsbilleder som går igennem hendes hoved på det pågældende tidspunkt i filmens strengt kronologiske forløb. For øvrigt udviser de fire episoder på en række punkter fælles træk, der tydeligt udskiller dem fra resten af filmen. For eksempel markeres det på lydbåndet af i hvert fald 3 af de 4 episoder: I nr. 1 høres skibssirener der ikke lader sig naturalistisk forklare, i nr. 2 bjælder og derefter kirkeklokker (under omtalen af oksernes navne:

Anger og Soning). I nr. 4 høres brusende vand.

Mens de fire episoder altså indgår i hovedhandlingens continuity, er der imidlertid 2 hinanden efterfølgende, relativt lange ikke-fantastiske (omend meget »kulørte«) sekvenser i filmens midte, som åbenlyst afslører den umiddelbare fortolkning som tvivlsom.

Det drejer sig om frilufts-restaurantsekvensen i Bois de Boulogne, hvor Séverine en mørk eftermiddag lader sig samle op af den nekrofile adelsmand, og den efterfølgende sekvens hvor hun besøger ham på hans slot. Vi ved på dette tidspunkt at bordelværtinden forlanger at Séverine møder på sit arbejde hver dag fra 2–5. Alligevel sidder hun nu her, og fortæller endog at hun »en pensée« kommer der hver dag. Og næste dags (?) eftermiddag aflægger hun besøg på slottet: Denne sekvens er fuld af sære lyde (torden, kattemjaven), men de forklares naturalistisk.

Hvis bordelhistorien er virkelig kan disse to sekvenser altså ikke være det. På den anden side er de ikke stort mere »usandsynlige« end bordelscenerne, og de hører tydeligvis ikke til de fantastiske forestillingsbilleder (nr. 1–4), hvilket også ses af deres længde, den manglende sammenhæng med den forudgående og efterfølgende sekvens og den naturalistiske lyd.

Det er nærliggende at antage at denne centralt placerede historie er et signal fra instruktøren om at vi skal passe på hvad vi accepterer som virkelighed i denne film; er vi først begyndt at tvivle kommer vi måske til det resultat, at Séverine dagdrømmer hver eftermiddag fra 2 til 5, og at nekrofilhistorien blot er en variation – et par fridage fra den veletablerede og på dette tidspunkt udviklingsløse bordel-drøm.

Vi opdager altså pludselig at jorden skri-der under os, og er hermed inde i Piils tolkning nummer to. Der er nemlig en mængde indicier for at bordelhistorien er en velorganiseret dagdrøm. Helt oplagt er det, at Séverine aldrig har, hvad Kingsley Amis (med en rumfarts-metafor) kalder re-entry problems. Der er ingen mærker på kroppen som ægtemanden kan undre sig over, ingen pinlige episoder hvor hun er borte en eftermiddag hvor manden uventet kommer tidligt hjem fra arbejde. (Jeg tør næsten vædde på at den slags forekommer i romanen).

Nej, problemerne er af en ganske anden natur: Aldrig praktisk-banale. Altid melodramatisk-romantiske. Da bordeldrømmen begynder at kede den unge bourgeoisifru finder hun på en skøn slutning: Selvfølgelig bliver en dejligt frastødende ung gangster forfærdeligt forelsket i hende og skyder ægtemanden i jalousi. Selvfølgelig finder den væmmelige spændende Husson ud af hvor hun tilbringer sine eftermiddage!

Anskuet fra denne synsvinkel er både bordel- og nekrofilhistorien en umådelig vittig og præcis analyse af dagdrømmens mekanismer. Man forestiller sig frydefuldt ved hver vending historien tager, at her har Séverine henrykt spurgt sig selv: »Hvad sker der så?«

Det er sandsynligt at Buñuel har ønsket at give os en film med to alternative sæt fortolkninger: Samtidig en sarkastisk fortalt almanakhistorie og en beskrivelse af dagdrømmerens arbejdsmetode. Vi vil herefter fastholde den sidste mulighed som den væ-

sentligste, og står tilbage med spørgsmålet: Hvor meget af filmen er så virkelighed?

Med vilje sættes *virkelighed* ikke i anførselstegn. Buñuel siger ganske vist: Drømmen er livet. Men kender vi ham ret mener han – som biblen og Freud – at fantasierne, det urealiserede begær, er realiteter, en væsentlig del af vor personlighed og vores liv, og at det ikke er af *afgørende* betydning om vi realiserer dem: *De er der*.

Men der er dog stadig for materialisten Buñuel en klar skillelinje imellem de drømme der forbliver drømme og de der realiseres. Og når denne skillelinje skal drages i filmen er det meget svært at følge Piil.

Fastholder vi, at filmen analyserer dagdrømmerens metode må vi antage at Séverines situation, som forårsager hendes dagdrømme, fremlægges, og at det demonstreres hvorledes virkelighedens råstof forarbejdes til drøm. Vi kommer således til det resultat at følgende sekvenser efter al sandsynlighed er virkelighed: Soveværelses-scenen efter den indledende landauersekvens, første version af vintersportstedet, taxachaufførens snak om bordeller, Hussons blomster og parfumen som Séverine taber, hendes spørgsmål om ægtemandens bordelerfaringer og mødet med ægtemanden hvor han ser en rullestol (skønt det må indrømmes Piil at denne introduceres meget klodset: Måske er det kun Séverine der bemærker rullestolen, hvorefter hun opdigter mandens undren over den, fordi den giver hende en idé til bordelhistoriens afslutning og udgør et melodramatisk forsvær for denne).

Da Séverine er en dagdrømmer af den grundige type som fabrikkerer en realistisk overgang fra hverdagen til drømmen, kan en række sekvenser efter behag betragtes som hørende til virkeligheden eller fantasierne. Det gælder tennisklubben hvor Séverine støder på luder-veninden og hvor Husson giver hende bordellets adresse, hendes første rekognoscering i Rue Saumur, hendes efterfølgende gråd i parken, scenen hvor hun lægger sig i sengen hos sin mand og strand-scenen. Hovedsagen er at den førstnævnte gruppe sekvenser enten leverer stof til senere dagdrømme eller forklarer Séverines situation i ægteskabet.

Og hvordan er da hendes ægteskab? Piil kommer på grund af sin hypotese om at (kun) ægtemandens invaliditet er virkelighed, til den forbavsende konklusion at Séverine både drømmer om at ægtemanden behandler hende sadistisk og om at han er »rask og rørig... og kan gøre mekaniske tilnærmelser til hende«.

Fastholder vi derimod vor opfattelse af hvad der er virkelighed, bliver Séverines situation mindre afvigende fra den »umiddelbare« fortolkning: Hun er stadig seksuelt frustreret i sit ægteskab, manden er stadig fuldt førlig, men uforstående over for hendes ønsker. Forskellen er blot at Séverine ikke går på bordel men blot *dagdrømmer* om at gøre det.

Denne fortolkning harmonerer bedre med filmens grundtone end Piils. Det er vist vanskeligt at blive uenige om at filmen er *umådelig morsom* og at instruktøren ikke blot ironiserer over Séverine men samtidig har stor sympati for hende.

Hvad er det da hun drømmer om? Det er i langt højere grad at *tilfredsstille* end at *blive tilfredsstillet*. Hun bliver – efter nogle hurtigt overståede begyndervanskeligheder

– bordellets hovedattraktion, værdsat af såvel kunder som arbejdsgiver og kolleger. Og bordelerfaringerne sætter hende i stand til også at tilfredsstille sin mand, selv om hun stadig ikke følger sig særlig tiltrukket af ham. Kan vi andet end sympatisere med denne lidt frigide pige, som drømmer om at være til glæde for snesevis af mænd? og er det ikke mere morsomt end tragisk at der bag denne pæne frues kølige facade skjuler sig så frodige fantasier?

Vi mangler dog stadig en forklaring af *hvorfor* Séverine – gift med en sund og ganske sympatisk omend meget naiv mand – er blevet så utilnærmelig. To gange i begyndelsen af filmen bliver hun spurgt: *Qu'est ce que tu as, Séverine?* – hvad er der galt med dig? Det er nærliggende at søge forklaringen i de to ultrakorte flash-backs til hendes barndom.

Det er forbavsende at den danske kritik (Piil inklusive) kun har hæftet sig ved det første af disse:

Efter at have »tabt« Hussons blomster og væltet sin parfume spørger Séverine sig selv: »Var det allerede som barn?« Der klippes til en meget kort scene der viser os en lille pige som bliver kærtegnet af en mand i blå arbejdstøj. Vi bemærker at hun passivt finder sig heri og ikke alarmerer de mennesker som vi forstår opholder sig i det tilstødende rum.

Det ville ligne Buñuel dårligt at betragte denne ret uskyldige oplevelse som i sig selv tilstrækkelig til at ødelægge et menneskes liv. Men i *forening* med filmens andet flash-back, som kommer til Séverine da hun (dagdrømmer at hun) første gang er på vej op ad trappen til bordellet, giver den en *afgørende og yderst Buñuelsk nøgle* til Séverines fortidsknuder:

Vi ser – igen ultrakort – at samme lille pige under altergangen nægter at spise det hellige sakramentes oblat. Præsten spørger hende forbavset: »*Qu'est ce que tu as, Séverine?*«

Isoleret er scenen uforståelig. Set i sammenhæng med det første flash-back besvarer den paterens (og ægtemandens og venindens og vores) spørgsmål:

Den lille Séverine er i et frygteligt moralsk dilemma: Hun har (må vi formode) ikke turdet skrive den begivenhed vi så i det første flash-back, og *det er en dødsynd* hun begår hvis hun nu *indtager nadveren uden først at have renset sig igennem konfession*. Dette valg imellem at fortælle sin skriftefader om »forholdet« til den blå mand, eller at begå en dødsynd ved at indtage nadveren i uren tilstand, eller at afslå nadveren og derved påkalde sig en yderst pinlig opmærksomhed, – denne konflikt er Séverines (måske næsten fortrængte) traume.

Samme grundkonflikt gentages i filmens nutidshandling. Vi ser nemlig ikke blot at barndomsbegivenheden har gjort Séverine vanskeligt tilgængelig for mænd, således at hun kun er modtagelig for håndfaste tilnærmelser. Vi ser også, at hendes situation over for ægtemanden – da han ikke har indsigt til at »forstå« hende – kun vil kunne løses ved at »skrive«, hvadenten det nu drejer sig om at tilstå et faktisk eller et drømt dobbeltliv. Hun drømmer urealistisk om at manden forstår hende og tager hårdt på hende. Hun drømmer mere realistisk om at bringe sig selv i et miljø hvor håndfast-

hed er normen. Men dybest set er alle hendes drømme (eller handlinger) et skrig om at blive forstået, at blive gennemskuet. For hun kan stadig ikke selv rykke ud med sandheden.

Dette bringer os omsider til filmens slutsekvens, hvor alle dens elementer bringes sammen i et af filmhistoriens smukkeste og mest fascinerende forløb.

En kort introduktion (som med rette fremhæves af Piil) adskiller sekvensen fra den øvrige film: Den tomme lyse efterårs-park blændes over i den – ligeledes solbeskinnede – facade på ejendommen hvor Séverine og hendes mand bor.

Der klippes til Séverines ansigt set igennem en regnvåd rude. Regn høres. Vi ser hende pleje den af gangster-rivalens kugler lammede, stumme mand. Hun fortæller ham at hun efter uheldet ikke længere har sine (landauer-) drømme. Husson meldes og forklarer i entreen Séverine, at han vil fortælle manden om hendes bordeltilværelse. Han går ind til Pierre. Hun venter imens nervøs udenfor. Husson går. Vi har nået den logiske afslutning på hendes bordel-fantasi: Så galt kan det gå!

Men her skifter stemningen: Hun har drømt sig ud af sit dilemma og *skriftet ved stedfortræder*. I de følgende minutter kan man ikke undgå at føle lettelsen ved den lyse tone filmen udmunder i:

Séverine går ind til manden. Siger hans navn. Tager sit broderi. Han ser på hende uden at bevæge hovedet. Bjælder høres. Hun smiler. Han rører på sig – som om han kun havde blundet: »Hvad tænker du på?« »På dig.« (I filmens sekvens nummer to svarede hun på samme spørgsmål: »Stadig landauere«). Han rejser sig. Bjælder, kattedmjaven (er dette mon en *uddrivelse?*). De skænker sig en drink og hilser på hinanden som om de var nygifte: »Lad os tage op i bjergene til februar.« Bjælderne holder op et øjeblik. Begynder igen i en lysere tone-
art. Hun siger glad: »Hører du?« Går ud i solen på balkonen og kigger ned på gaden.

Klip til den tomme landauer i efterårs-parken.

— — —

Sekvensen er sart og bør ikke tolkes for håndfast. Men hvis man igen tager sit udgangspunkt i *atmosfæren*, kan man gætte:

Séverines fantasier har omsider ført hende til den enkle konklusion at som det er imellem hende og manden nu, kunne han lige så godt være invalid. *Men*: Blot han kendte hendes tanker, kunne hun bare kommunikere, ville alt være godt: *Sandheden »helbreder« ham*.

Buñuel har udtalt: »Denne drøm giver ingen trøst, den nøjes med at eksistere.« Men giver han ikke, i den sidste scene af sin sidste film, Séverine en udvej? Hun har – igennem sine uhemmede drømmerier – »... gået ud over virkeligheden, fravristet den dens hemmelighed.« Er hun blevet i stand til at virkeliggøre sin drøms konklusion?

Den anden artikel om »Belle de jour«, Lennart Toft: »Buñuels myter«, er af pladshensyn anbragt sidst i dette nummers tillæg.

