



Claude Chabrol taler om Slagteren

Interview ved Guy Braucourt

– »Slagteren« bygger ligesom »Den utro hustru« på et originalmanuskript, som du selv har skrevet ...

– Ja ... Det er så som så med originaliteten, men jeg er ganske rigtigt ansvarlig for manuskriptet. Som regel ved jeg ikke præcis hvordan de manuskripter, jeg skriver, opstår: de spirer bogstavelig talt frem i mig, og det er først bagefter, at jeg gør mig oprindelsen og udviklingen klar. Denne gang fik jeg for eksempel inspirationen til min kone Stephane Audrans person, fordi vi i et års tid har interesseret os for yoga – ikke som filosofi, men som fysisk disciplin – og fordi jeg følte trang til at instruere en pige, der løste sine problemer på den måde. Den anden person skulle være den type, som folk logisk hader mest, ham som mængden vil lynche uden nogen betænkning – den sadistiske morder – så hans død til sidst kunne blive så meget desto mere foruroligende.

Jeg tror hverken på det patologiske tilfælde eller på »uhyret i menneskeskikkelse«, og det eneste, der her har interesseret mig, er at vise, at et menneske, som man har klassificeret på denne måde, kan være venlig, charmerende. Det er ikke en morders »temperament«, jeg studerer – det, der optager mig, er hvordan en flink fyr bliver fuldstændig forrykt, fordi han ganske enkelt har tilbragt femten år i kamp, har brugt disse år til at dræbe og se andre blive dræbt, fordi han måske er blevet slagter uden nogensinde at have haft det rette temperament til den beskæftigelse, og endelig fordi den pige, han

elsker, afviser ham. Jeg er fuldstændig overbevist om, at hæren er en dårlig rådgiver, og at man skal tage sig i agt for den, og jeg kan ikke indse hvordan man vil komme udenom følgende kendsgerning: at det er lettere at finde sadistiske mordere blandt forhenværende faldskærmsoldater end blandt kontorister, ganske enkelt et spørgsmål om den professionelle uddannelse ... Kniven spiller selvfølgelig en symbolsk rolle som seksuel erstatning, men jeg har jo overhovedet ikke været karrig med symbolerne, lige fra dødsmonumentet til drypstenene i grotterne. Og så er der alligevel nogle drypsten, som jeg ikke har vist, for de var utrolig obskøne.

– *Hvad betyder det for dine film, at du er alene om manuskripterne.*

– På den ene side prøver jeg at sørge for, at alle detaljer i dialogen og personernes adfærd direkte angår det emne, der behandles, selv om man måske ikke bemærker det ved første øjekast. Og på den anden side stræber jeg efter at reducere intrigen til så enkle elementer som muligt: her dette at ryge, med de genstande (cigaretter, lightere), som det medfører, og på det visuelle plan dette klokkeårn, der ligesom hviler knugende over byen. Selve historien er placeret mellem to spørgsmål fra en fyr, som vil kysse en kvinde, og som først får ja anden gang, efter at der er sket en masse ting, som egentlig burde adskille dem. Det er så lineært fortalt som muligt, men eftersom det er så enkelt, må

der lægges et maksimalt antal ting ind imellem: dette maksimum er menneskeåndens udvikling fra Cro-Magnon til den moderne Hindu-filosofi, intet mindre. Jeg indrømmer, man må gøre sig lidt umage for at få fat i denne tråd, men den er nu heller ikke uundværlig; min næste film »Le Jour des parques« kommer derimod i højere grad til at hvile på dette tema, for jeg kan godt lide at påbegynde et tema i en film og videreføre det i den næste. Det er Simenon, der en dag gav mig ideen til denne ambitiøse plan, da han talte om »den ældgamle erindring, vi alle lever med, og som mindst går tilbage til Cro-Magnon«, og det er denne ældgamle eksistens, som fik mig til at optage filmen i Périgord, hvor man stadig har et meget klart begreb om fortiden.

– *I løbet af filmen overføres gåden fra slagteren til lærerinden. Hvordan er hun i virkeligheden, efter din opfattelse?*

– Stephane mener, hun er en stakkels fortabt pige, som prøver at beskytte sig. Hendes yoga-øvelser og hendes egoisme gør hende uigennemtrængelig, men det drejer sig om en selvpofrelsens egoisme, som man jo ofte ser: hun helliger sig disse børn, fordi det medfører, at hun vinder deres beundring, det fylder hendes liv. For mig er hendes adfærd som skolelærerinde (»maitresse d'école«) væsentlig – hun er ikke interesseret i andre funktioner som »maitresse« (elskerinde). Hendes drøm er hele tiden at have mennesker omkring sig, der beundrer hende. Men

da hun bliver alene, så snart hun forlader klassen, har hun brug for én til, der kan beundre hende, for kunst og yoga kan være meget godt, men det kan ikke erstatte alt. Det, som jeg i alle tilfælde har villet, er, at man til slut opdager, at man slet ikke kender hende, at hun stadig er ligeså tillukket som i starten.

– Frygter du ikke, at man vil beskyldte filmen for at mangle psykologisk og sociologisk realisme, for denne lærerinde tillader sig en hel del (ryge på gaden, modtage fremmede i klassen og invitere slagteren op til sig)?

– Og hvad så? Alt dette er Pariser-for-domme, og jeg har helt villet undgå alle de klicheer med »folk på udgik bag vinduerne«, som man støder på i de fleste film om provinsen og som for det meste er falske – og især er det i den landsby, hvor vi har optaget filmen. Det samme gælder den reaktion, der vil finde lærerinden for køn, uanset at Miss Frankrig og Claudia Cardinale har haft denne bestilling, før de blev berømte. Det jeg frygtede en smule var, at man ville synes at lærerinden havde for smagfuldt tøj på, men det har hun ikke: der er bemærkelsesværdige fejl i hendes toilette, som virkelig røber dameskrædderens provinsherkomst – og det gælder også for slagteren under brylluppet i begyndelsen – men jeg vil samtidig gøre opmærksom på, at der i Bergerac er en Cardin-forretning, hvor denne landsbys slagter køber sit tøj . . .

– Hvordan blev afsnittet med bryllupsmiddagen og ballet optaget?

– Vi inviterede folk til et virkeligt bryllupsmåltid, med menuer, kokke, specialiteter, stedets vine, beboere fra landsbyen og dens omegn, og det varede to dage, så folk virkelig blev mætte, fulde og naturligt glade. Da afsnittet blev optaget efter alt andet i filmen, var folk blevet vant til os, og alle reagerede vældigt godt, bedre end en samling statister. Visse replikker fik de at vide, de skulle sige, andre blev grebet i farten . . . Kun sangeren var skuespiller, for de gadehjernesangere, jeg hørte, havde prægtige stemmer, og kun en skuespiller kunne synge falsk på en naturlig måde.

– I hvilken retning har du arbejdet med farverne og musikken?

– Det, vi først og fremmest har prøvet at få klart frem, er tingenes ydre, farverne, de forskellige tider på dagen. Det gør man ellers aldrig på film, for man er ikke dristig nok til at filme præcis på det tidspunkt, historien foregår. Vi har ligeledes gjort meget for at holde lyskilderne ægte og realistiske, det vil sige, at når en projektør tændes, så lyser den kun lige i sin stråle, og omkring den er der mørkt. Jeg tror, at dette i sidste ende har sat et særligt præg på filmen, selv om tilskueren ikke er sig det helt bevidst. Hvad musikken angår, har den fra starten et foruroligende præg, og det bliver den ved med at have gennem hele filmen, ligegyldigt hvordan billedet så end er: idyllisk, bloddryppende, knugende. Og samtidig er den lavet på en sådan måde, at den er fuldstændig uventet, for den kommer ikke i en regelmæssig rytme: man kan ikke forudane den, mens det er let at forudane handlingsgangen, som næsten er indlysende.

(Oversat af Morten Piił fra »Cinema 70«, nr. 145)

SØREN KJØRUP

Chabrols rige univers

På sin egen beskedne måde er Claude Chabrols »Slagteren« en sjældent gennemkomponeret film. For en gangs skyld synes frasen om at »ikke et billede, ikke en detalje forekommer overflødig eller tilfældig« at kunne anvendes med rette. Selv små detaljer som udsmykningen af klasseværelset peger ind imod filmhelheden: en svampe-planche peger på efteråret – der også hele tiden understreges ved den stadige nøjagtige datering af begivenhederne gennem en række enkeltheder (f. eks. datoen på tavlen som Helene visker ren) – og igen på en af filmens kerne-scener, den scene, naturligvis, som foregår omkring svampeplukningen i skoven (det er den 10. oktober, Popauls fødselsdag), og som i sig rummer såvel den både ironiske og tragiske fiktive far/mor/børn-idyl, Helenes forklaring af sin angst for erotisk engagement, Popauls eneste, straks tilbageviste tilnærmelse til Helene og hans antydede reddegørelse for hans behov for hende, som overrækkelsen af lighteren.

Men at der er en sådan forbindelse fra en lille miljø-detalle til en scene som man netop må kalde en kernescene, er ikke forbavsende – for enhver scene i denne film er en kernescene; som enhver scene er ledsaget (og markeret i tid) af de samme kirkeklokker og ure der falder i slag, rummer enhver scene i sig hele filmen. Enkelte steder kan man måske synes at det bliver næsten for demonstrativt, – jeg kunne således godt have undværet disse »regnestykker med vandhaner og tog der mødes«, men som aldrig har villet mødes for Popaul, og som altså først mødes til sidst i filmen da drengen med overgangsstemmen (på sin vis en parallelfigur til Popaul, og i en vis forstand hans »søn«) har »forstået princippet – og det er det vigtigste«. Samtidig med at det altså nu er for sent.

Claude Chabrol. Modstående side: Jean Yanne i »Slagteren«.



Alligevel kommer adskillige af de scener der måske umiddelbart synes at være overtydelige, i filmens større sammenhæng ofte til at betyde mere – og til at have finere nuancer – end det først ser ud til. Tag f. eks. grottescenerne, der på forhånd af forteksterne er blevet fremhævet som centrale, og som ordvekslingen om hvordan Cro-Magnonmanden ville have det i vor verden, tydeligt sætter i forbindelse med historiens nutid. Her er det ikke kun Helenes bemærkning om at Cro-Magnonmanden i dag »enten ville leve iblandt os – eller dø« der direkte trækker en forbindelseslinje mellem egnens oprindelige beboer og Popaul, men også Cro-Magnons beskæftigelse: hans maledede dyr for bedre at kunne dræbe dem, og Helenes bemærkning om at Cro-Magnon var grebet af et »ønske« som ikke var et vildt og grusomt begær (*sauvagerie*), men som var en »higen«. Også Popaul er grebet af en sådan higen – han står hver nat neden for Helenes vinduer – men Helenes afvisning af ham tvinger ham ud i det »sauvagerie« som han har fået som arvelig belastning fra sin far og som han yderligere er blevet vænnet til gennem sine oplevelser som soldat (hvor han dog vel at mærke tilsyneladende ikke selv har været med til at dræbe andet end dyr; som han forklarer i starten har han altid været slagter, også i sin soldatertid).

Og på samme måde med lighteren, der naturligvis har en tydelig funktion som det der først viser for Helene at Popaul er den skyldige, derefter viser det modsatte, og til sidst bekræfter det første. For lighteren er også den detalje der viser Popaul at Helene har afsløret ham, hvilket gennemtvinger hans fjerde bestialske mord, selvmordet – der uendelig tyst gennemføres da billedet går ned i sort som en slags subjektiv indstilling fra Helenes lukkede øjne, ligesom det var gået ned i sort da hun fandt lighteren ved den nygiftes lig. Men der er ved lighteren endvidere skabt en meget fin kontrast til de mange cigaretter der tændes med tændstikker i filmens begyndelse, ligesom der er lagt en fin Hitchcock'sk pointe ind da politimanden lige tænder sig en cigaret med en lighter førend han for sidste gang spørger Helene om hun da ikke har opdaget en eneste lille, aflørende detalje.

Hvilket ikke er Pariser-politimandens eneste Hitchcock'ske finte, for han har jo også den raffinerede replik om at mordene er blevet begået med en slagterkniv – og sådan en har enhver familie herude på landet! Og herved knyttes da forbindelsen fra lighteren til kniven – der ironisk nok naturligvis viser sig slet ikke at være en slagterkniv men en springkniv, der glimtende som lighteren åbner sig i skridthøjde (for at ingen skal være i tvivl om hvad den repræsenterer) med det samme lille karakteristiske smæld som denne. Når Popaul har myrdet har det været med Helenes lighters lyd i ørerne: siden brylluppet har kun hun eksisteret for ham.

Enhver enkelthed, enhver detalje i denne enestående film – og der er naturligvis mange, mange andre end de nævnte – peger altså direkte ind på filmens hovedmotiv: det frustrerede og tragiske kærlighedsforhold mellem den lille bys skolebestyrerinde og dens slagter, mellem disse to fortidsmærkede mennesker. Enhver enkelthed peger direkte ind på dette kærlighedsforhold der *må* ende tragisk, og hvori skylden for tragedien – om man kan tale om en sådan skyld hos menne-