fungerer som indlæg i den debat om filmsproget og dets korrumpering, som Braad Thomsen selv har ført an i. Der er Godards »Made in U.S.A.« som manus, plakat for Truffauts »Skyd på pianisten«, Poul Malmkjærs rablende snak om Rochas »Antoniodas-Mortes«, og i genforeningsscenen en tydelig meningshenvisning til Demys »Lola«. Gennem disse fire favoritinstruktører har Braad Thomsen opridset nogen muligheder, hvis modsætninger både er filmpersonernes egne grænser, og som Braad Thomsen kan ses i forhold til.

Godard og Truffaut fungerer både som indholds-pejlere (som udbrudsmulighed og som væsensangiver om Ebbe) og som æstetiske forbilleder. Dvs. forbilleder at forholde sig til, ikke at efterligne. (Og det følgende er ikke et forsøg på urimelig mandjævning). Godard laver ikke borgerlige film længere, og »Kære Irene« er via sit emne (og efter Braad Thomsens eget udsagn) en borgerlig film, en pinefuld lukken sig om sig selv, uden reelle udveje, de kan kun skitseres i ord. Men Godards collager fra tidligere kan anføres for at skitsere Braad Thomsens egenart: Hvor Godard associerede poetisk (»En gift kvinde«, »Masculin-feminin«, »Jeg ved 2–3 ting om hende« ...), associerer Braad Thomsen pinlig nøgternt og logisk.

Truffaut kan kunsten at skøjte en historie igennem i flere planer, både i kriminalfilm og hverdagsfilm. Men hans rumfornemmelse og humoristiske detaljering er ikke Braad Thomsens. For det første anser Braad Thomsen Truffauts filmsprog for korrumperet (specielt de senere film), for det andet er han ikke humorist.

Rocha og Demy magter i hver sin ende af spektret (fra politik til kærlighed) at stilisere til myte. Kun som referencer og påmindelser om det romantiske drag i Braad Thomsens fysiognomi (som kritiker og filmmand) har de relevans, for Braad Thomsen er konkret som nogen.

Det er en helt femte, unævnt, instruktør, Braad Thomsen lægger sig op ad, formodentlig bevidst. Det er Eric Rohmer. Braad Thomsen har mange gange reflekteret over underground-eksperimenter kontra det etablerede, tydeligst i »Farvel til filmen? Betragtninger over en 35 mm Arriflex« (Kosmorama 93). Der anvises en Warhols og Shirley Clarkes (»Portrait of Jason«) konsekvente statik, en plads som historisk betingede nødvendigheder og kongenial løsning af en bundet opgave. Men som direkte forbilleder dur de ikke, men de hjælper grundigt med til at flytte erkendelsen af »det filmiske« fremad. Begge undlader f. eks. at klippe »korrekt«, går til det ekstreme i den henseende, og Clarke lader *ordene* være mere end billederne.

Som en realistisk borgerlig mellemproportional i disse bestræbelser placerer Rohmer sig. Braad Thomsen har rost specielt »Min nat hos Maud« for modet til netop at forrykke balancen mellem ord og billede, for at turde lade to personer snakke uendeligt, i (og det er vigtigt) velkomponerede billeder. Det er hvad Braad Thomsen selv forsøger. Der snakkes meget, og billederne lukker sig i klaustrofobisk halvmørke om personerne, i faste indstillinger. Det er en stærkt insisterende form, som giver filmen dens helhedstone, dens sammenhæng.

På den anden side kan en sådan insisteren ikke stå alene, uden at den kommer til at bære præg af amatørisme og for gustent overlæg (de ting hænger nøje sammen). Det, som gør Rohmer genial, er, at han foruden denne indramning kan klippe på en måde, så hans scener får kontinuitet (gerne i dagsrytme) og rum, optakter og afslutninger. Men lige på det punkt slår »Kære Irene« ikke til. Alle scener starter og slutter i betydningsfuldhed, uden pauser, og en vigtig person som Olaf Nielsens fotograf får ingen historie, men hentes ind som nyttig rekvisit, i rette moment. Hans eksistens og skæbne er uforklaret, og hans (centrale) sag tabes på gulvet.

Kun få steder forsøger Braad Thomsen at hæve tonefaldet over den bevidste anonymitet (en gang til: Braad forsøger ikke at lave en velsmurt maskine), i de to afskedsscener og genforeningsscenen på Gråbrødre Torv. I de to første komponeres der betydningsladet i dybden og i den sidste hæver kameraet sig med vore glade hjerter højt over de to, der går bort. Men igen er problemet der, alle tre scener er så velovervejede og så distinkte i forhold til resten, at man lammes, spontaneitet skal man ikke forvente.

Den kan man finde et andet sted, hos skuespillerne i lykkelige stunder. Både Steen Kaalø, Agneta Ekmanner (skønt hendes scene ikke virker improviseret), Poul Malmkjær, Erik Nørgård og den lille Katrine Behrendt. Man glæder sig derover, men havde nok været mere lykkelig, hvis Mette Knudsen i den afgørende hovedrolle havde besiddet den i højere grad. Hun spiller sig klogt og »beskedent« gennem sin svære rolle, men opnår ikke, at man for alvor føler sig *fanget* af hende, som Ebbe. Og når det glipper, bliver også hans fortræffelige hundeøjne lidt trivielle.

Den oprigtige alvor, der gennemtrænger hele filmen, slutter som en handske om det borgerlige univers, hvis opløsning vi bevidner. I *det* er der en holdningsmæssig enhed, som er sjælden. Braad Thomsen håber, at »Kære Irene« bliver hans sidste borgerlige film. At det er en borgerlig film, trofast mod sit univers i al sin bitterhed, får man bekræftet af den scene, der som den eneste peger ud deraf, Olaf Nielsens. Til den slår den Rohmerske »borgerlige« æstetik ikke til, Olaf Nielsen ræser sit hvide, tomme lokale rundt, fulgt af kameraet, men der er over scenen en ganske uforløst desperation. Det kan skyldes Olaf Nielsen, dårlig *casting* af instruktøren, men også at den holdning, der bærer resten af filmen, her er ubrugelig. Og at det i *den* film er svært at skitsere en anden.

Det ville være urimeligt at forlange mesterværker af debutanter. Og man kan kun være glad for, at Braad Thomsen i sin film ambitiøst har bragt problemet ind i en hverdagsramme, langt væsentligere og mere vidtrækkende end i de »sikrere« og mere livlige »Balladen om Carl Henning«, »Giv Gud en chance om søndagen« og »Ang.: Lone«. De film var lettere at lave. Man kan sagtens mene, at Braad Thomsen i sin prisværdige indædthed har gabt for højt, men lige nu er det vigtigste måske, at der bliver gabt. Og: produceret kollektivt, demokratisk. Og det helt sikre: Braad Thomsen kan ikke undgå at have lært en fantastisk bunke af at have lavet den film. Så: Right on, Christian!

Oluf Gandrup
og Peter Kirkegaard

■ **KÆRE IRENE**

Danmark 1971. **Dist:** Nordisk Films Kompagni. **P-selskab:** Kollektiv Film. **P-leder:** Gert Fredholm. **P-ass:** Erik Crone. **Instr:** Chr. Braad Thomsen. **Manus:** Chr. Braad Thomsen, Mette Knudsen. **Efter:** idé af Chr. Braad Thomsen. **Foto:** Dirk Brüel/**Ass:** Teit Jørgensen, Andreas Fischer-Hansen. **Lys:** Per Jørgensen. **Klip:** Anders Refn. **Musik:** Blue Sun. **Tone:** Gert Madsen/**Ass:** Søren Ellesøe. **Instr-ass:** Esben Højlund Carlsen. **Medv:** Mette Knudsen (Irene Holst), Ebbe (Reich) Kløvedal (Claus Holst, hendes mand), Steen Kaalø (Ebbe, hendes elsker), Agneta Ekmanner (Agneta), Elin Reimer (Damen med hatten), Poul Malmkjær (Manden ved biografen), Erik Nørgaard (Hr. Thorsen, Irenes chef), Birgit Brüel (Ebbes værtinde), Bent Conradi (Irenes kollega), Børge Høst (Chefredaktøren), Niels Ufer (Journalist), Susanne Giese (Den lesbiske pige), Olaf Nielsen (Kunstneren), Vagn Peyk (Abort-debattør), Lene Larsen (Pige på værtshus), Kasper Neergaard (U-landsinteresseret), Katrine Behrendt (Irenes datter), Mary Berntsen (En som dame på cafeteria), Steen Grove Møller, Bodil Birket-Smith (Strip poker-deltagere), Claus Hesselberg, Bente Simonsen (Passive deltagere i abortdiskussion), Jette Boysen (Irenes kollega), Bente Graugaard (Hendes veninde). **Længde:** 102 min. (stopur), ca. 2900 m. **Censur:** Ingen. **Prem:** Dagmar 26.2.1971.

KONG LEAR

Det er vanskeligt i vor tid at spille Shakespeare på teater, og det er endnu vanskeligere at filmatisere den gamle elizabethaner. I stumfilmens tid, som myldrede med Shakespearefilm, forholdt man sig litterært til filmatiseringerne, filmen gengav på mere eller mindre vellykket måde en kulturarv. Men i nutiden, 60'erne og 70'erne, hvor man kræver, at kulturarven skal fungere i samtiden, ideologisk eller politisk, er der behov for en omvurdering eller nyvurdering af klassikerne. Som et eksempel hentet fra teatret kan man nævne de seneste års Holbergopførelser, som i høj grad skatter til den nyvurdering, der er foretaget af Jens Kruuse i bogen »Holbergs maske«. Og som et eksempel fra filmen fremstår Peter Brooks »Kong Lear«.

Peter Brook er i sit syn på Shakespeare inspireret af den polske teaterprofessor Jan Kott, som med sin bog »Shakespeare, vor samtidige« i 1964 gjorde Shakespeares stykker vedkommende og politisk og filosofisk placerede dem centralt i verden af i dag. Peter Brook er personlig ven med Jan Kott, og han har skrevet forordet til den epokegørende bog. Forbindelsen skulle altså være klar. Jan Kott knytter i sin bog Kong Lear til det absurde drama, specielt i den udformning Beckett har givet det. Kong Lear er for Kott ikke en melodramatisk tragedie om en naiv konge, som giver sit land bort til to af sine døtre, der så lader deres ondskab komme for en dag og driver ham ud i regnen, ud af riget og ind i døden. Kong Lears forfald bliver for Kott verdens forfald og fald, og dramaets univers er et galehus, hvis medlemmer er gale, foregiver at være gale eller bliver gale. Verden er af lave, den blinde ser klart, og de gale siger sandheden, sådan er det hos Beckett i »Vi venter på Godot« og i »Slutspil«, og sådan er det i Peter Brooks filmatisering af »Kong Lear«, hvor tillige filmens tekniske muligheder hjælper med til at beskrive galskaben, blindheden og vanviddet.

Tre scener i filmen afspejler klart denne tolkning, Lears vanvidsscene, scenen i stalden og scenen på stranden, hvor Lear og Gloucester mødes. Lears vanvidsscene understreges i høj grad af teknikken. Lears ansigt, da han ligger på jorden, ses skiftevis i skarp og soft focus, der klippes fra nærbillede af Lears ansigt i fugleperspektiv til total af Lear i frøperspektiv, voldsomt og brutalt. Når vanviddet helt formørker Lears sind, bliver lærredet sort, et ydre udtryk for en

Hvor længe skal de gamle sidde ved magten, før den ny generation kan komme til? Annelise Gabold og Paul Scofield i Peter Brooks filmversion af »Kong Lear«.

indre sindstilstand ledsaget af Lears frådende monolog. En verden går under, en bevidsthed går til grunde. Sjælen har forladt mennesket, kun det rystende, skrøbelige kød er tilbage repræsenteret ved den nøgne Edgar. Denne reduktion af et menneske til nøgen eksistens er også til stede i »Vi venter på Godot«; fra at være herre og tjener bliver Pozzo og Lucky i stykkets løb skrællet for deres attributter, positurer og indstillinger og er til slut mennesket i elementær, nøgen form.

Fra scenen på heden føres vi ind i stalden. Her holder den formørkede Lear rettergang over de forræderiske døtre sammen med den »gale« Edgar og narren. I det lille indelukkede rum holdes en absurd rettergang, hvor de anklagede ikke er til stede, ligesom i det absurde drama, hvor skinrettergang også er et middel til at forhøje absurditeten, dog er det her som regel anklagen, som er det manglende led i processen.

Endelig mødet på stranden mellem Lear og Gloucester. Billederne er helt lyse, sandet, havet, himlen og personerne er hvide og glasklare, mødet finder sted i et overbelyst ingenmandsland, hvor den blinde og den gale mødes et kort øjeblik, et møde som nedenunder galskaben rummer genkendelsens glæde, og som giver de to gamle et sidste hvil på deres ulykkelige vandring. Scenen skifter mellem total- og nærbilleder, mellem to børn i sandet og to gamle mænd på stranden. Det er endnu en gang billedet på den menneskelige reduktion, mennesket lemlæstet, blindet og ribbet for alt.

Som en yderligere understregning af denne tolkning kan nævnes mennesket i naturen. Vi oplever Lear som konge i indendørsbilleder, i den kongelige bjørnekappe i tronstolen. Men da Lear har aflagt kongemagten, ser vi ham drevet ud i naturen, som han bliver ét med i vanvidsscenen og på stranden. Et endnu bedre eksempel på denne opslugelse i naturen er Edgar og Gloucester på deres vandring, vi ser dem komme hen over heden i et stort totalbillede, næsten umulige at få øje på, kun som en uro i billedet, et symbol på menneskets absurde og ubetydelige vandring gennem livet. Og Peter Brook understreger ubetydeligheden ved at rykke Gloucesters replik frem hertil og lade den lyde som en røst fra det høje/lave ud over totalbilledet: »As flies to wanton boys are we to th'gods, they kill us for their sport.« I overensstemmelse hermed er der som hos Beckett heller ikke gjort noget forsøg på geografisk at bestemme det land, personerne færdes i. Det er et ubestemmeligt ingenmandsland, som mennesket er hensat i. Og at den ene borg ligner den anden, er ikke gjort for at forvirre publikum, men for at understrege det ubestemmelige og egentlig ligegyldige og absurde i, hvor mennesket opholder sig.

Peter Brook understreger denne kottske tolkning af dramaet meget stærkt gennem de filmiske virkemidler. I 1963 iscenesatte han stykket på Stratford teatret, og måske for ikke at blive kaldt ufilmisk på grund af sin teaterbaggrund har han grebet til en voldsom brug af tekniske effekter. Jeg tænker her på hans voldsomme klipning, mange steder i filmen direkte fra total til supernærbillede eller omvendt, hans formørkelse af lærredet for via subjektivt kamera at gengive Gloucesters blindhed eller kongens formørkede sind. Utallige eksempler kunne nævnes, men jeg vil nøjes med yderligere blot at påpege Lears afskedstale til de onde døtre, da han forlader Gloucesters borg. Lear gengives i en halvtotal med en grå mur som baggrund, hans indestængte harme og det snigende vanvid ytrer sig ved hans rokkende bevægelser fra side til side, men Brook kan ikke lade sig nøje med, at Lear svajer, også kameraet bevæges fra side til side, og virkningen ødelægges ved den uro, det bringer på lærredet og ved den lette svimmelhed, der opstår hos tilskueren. Der er drevet rovdrift på den kunstneriske effekt. Det drama-

tiske ender i det hysteriske – og ikke blot her.

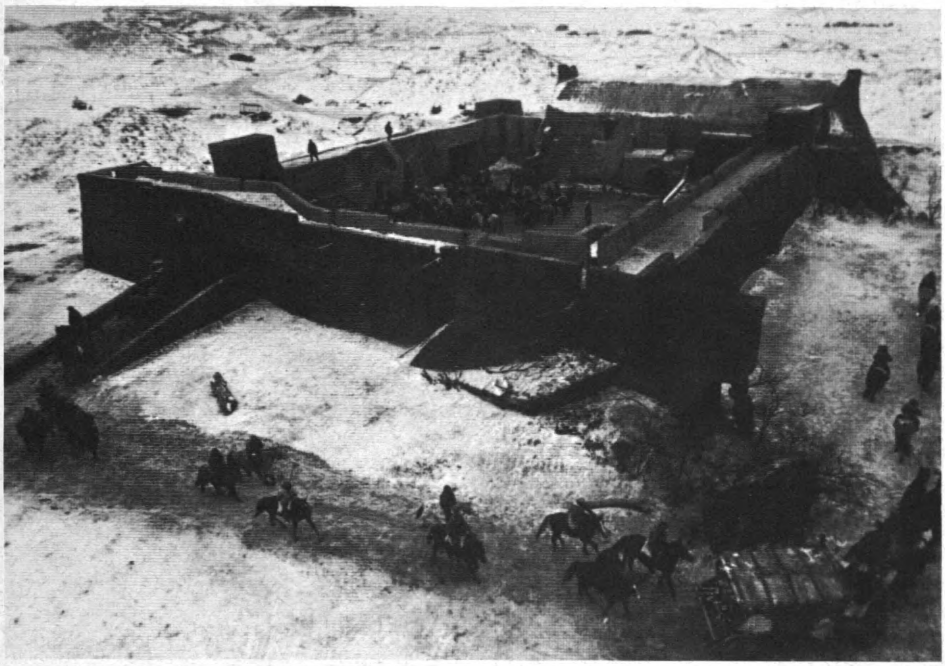
Jan Kott udgav sin bog om Shakespeare i 1964, på et tidspunkt hvor det absurde teater allerede havde kulmineret. Peter Brooks film hviler som påvist på disse ideer, men spørgsmålet rejser sig, om den absurde Shakespeare i 1971 er vor samtidige. Det står klart, at man vil føle en nærmere tilknytning til denne tolkning af Kong Lear end til en traditionel fremstilling, men efter min mening findes der et tema i stykket, som i højere grad er knyttet til vor tid end absurditeten, og som på en måde er mere universel og tidløs, nemlig magtkampen mellem generationerne. Hvor længe skal de gamle sidde ved magten, før den ny generation kan komme til, og hvem er klogest, de erfarne gamle eller de initiativrige unge? I Kong Lear spejles dette forhold måske stærkere mellem Gloucester og hans sønner end mellem Lear og hans døtre. Det strejfes hos Brook, men en kraftigere understregning deraf havde ført stykket mere up to date end 1964, samtidig med at epilogen havde fungeret snarere som en truende fremtidsvision end som et punktum for stykket: »The oldest hath borne most: we that are young shall never see so much, nor live so long.« *Else Lützhøft*

■ **KONG LEAR**

Kong Lear/King Lear. Danmark/England 1970. Dist: Athena/Filmways. P-selskab: Athena Film – Laterna Film/Filmways, Inc. – Royal Shakespeare Co. Ex-P: Sam Lomberg, Mogens Skot-Hansen. P: Michael Birkett. As-P: Carl Rald. P-ledere: Jørgen Mydtskov, Morten Schyberg. Eksteriør-leder: Jørgen Hinsch. Instr/Manus: Peter Brook/Personlig ass: Mary G. Evans. Instr-ass: Erik Frohn Nielsen. Efter: skuespil af William Shakespeare. Foto: Henning Kristiansen/ Ass: Peter Klitgaard, Michael Christensen, Uffe Kaare Thomsen. Lys: Kaj Larsen. Klip: Albert Jurgenson/Ass: Christiane Lack. P-tegn: Georges Wakhevitch/Ass: Jean Forester, Jean Taillandier. Rekvis: Willy Berg Hansen. Kost: Adele Änggård (design), Viggo Bentzon (udkast), Bitten Højmark (Garderobe)/Ass: Annelise Schyberg. Lyd-E: Edgardo Canton. Tone: Robert Allen, Renee Deschamps. Makeup: Kenneth Lintott (Sup), Ruth Mahler. Medv: Paul Scofield (Kong Lear), Irene Worth (Goneril), Cyril Cusack (Albany), Susan Engel (Regan), Tom Fleming (Kent), Annelise Gabold (Cordelia), Ian Hogg (Edmund), Søren Elung Jensen (Burgundy),Robert Lloyd (Edgar), Jack MacGowran (Fool), Patrick Magee (Cornwall), Barry Stanton (Oswald), Alan Webb (Gloucester). Længde: 136 min., 3765 m. Censur: Grøn. Prem: Alexandra 4.2.1971.

Filmen er indspillet i perioden oktober 1968 til februar 1969 med eksteriørscener filmet i Raabjerg Mile.

»Kong Lear«: en af de imponerende eksteriørscener, optaget i Raabjerg Mile.



DYRET SKAL DØ

I et interview i »Sight and Sound« siger Chabrol: »Det mindste man kan prøve på at gøre, når man vil sige indviklede ting, er at prøve at være enkel. Og man bør aldrig komplicere noget enkelt.«

»Dyret skal dø« er tilsyneladende en meget enkel film. Skjuler der sig dybsindigheder under enkelheden? Jeg er ikke helt sikker på det. Vi har efter min mening at gøre med en meget enkel instruktør, der laver meget enkle film. En instruktør det ikke faldt svært at lave »Tiger«-filmene eller »Champagnemordet«. Men så ganske afgjort en instruktør, der drømmer om at være dybsindig. I det samme interview i »Sight and Sound« siger han (læg mærke til, hvordan han leder efter ordene): »Det er ikke personerne, der interesserer mig i starten – man kan altid lave en person. Det er en eller anden form for . . . ikke plot . . . Hvad der interesserer mig er at drille publikum, at sætte det i gang med en jagt i en eller anden retning, og så at vende alting på hovedet.«

I »Slagteren«, en mere ambitiøs film end »Dyret skal dø«, sender Chabrol os på jagt efter en kvindemorder. Der er kun én mistænkt, og hvis man ikke har været så tåbelig at læse filmanmeldelserne i avisen, må man vente en venden-al-ting-på-hovedet: Det er netop ikke ham, f. eks. Chabrol vælger ikke desto mindre at gøre den eneste mistænkte til den skyldige. Og hvis han overhovedet vender noget på hovedet, så er det, for mig at se, med-skyldsproblemet. Kunne skolelærerinden ikke have reddet slagteren ved selv at komme ud af sin årelange isolation og give ham noget af den kærlighed, han aldrig har mødt? Eller kunne hun ikke, i modsat fald, have afværget de to sidste drab ved at give afgørende oplysninger videre til politiet? Hun vælger en uengageret mellemstilling. Hun nægter ham sin kærlighed og driver ham derfor videre. Og hun holder hånden over ham og forhindrer ham derved i at komme frem med den tilståelse, som han så åbenlyst ønsker (hvorfor skulle han ellers placere liget bloddryppende lige over udgangen til hulen og efterlade sin lighter?).

Kort sagt: Mens vi leder efter morderen, focuserer Chabrol mere og mere på hans medskyldige: et menneske, der i sin selvvalgte neutralitet befordrer andres stadig mere desperate provokationer for at nå frem til en afsløring. Og til slut afliver Chabrol slagteren og holder sit kamera på skolelærerinden. En ny jagt, i den stik modsatte retning, er sat ind: Kan hun leve videre med sin medskyld?

Også i »Dyret skal dø« flyttes opmærksomheden til slut fra morderen (flugtbilisten) til hans forfølger. Heller ikke forfølgeren står til regnskab for samfundet. Han fik aldrig begået sit planlagte mord. Men mordet blev begået, og den myrdedes dreng står anklaget for fadermord. Det er mere medskyld end forfølgeren kan bære, og mens vi forlader skolelærerinden i »Slagteren« i dybe tanker (nær en selvmordsmulighed), antyder slutbilledet i »Dyret skal dø«, at forfølgeren, der aldrig fik begået sit mord, aldrig indfriet sin hævn, har begået selvmord og frikendt drengen i samfundets – men også kun samfundets – øjne. Bølger slår mod klipper, og hans båd ses ikke længere i billedet.

Det er karakteristisk for begge disse to psykologiske thrillers, at Chabrol skifter moralsk synsvinkel meget sent. Begge film er til et fremskredent punkt dagklare »chases«. Så skiftes focus og en række moralske dilemmaer udkastes uden at løses. Chabrol »driller«, som han selv siger, ved at sætte tilskueren i tvivl. Modsat »Slagteren« giver »Dyret skal dø« imidlertid straks tilskueren et klart identifikationspunkt: Selvfølgelig skal flugtbilisten findes. Men hvorfor skal han dø? Filmens raske tempo og de mange elementære spændingsmomenter i jagten får os til at glemme, at forfølgerens hævntørst er irrationel: Vi oplever den spontant som selvfølgelig. Men er det selvfølgeligt, at man i sorg over sit barns død søger, øje-for-øje, at udrydde endnu et menneske, hvorom man endnu ikke ved, at det er et »dyr«? Det kunne have været en fumlefingret søndagsbilist, det behøvede ikke være et af Chabrols sataniske undermennesker.

Men vi sluger det. Og dermed har Chabrol »drillet« os ind på en moralsk glidebane. Som i så mange af sine film (inklusive »Tiger«-filmene) har han valgt at betone det dyriske i mennesket. Filmen skildrer i virkeligheden et opgør mellem to dyr. Og regnskabet passer i sidste ende, hvor begge »dyr« må dø, og et barn endnu en gang er offer: Flugtbilistens søn, der – opildnet af forfølgeren – står tilbage med et forspildt liv. Det er et græsk drama, og det er næppe nogen tilfældighed, at Chabrol, der næsten altid citerer litterære tekster i sine film, denne gang citerer græske tekster.

Filmen er spændende og drilsk i sin moralske mangetydighed. Den driller sit publikum ved at nægte forfølgeren hans problematiske hævn; ved at give ham den alligevel på sådanne præmisser, at han selv må dø; og ved at lade den virkelige skadedyrsudrydder stå tilbage som den, der egentlig havde mindst motiv til drabet. Den adskiller sig radikalt fra en traditionel (Hollywood?) version, hvor flugtbilisten ville være omkommet ved et uheld (sikkert en ny bilulykke), før hævneren havde fået sin hævn. Det er nok denne (også moralsk utilfredsstillende) løsning af begivenhederne, Chabrol driller os