tiske ender i det hysteriske – og ikke blot her.

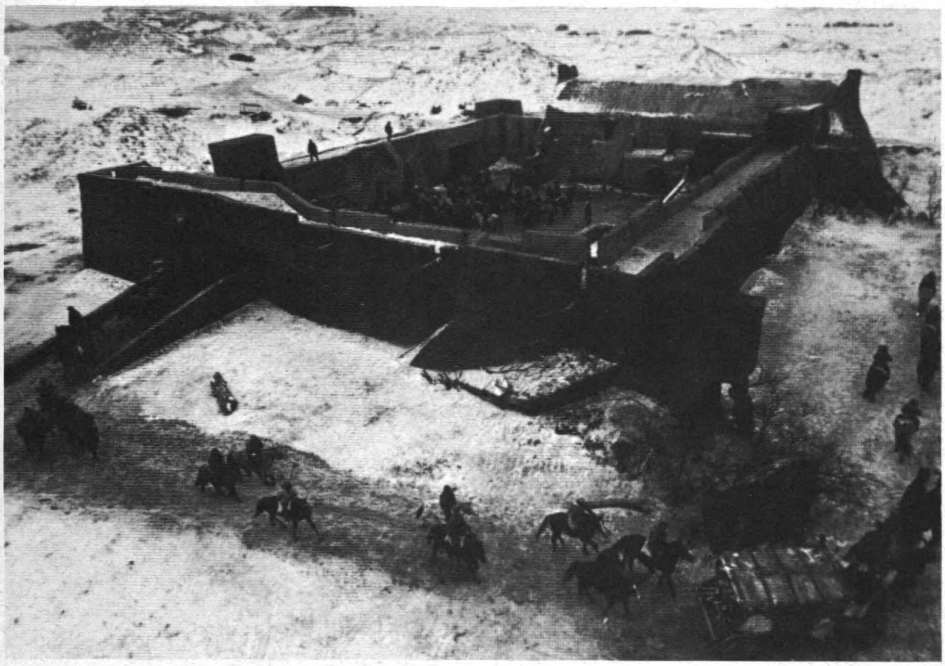
Jan Kott udgav sin bog om Shakespeare i 1964, på et tidspunkt hvor det absurde teater allerede havde kulmineret. Peter Brooks film hviler som påvist på disse ideer, men spørgsmålet rejser sig, om den absurde Shakespeare i 1971 er vor samtidige. Det står klart, at man vil føle en nærmere tilknytning til 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

til at vente. Men hvad tilføjer man thrilleren ved at lade dens elementære logik gå i skuddermudder? Gør man den dybere? Kun i den forstand, at man gør den mere uklar – man sender tilskueren bort med en række spørgsmålstegn, en række drillerier, der måske er mere »realistiske« end den traditionelle thrillers.

Flugtbilisten var jo slet ingen morder, han er bare uheldig. Det er hans søn og – i medskyld – hans forfølger, der er filmens mordere. Al ting er »vendt på hovedet«, men hvorfor? »Thi det går mennesket, som det går dyret,« indledes filmen. Men hvor Brahms' bibeltekst lægger vægten på, at mennesket er dødeligt som dyret, dér lægger Chabrol vægten på, at mennesket er dræbende som dyret.

Det er fristende at sammenligne med Truffauts »Bruden i sort«. Men Chabrol laver ikke kærlighedsfilm, og hvor Truffauts myrdende brud virkelig dræber ud fra en konverteret kærlighed (også hos Truffaut er ofret hver gang en tilfældig drabsmand og ikke en overlagt morder), dér lader Chabrol os forbløffende hurtigt glemme, at det var kærlighed til den dræbte søn, der vakte mordlysten. Truffaut skildrer den menneskelige hævntørst, som er blevet til vanvid. Chabrol skildrer den dyriske hævntørst, som er en normaltilstand. Det kan godt være, Chabrol er mest realistisk, skønt hans film er udspekuleret og stiliseret som Truffauts. Men Truffaut er den største humanist, for for det første er det hos Truffaut ikke dyr, men bange mennesker, der skal dø, og for det andet lader Truffaut os ikke glemme, at hævntørsten ikke er dyrisk, men netop udspringer af en kærlighed, der er så stor, at vi næppe finder den hos dyrene.

Jeg foretrækker »Dyret skal dø« fremfor »Slagteren«. Jeg foretrækker den utilsløret »dyriske«, iskolde Chabrol fremfor den Chabrol, der vil have os til at tro, at kærligheden kunne have reddet mennesket fra at handle som dyr. Og jeg foretrækker den virtuose, hurtige, effektjagende Chabrol fremfor den ambitiøst dvælende, lyrisk-antydende Chabrol. Ingen af de to film når for mig at se længere end til at sprede moralsk tvivl. Modsat Hitchcock giver de ingen løfter om renselse gennem denne tvivl – denne tvivl om hvor langt eller kort der er ned til »dyret« i os. Men »Dyret skal dø« er af de to den hurtigste og den hvis skæbnemønster underholder mest kontant. Den »driller« bedst, og det er måske ikke noget særlig højt mål at sætte sig, men efter en ligegyldig periode er Chabrol igen fremragende god til at drille udspekuleret inden for det lille hjørne af tilværelsen, som er hans.

Anders Bodelsen

■ **DYRET SKAL DØ**

Que la bete meure/Ucciderò un uomo. Frankrig/Italien 1969. **P-selskab:** Les Films la Boetie (Paris)/Rizzoli Films (Rom). **P:** André Genovès. **P-leder:** Georges Casati. **Instr:** Claude Chabrol. **Manus:** Paul Gégauff. **Efter:** roman af Nicholas Blake [= Cecil Day Lewis]: »The Beast Must Die« (Dansk version: »Min søns morder«). **Foto:** Jean Rabier. **Farve:** Eastman. **Klip:** Jacques Gaillard. **Ark:** Guy Littaye. **Komp:** Pierre Jansen. **Dir:** André Girard. **Sang:** »Vier ernste Gesänge« af Johannes Brahms, synges af Kathleen Ferrier. **Tone:** Guy Chichignoud, Monique Fardoux. **Instr-ass:** Jacques Fansten. **Medv:** Michel Duchaussoy (Charles Thénier), Caroline Cellier (Hélène Lanson), Jean Yanne (Paul Decourt), Anouk Ferjac (Jeanne), Marc Di Napoli (Philippe), Maurice Pialat (Politiinspektøren), Guy Marly (Jacques Ferrand), Lorraine Rainer (Anna Ferrand), Louise Chevalier, Dominique Zardi, Stéphane Di Napoli, Raymone, Michel Charrel, France Girard, Bernard Papineau, Robert Rondo, Jacques Masson, Georges Charrier, Jean-Louis Maury. **Længde:** 110 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Rex Film. **Prem:** Carlton 3.2.1971. **Forfilm:** »Den kinesiske maske«.

Selvfølgelig skal flugtbilisten findes. Men er det selvfølgeligt, at man i sorg over sit barns død søger at udrydde endnu et menneske?

Øverst: Caroline Cellier som Hélène og Michel Duchaussoy som den hævntørstige far. Nederst: Michel Duchaussoy og Jean Yanne – et opgør mellem to dyr!