



TERROR

Martin Drouzy anmelder

Chabrol sagde engang i et interview (Téléciné, nr. 155): »Hvad jeg godt kan lide, er en film, som er tilgængelig for alle, men som naturligvis samtidig indeholder alle tænkelige dybder.« En sådan film er »Terror«.

Hvis man – for virkelig at trænge til bunds i »Terror« – tager de nøgler i brug, som ellers plejer at fungere, når der er tale om en film af Chabrol (f. eks. den psykoanalytiske nøgle, som Kurt Malmbak-Kjeldsen i dette nummer benytter sig af i sin analyse af »Lige før natten«), kan man meget let blive skuffet. Det viser sig nemlig, at »Terror« er helt anderledes end de øvrige Chabrol-film. Den byder ikke på nogen kriminalhistorie i egentlig forstand. Charles bliver dræbt i filmens sidste scene, men alle kan bevidne, at Paul Thomas gør det i nødværge. Mordet er altså absolut ikke nogen gåde. Man kan heller ikke betragte filmen som en karakterstudie på linie med f. eks. »Slagteren« og »Lige før natten«. Det psykologiske er reduceret til et minimum. På den ene side har vi de onde, som er helt uden nuancer, hvad ondskaben angår. Der er først og fremmest Ludovic Régnier, herskeren (på fransk: *régner* = herske). Han er faderen, hustryranen, eneherkeren. Hans magt beror på hans penge, og han udøver den bl. a. over sin søn, Charles, som han i bogstavelig forstand fremmedgør. Sammen med sin kone holder han ham nede på et infantilt stade. Hans stræben går ud på at besidde alt og alle – ikke bare penge og ting, men også sine medmennesker (sit barnebarn, Paul Thomas, skuespilleren). Hans magtbegær kender overhovedet ingen grænser. Jævnside med ham har vi Paul Thomas, som er den fødte skurk, hvis højeste ønske er at blive en ny Régnier, og som med det for øje går ind på at optræde som hans stråmand. Han siger og gør i fuldt rampelys, hvad Régnier i kraft af de sociale konventioner kun kan sige og gøre bag kulisserne.

Over for dem finder vi i den anden lejr Héléne, filmens hovedfigur, som er den eneste, vi ved en lille smule om, fordi hun selv fortæller om sin fortid. Hun er lige så god, som modstanderne er onde. Hun er simpelt hen 100 % god. Hun har tidligere arbejdet som nøgendanserinde, og denne fortid og hendes beskedne herkomst gør, at hun aldrig er blevet accepteret af svigerfamilien. Men hendes liv har været upåklageligt og eksemplarisk. Hun er den stærke, den rene (Paul sammenligner hende endog med Jeanne d'Arc, den *hellige*). Og hun er offeret, genstanden for en ynkelig sammensværgelse, som hun blindt forsvarer sig imod.

Mellem disse to lejre har vi en række bi-figurer: en tåbelig skuespiller, tre skøre gammeljomfruer, pensionatsværtinden og hendes fordragne mand og en åndssvag pige – alle sammen skildret som marionetter snarere end som rigtige mennesker. Ingen af dem er klar over den hemmelige kamp, der udspiller sig omkring dem, og først ved filmens slutning, hvor ingen mere kan være i tvivl om, hvad der foregår, tager de parti for »det gode«. Den mini-verden, Chabrol her fremstiller for os, er altså delt efter tydeligt dualistiske principper. Han spiller på modsætningen mellem sort og hvidt, de ondes sammensværgelse og den uskyldige, der ensomt kæmper imod den. Hele filmen igennem opererer han med disse elementære strukturer, som er os så bekendte fra folkeeventyrene. Héléne er den fattige Askepot, der kæmper for sin ret mod en ond verden, der truer med at kvæle hende, men som alligevel taber slaget til sidst.

Disse modsætninger understreges yderligere af den måde, hvorpå Chabrol instruerer sine skuespillere. Alle med undtagelse af Stéphane Audran gør for meget ud af det, – de »overspiller«. Det gælder selv en så dygtig og rutineret karakterskuespiller som Michel Bouquet, der i »Lige før natten« er så rigt facetteret, – et bevis på at det her

er sket med vilje for at understrege det klichéagtige i hele filmens struktur. Personerne skal ikke først og fremmest være »naturlige« eller »sandsynlige«, – de skal spille »typer« for ikke at sige »ærketyper«. Kun Héléne fremtræder i dette galleri af papmachéfigurer som et menneske af kød og blod. Hun spiller ikke nogen rolle, – hun er bare.

Det filmiske sprog, Chabrol benytter sig af i filmen, er konsekvent tilpasset denne dualistiske fremstilling. I virkeligheden betjener han sig nemlig ikke af én stil, men af to: en *realistisk* tone og et *ekspressionistisk* sprog, som gang på gang kolliderer med hinanden. Allerede i indledningssekvensen (før forteksterne) kan man spore disse to forskellige strukturer. Chabrol viser os en helt banal hverdagsscene (moderen, der spiser morgenmad og småsnakker med sin søn). Hun afbrydes af Charles' raserianfald, som vi får at se fra en række usædvanlige synsvinkler. Det fantastiske træder dermed pludselig frem i hverdagslivet. Hele filmen igen står disse to yderpunkter over for hinanden: et nøgternt billedsprog contra en forvrænget virkelighed, fornuft contra galsskab.

Og det foruroligende ved filmen er, at galskaben breder sig lidt efter lidt, så den til sidst har nået at smitte alt og alle – selv Héléne, der på et vist tidspunkt er ved at gå til grunde i en narkorus. Processen afspejles af dekorationerne og farverne, som bliver mere og mere disharmoniske og urealistiske, efterhånden som filmen skrider frem. Et familiedrama bliver til en tragedie i klassisk forstand, idet skæbnetemaet, tragediens kendetegn, skimtes i baggrunden, jfr. det Racine-citat, der indleder filmen, og de indskudte billeder af trolleyvognen under Hélénes langvarige samtale med sagføreren. Også hun føres tilsyneladende i en snor af usynlige tråde, – det er, som om hun er anbragt på skinner, som hun ikke mere kan forlade. Men takket være sit kampmod (og

forskellige lykkelige omstændigheder) lykkes det hende trods alt at undslippe sin skæbne. Chabrol har her for en gangs skyld lavet en film, som ikke kun er misantropisk og pessimistisk.

Hvad er det så, han vil fortælle os med denne moderne fabel, denne Askepot i ny udgave? Ligesom i sine senere film, »Dyret skal dø«, »Slagteren« og »Lige før natten«, blotlægger han også her forskellige sider af samfundet i dag med nogle af de fremmedgørende kræfter, det indeholder: penge, magtbegær, sex, alkoholisme, narkotika, porno osv. Filmens overdrevne dualisme afspejler de modsætningsforhold og den konkurrencementalitet, det moderne samfund tvinger menneskene ind i. Modsætningerne gælder ikke bare forholdet mellem stærke og svage, rige og økonomisk umyndige. De gælder også – og ikke mindst – forholdet mellem generationerne og mellem mand og kvinde. Den filmiske struktur, Chabrol her har valgt, gør efter min mening bare hans fremstilling og hans anklage endnu mere overbevisende og slagkraftig end i »Slagteren« og »Lige før natten«. Mod hans samfundskritik i disse to film kunne man nemlig med rette anføre, at der var tale om patologiske grænsetilfælde. I »Terror« drejer det sig ikke længere hverken om et bestemt miljø eller om enkeltindivider, men om samfundsstrukturer, – om et klassesamfund, som uvægerligt må forpeste og fordærve alle

medmenneskelige forhold. (At filmen denne gang udspiller sig i Belgien og ikke i Frankrig virker kun som en yderligere bekræftelse af dette.) I en sådan kollektiv sammenhæng må den enkelte kæmpe en fortvivlet kamp for at bevare sin identitet og sin selvrespekt. Men at dette så også virkelig kan lykkes, er – som allerede nævnt – et nyt træk i Chabrols syn på hans samtid.

Filmen, der som bekendt er lavet for »Lige før natten«, viser endnu en gang Claude Chabrol som en fremragende billedfortæller og en passioneret moralist. Han indtager dermed sin plads i en lang fransk tradition, der omfatter folk som Flaubert, Zola og Mirbeau. Hvis han fortsat præsterer to film om året – som han faktisk gør det for øjeblikket – har han oven i købet en chance for at føre sin »menneskelige komedie« til ende og blive en filmkunstens Balzac.

■ TERROR

La rupture/All'ombra del delitto. **Altern. titel:** Hallucination. Frankrig/Belgien/Italien 1970. **P-selskab:** Les Films la Boétie (Paris)/CineVog Film (Bruxelles)/Euro International Films (Rom). **P-leder:** Fred Surin. **Instr/Manus:** Claude Chabrol. **Efter:** romanen »Le jour des parques« af Charlotte Armstrong. **Foto:** Jean Rabier. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jacques Gaillard. **Ark:** Guy Littaye. **Musik:** Pierre Jansen. **Tone:** Guy Chichignoud. **Medv:** Stéphane Audran (Hélène), Jean-Pierre Cassel (Paul), Michel Bouquet (Ludovic Regnier), Annie Cordy (Madame Pinelly), Jean Carmet (Monsieur Pinelli), Jean-Claude Drouot (Charles), Mario David (Gerard Mostelle), Michel Duchaussoy (Sagfører), Catherine Rouvel (Sonia). **Længde:** 125 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Panorama. **Prem:** City Bio, Aalborg 29.10.71.

Hélène (Stéphane Audran) i skæbnegudindernes varetægt i »Terror«s slutscene. – Side 115: Chabrol selv lavede denne billedmontage, der blev brugt som filmplakat, da »Terror« havde premiere i Frankrig.



Kunstner i en karrig tid

Johs. H. Christensen
anmelder

Chr. Braad Thomsens
Godard-bog

»– wozu Dichter in dürrtigger Zeit.«
Hölderlin

Lad det være sagt straks: Chr. Braad Thomsen har skrevet en mægtig god bog om Godard. To gennemlæsninger fremkalder og bekræfter det indtryk, som dog især fremgår af, at man efter endt læsning sidder tilbage med et sug i maven af længsel efter at se eller gense Godards film. Når bogen er spændende læsning, er det ikke kun fordi Braad Thomsen er inderligt fortrolig med instruktøren og hans indforståede fortolker, der ubesværet flik-flakker omkring i produktionen i fantasifuldt kombinerende associationer. Det skyldes også, at han har udvalgt sig ét central-tema, som spores og forfølges i kronologisk gennemgang af de enkelte film, der får hver deres kapitel. Herved får bogen karakter af drama.

Braad Thomsen koncentrerer sig næsten monomanisk om, hvad han med en fast vending kalder »Godards systematiske destruktion af sit eget filmsprog« (11) og hans deraf følgende afsked med filmkunsten. På den omtumlede tur gennem Godards produktion – fra udgangspunktets polemik mod de etablerede genrer frem til den foreløbige endestation: det sorte lærred og de apersonlige 16 mm produktioner – undgår man ikke at blive diskussionslysten, man kommer slemt i tvivl om flere af forfatterens konklusioner, og adskillige ræsonnementer inviterer til modsigelse, men vil man i virkelig samtale med bogen, når man ingen vegne ved at bestride denne eller hin overvejelse, for Braad Thomsen dokumenterer uimodståeligt destruktionstemaet som det centrale. Her kan