

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 beskylde 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 ned 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-



Stéphanie Audran og Jean Yanne som Hélène Daville og Popaul i »Slagteren«.

skene, og ikke blot hos omstændighederne – klart må placeres hos den Helene der ellers altid behersker enhver situation med sin klare og kølige intelligens, handlekraft og autoritet. Og hvor det netop er denne kølige suverænitet, hun har forskanset sig bag efter en uheldig kærlighedsoplevelse, der fremkalder katastrofen, – hvor det klart er hendes – selvforsvarende – kølighed overfor den godmodige Popaul der udløser det i ham som hans fortid og arv har ladet ligge latent. Der er en umådeligt gribende anklage i hans blik og hans stemme da han efter opdagelsen af hendes viden om ham i et fremragende og simpelt billede (fremragende og simpelt som alle billeder i denne film i det nyklassiske filmsprog) ser op imod Helene nede fra hendes trappe: »Hvordan ville De have at det skulle kunne holde op?« Og hun må give ham ret.

Myrderierne kan ikke holde op så længe Helene endnu holder sig tilbage – eller så længe Cro-Magnon endnu lever, så længe morderen endnu ikke har myrdet sig selv. Først da Popaul har rettet den falliske kniv, ikke mod hende, men mod sig selv, først da han har såret sig selv dødeligt, kommer de to hinanden kropsligt helt nær i de omfavnelser han har længtes efter og trængt til, – først da han ligger døende på båren som et flået dyr kan han modtage det kys han tidligere så ynkeligt har bedt forgæves om.

Men bevægelsen i filmens struktur er ikke kun denne indadrettede, ind imod dette forhold og dette sandhedens øjeblik. Bevægelsen går også den modsatte vej: fra kærlighedshistorien over personschildringen til miljøet – og ud i den moderne franske provins. Helene og Popaul svæver ikke frit i luften med deres kærlighedshistorie; de er begge udførligt tegnede figurer: Helene, der er søgt ned til Thémolat i Dordogne (fra Paris?) på grund af en uheldig kærlighed, og som også i den lille by har opretholdt – og tydeligt nok har tillæmpet sig en position der uden videre tillader hende at opretholde – et emanciperet, storbyagtigt liv; hun har tidens mest mo-

derne frisure, går i mini-skørter, kører i 2 CV, dyrker yoga, ryger ubekymret gauloiser på gaden, og inviterer lige så ubekymret en ungkarl hjem til middag, – og oven i købet med en bemærkning om at det forhåbentlig ikke vil kompromittere ham.

Hvilket er en meget præcis og næsten lidt ond bemærkning al den stund Popaul netop ikke er nær så frigjort som hun, – deri er han et godt barn af sin by. Det kommer faktisk helt bag på ham at hun sådan inviterer ham til middag, han er ikke ganske tryk ved at hun ryger på gaden, han hakker og stammer i det for at antyde noget om emnet »at gå i seng med hinanden«, og han er frygtelig genert ved tanken om at de skulle køre i biografen sammen i hans lille ladvogn.

At vi efter filmen fornemmer, at vi kender disse to personer sjældent godt, hænger sammen med den måde, de præsenteres for os på. I en række af deres vigtigste scener holdes de bare i total eller halvtotal i åndeløst lange, uklippede sekvenser, der dels giver skuespillerne tid til at spille sig ud i lange forløb, til at pausere osv., dels giver publikum mulighed for at lære personerne at kende på en fri måde: man kan efter behag koncentrere sig om hvad de siger, om deres minespil, om deres måde at gå og i øvrigt at bevæge sig på osv., – man kan kort sagt takket være det u-påpegede, det ikke-demonstrative i fortællestilen danne sig et mangesidet indtryk af personerne på næsten samme måde som man lærer mennesker at kende i dagligdagens virkelighed.

Tydeligst er dette måske nok i scenen hvor Popaul følger Helene hjem fra brylluppet, men fortællemanen dukker op gang på gang, f. eks. da Helene løber Popaul i møde under svampeplukningen og de derefter følges tilbage, eller – med helt fremragende effekt – under den personlige samtale i skoven, hvor synspunktet ikke holdes fast, men i stedet uendelig smukt og forsigtigt forskydes mod venstre under samtalen, således at de to's indbyrdes forhold ændres lidt undervejs, og således at en mørk træstamme glider hen over billedet.

Men virkelig eksistens får de to først i forbindelse med det miljø de lever i og som i sjældnen grad lever omkring dem. Man forstår at filmen er dediceret til indbyggerne i Trémolat, for man får utroligt meget at vide om denne by, og dens indbyggere spiller en væsentlig rolle i filmen (som mange af dem spiller roller i den). Det begynder allerede med forteksternes grotte-billeder der placerer os i et af Europas ældste kulturområder, Dordogne, går videre over præsentationen af byen der dukker op af disen ved floden, og fortsætter naturligvis ved bryllupsmiddagen, dette enormt ødsle *repas au champagne* for et halvt hundrede mennesker, med øksefilet som man aldrig ser den i Danmark og egnens egen fornemme sauce (*sauce Périgieuse*, en *demi-glace* med hakkede trøfler), hvor egnens sprog og forskellige skikke præsenteres og f. eks betydningen af at være *de la région* understreges. Da så Popaul følger Helene hjem får vi gennem den lange, ubrudte kamerakøretur også en klar redegørelse for en god del af byens geografi – og filmen igennem uddybes hele dette billede yderligere. Og når hertil også kommer kontrasten mellem provins og storby (ud over af Helene repræsenteret af politimanden fra Paris, der jo også kontrasteres med politiet fra Périgieux der er »helt rundt på gulvet«), og den tidsdimension der lægges ind i filmen med hentydninger til kvartærtiden (grotten), det 16. (Henri IV, der har forbindelse til egnen via Montaigne, på sin vis den eneste egn pendant til Østfrankrigs – og Rohmers – Pascal), det 17. (Louis XIV) og det 18. århundrede (børnenes rokokodans) forstår man ret hvor rig denne film er.

»Brylluppet er triste,« siger Popaul – og understøttes heri af teksten til ballets muntre dansemelodi *Plaisir d'amour*: »Kærlighedens glæde varer kun et øjeblik; kærlighedens sorg varer hele livet.« Som filmen udvikler sig må ikke blot brudgommen, men også Helene og Popaul erkende sandheden i dette onde varsel. Men selvom Helene tidligere har sagt at »vi skal være glade for at Cro-Magnon overlevede, for ellers ville vi ikke have været til,« drager hun ikke selv konsekvensen heraf. Fra hospitalet kører hun ganske vist ud til floden for at drukne sig, – den flod ovenfor hvilken hun havde fundet liget af den unge brud. Men hun drukner sig ikke. Hendes lys (bilens) slukkes ikke som Popauls lys (elevatoren) blev slukket, – det bliver dag, og hun lukker ikke mere øjnene. Hun må leve videre i den ensomhed hvortil hun har været henvist i filmens sidste, mørke og regnfulde, dele (hvor hun for første gang har siddet i den inderste, mest private del af sit værelse, på den seng hun ellers har trukket for til når hun har fået gæster i værelsets »offentlige« del), – hun må leve videre i den ensomme bevidsthed om sin svigten.

Søren Kjørup

■ LE BOUCHER/IL TAGLIAOLE (SLAGTEREN), Frankrig/Italien 1970. P-SELKAB: Les Films la Boétie (Paris)/Euro International Film (Rom). P: André Genoves. P-LEDER: Fred Surin. INSTR/MANUS/DIALOG: Claude Chabrol. FOTO: Jean Rabier. KAMERA: Claude Cidi. FARVE: Eastmancolor. KLIP: Jacques Gaillard. ARK: Guy Littaye. KOMP: Pierre Jansen. DIR: André Girard. SANGEN: »Capri petite ile« af Dominique Zardi, synges af Antonio Passalia. TONE: Guy Chichignoud. INSTR-ASS: Pierre Gauchet, Michel Dupuy. MEDV: Stéphanie Audran (HÉLÈNE DAVILLE), Jean Yanne (POPAUL THÉMOLAT), Roger Rudel (GRUMBACH, DETEKTIV), Mario Beccara (LEON HAMEL), Pascal Ferone (MARIE-JEANNE, HANS KONE), William Gue-rault (CHARLES). LÆNGDE: 90 min. CENSUR: Ingen. UDL: Warner & Constantin. PREM: Carlton 17.12.1970.