ling). Og så har han taget en elskerinde, uden tvivl af de samme grunde: for at have indtryk af at være fri. Men når det kommer til stykket, er denne forkastelse af borgerligheden ikke andet end en maske, som ikke forandrer det enkelte menneskes dybere reaktioner, og det er det, som er så forfærdeligt ved det borgerlige menneske: han forklæder sig som kunstner, men alt i hans indre driver ham mod det konforme og det masochistiske, så snart der er tale om en lidt alvorligere forsyndelse eller forvildelse. Den leg, som elskerinden indbyder ham til, er for vanskelig for ham. Den går alt for vidt for ham, og da han i sindsforvirring dræber hende, er det endnu en frigørelse — det tror han i det mindste, så denne forbrydelse det ene øjeblik gør ham fuldstændig lykkelig og det næste får ham til at føle sig helt ved siden af sig selv. Filmens start minder om politimandens forhold til elskerinden i Elio Petris »Undersøgelse af en borger hævet over enhver mistanke«. Det ærgrede mig og jeg var lige ved at stryge den. Men så sagde jeg til mig selv, at selv om personernes karakter mindede om hinanden, udviklede min film sig helt anderledes. Især er det helt andre motiver, der får min person til at bekende.

– Man forbavses en smule over to ting: vennens omhu for ikke at kompromittere Charles på det tidspunkt, han ikke ved noget, dernæst for at begrave hemmeligheden. Og så at hustruen accepterer den dobbelte tilståelse med en sådan sindsro.

– Når vennen handler på den måde, er det fordi han på bunden har mere respekt for ægteparret Masson end for sin egen kone. Hélène er jo alt det, denne kone ikke er. Og da han senere får kendskab til hvem der er morderen, gribes han ikke af hævntørst, simpelt hen fordi han ikke vil føle sig bedre ved at blive hævnet. Hvad hustruens sindsro angår, så er den ikke så usædvanlig i dette miljø, som du lader til at tro. I den borgerlige verden accepteres utroskaben ofte for at opretholde familien: der er kun drama og skrig og skrål, hvis bedrageriet opdages tilfældigt, mens tilståelsesprincippet altid krones med held. Hvortil kommer at bekendelsens og tilgivelsens mekanisme udløser hustruens moderlige anlæg – i filmen udvikler hun sig fra et barnligt stade til en ansvarlig kvinde, en familie-mor, som tager hånd i hanke med alt, efterhånden som ægtemanden lukker sig inde i sig selv. Indtil denne afsluttende handling, som på én gang er motiveret af en overstrømmende medlidenhed med dette »barn«, som ødelægger sig selv, og en ansvarsfølelse for familien som helhed.

– Man vil sikkert kommentere Charles Massons adfærd med ordene »anger«, »trang til at blive pågrebet« . . .

– Ja, og det vil være en dobbelt misforståelse. For han fortryder ikke virkeligt det, han har gjort, han vil simpelt hen skaffe sig af med det ved at tilstå, fordi han, selv fysisk, er ude af stand til at acceptere sig selv som morder. Derimod vokser den før så ynkelige kasserer i hans kontor ved at blive forbryder, men han er alligevel svag nok til at sende en postanvisning til sin kone, hvad der medfører, at han bliver pågrebet. Der er noget kvælende ved en hemmelighed – den er uudholdelig og gør mennesket til en pjalt: hvorfor har man ellers opfundet skriftemålet, selvkritikken, psykoanalysen! Det er for mig umuligt at begrave noget inden i sig på en endegyldig måde: man ender med at opgive ævred eller blive sindssyg.

– Du tror ikke på den rolige og lykkelige forbryder eller at forbrydelse kan betale sig?

– Jo, jeg tror på den filosofiske forbryder. Hvis det lykkes nogen at indstifte det livsprincip, at tyveri er anstændigt, skal det nok gå. Men for den, der tilfældigt kommer til at stjæle en kaffekop på en jernbanerestaurant, er det et helvede. Charles Masson har ikke trang til at blive pågrebet, men snarere indtryk af, at han ved at melde sig til politiet, få håndjern på, blive dømt, kan genvinde sin sjælefred og råde bod på den omvandrende uretfærdighed, han inkarnerer. Han ligger under for den syndsbevidsthed, som han er blevet indpodet med fra barnsben af, og som får et menneske til at ødelægge sig selv indefra. Det er på det punkt, jeg finder den kristne moral frygtelig, og det er forfærdeligt, at vores samfund endnu lever under vægten af næsten to tusind år med disse principper. Og det er derfor jeg har lagt historien omkring jul, hvor man jo fejrer Jesu fødsel og dermed denne morals fødsel.

– Det virker som om meget i filmen er blevet bestemt af dekorationen.

– Ja, det tog faktisk to måneder at finde frem til Charles' og François' huse, for det var nødvendigt, at de både var bygget af det samme materiale og havde forskellige personligheder. François har jo tegnet dem begge, og begge venner er borgerlige mænd, men ikke borgerlige på den samme måde. Sært nok tilhørte Charles' hus en arkitekt og afspejlede altså virkelig den personlighed, der boede i det. Og dekorationens stil har ikke mindst bestemt fotograferingens stil, fordi det gav enorme problemer med belysningen at optage i disse rum fulde af vinduer. Jean Rabier har ydet sande bedrifter.

Guy Braucourt

Poul Malmkjær

LIGE FØR NATTEN

På grund af tidnød har jeg kun set filmen én gang, men »Lige før natten« er vel Chabrols klareste, reneste film overhovedet. Og »Kosmorama«s læsere må kende instruktørens foretrukne emnekreds fra interviews med ham og fra omtalerne af hans seneste, helt personlige og seriøse film. Han arbejder bl.a. ud fra det meget klare synspunkt, at man må vide om en person i filmen er intelligent eller ubegavet og så lade ham handle derefter. I Chabrols film, der oftest tager deres udgangspunkt i kriminallitteraturen, ses en forbrydelse som oplægget til en moralsk konflikt, og konfliktens art og dens foreløbige løsning er så filmens handling; *foreløbige løsning* fordi der ligger en historie både før og efter enhver Chabrolfilm. Hans film begynder et sted og slutter et sted, men for de involverede personer er der ingen mirakler, de kan ikke leve lykkeligt til deres dages ende, dertil er skylden og medskylden for stor.

Chabrols seneste film er en serie misantropiske *contes moraux* (der forekommer mig nok så vedkommende som Rohmers), men jeg er ikke spor sikker på ordet misantropisk. Hans film kan tage sig kyniske ud, men er det ikke en erfaring, at det tilsyneladende kyniske ofte indeholder et rigt mål af medfølelse. Chabrol selv hævder, at man må vise tingene som de syner, og som de er. »Lige før natten« ser ud som en film om en morder og er egentlig en film om et offer.

Filmens åbningsbillede er en husfacade, moderne, kold, og billedets farve er nærmest isblå. Det ledsages af et musikalsk tema for orkester, som jeg i min vankundighed kun kan beskrive som skarpt og spidst. Totalindtrykket er umenneskeligt koldt, og efter en zoom ind på et vindue blændes over til et halvnært profilbillede af en midaldrende mand på en mørk baggrund. Det er ikke muligt med sikkerhed at aflæse mandens sindstilstand, før den mørke baggrund lyser op og viser en nøgen kvinde på alle fire på en seng i baggrunden. En måske lidt speciel erotisk leg udspilles med hende som initiativtageren og ham som en slags Orlac (han er sortklædt). Hun opfordrer ham ekstatisk til at lægge hænderne om hendes hals og klemme til. Fortekster. Først derefter får vi at vide, at det ikke var leg, eller rettere at legen gik for vidt. I de efterfølgende scener holdes vi i uvished om morderens natur. Han er alene, men ved mødet med vennen François i baren får man de første, betydningsfulde oplysninger om denne films Charles (som Bergman synes Chabrol at foretrække en nogenlunde fast kreds af medvirkende og en bestemt fordeling af navne til sine personer, Charles, Paul – i »Slagteren« blev han til det dialektiske Popaul – og Hélène. Og her er François kommet til i François Périers skikkelse. Navnefællesskabet skal måske understrege, at der er tale om et gæstespil i en film, hvor der ikke er nogen egentlig Paul-figur. Dertil ligner François Charles for meget). Den pludselige konfrontation med François viser os Char-

les som en kultiveret mand, der har let ved at anlægge en til lejligheden passende maske, som let kontrollerer sine følelser på overfladen, og som ved hjælp af et »oprigtigt« ydre har let ved at lyve. Deres venskab illustreres raffineret af den korte ordveksling om det ubehagelige i at skulle spise frokost alene, når de nu lige så godt kunne have holdt hinanden med selskab. Chabrol fortsætter udbygningen af vort kendskab til Charles under køreturen hjemad, hvor François snakker om Charles, der ikke vil eje en bil og om hustruen Hélènes motorcykle. Hans hyggelige bemærkning om, at »I er vist meget excentriske«, er ment som et anti-borgerligt koketteri, men vi, tilskuerne, ved hvad der ligger i Charles' svage bekræftelse. Men vi er stadig ikke på fast grund i vort forhold til denne Charles og hans forbrydelse. Hans noget søvngængeragtige hjemkomst, der kontrasteres med hustruen og barnet på motorcyklen, kan lige så godt antyde, at han er en mand af få ord og af følelsesmæssig tilbageholdenhed. Vi kommer vel egentlig først rigtig ind på en mistanke om konfliktens virkelige omfang da han fortæller, at Laura har været ude for en ulykke. Om denne ulykke var alvorlig, fremgik ikke af den korte samtale i den lokale bistro, men Charles kan overfor sin hustru erklære, at ulykken er alvorlig. Vi får dog ikke lov til at triumfere over vor skarpsindighed, før Chabrol bekræfter det ved at skildre afhøringen af François i det atelier, hvor hustruen er fundet død – en afhøring, der mest af alt tjener til at udvide vort kendskab til François og hans ægteskab. Selve mordgåden træder i baggrunden, og med fortælleøkonomisk sans vender Chabrol hastigt tilbage til det virkelige drama, Charles' forhold til sin elskede familie, hans genoptagelse af de gode pligter som familiefader, der nu begynder at blive svære. Trivialiteter som den mislykkede chokoladekage, kammeratligt ironiske bemærkninger om trafikken og andre trafikanters mentale tilstand, børnenes snak om musen og nødvendigheden af en musefælde – Chabrol har i et interview sagt, at »fælden« er den samme hvad enten personen er intelligent eller stupid, og man kan roligt tage historien om musen og fælden, der til sidst klapper i, som en parallel til Charles. For ham er det at tilstå, dele sin skyld med andre, at ligne ved osten, der får fælden til at klappe i.

Charles er stadig rolig på overfladen. Han må nok tage fem dråber sovemedicin, men det foruroliger ikke Hélène og dermed heller ikke os andre; men underlægningsmusikken stiger under hans søvnløshed som et indirekte udtryk for hans begyndende uligevægt. Chabrol arbejder meget med at vise Charles' ydre ro i detaljerne. Han ryster ikke på hånden, for nu at udtrykke det i en litterær kliché, der fungerer i den filmiske udformning: nærbilledet af hans hænder, der hælder de fem dråber sovemedicin op, whiskyen, der to gange skænkes op i nærbillede (3. gang ser man det derimod ikke?). Hans stemmeføring er rolig, hans reaktioner under samtalerne med vennen er helt naturlige, han kan stadig give udtryk for genert hengivenhed, og i familiens skød er det ham endnu muligt at lade sig forkæle. Hans ansigt kan endnu i gode stunder ligne en forkælet overklassedreng, der har intelligens nok til at erkende, at hans anstrengelser for at undslippe borgerligheden (den manglende bil, det utraditionelle hjem, den hovedrystende holdning til sæbefabrikanten) næsten er forgæves. Han er omgivet af harmoniske mennesker, der elsker ham. François sagde det til afsked efter samtalen i dennes hjem, moderen udbreder sig om »kærligheden« i Champagne-scenen, en kærlighed, der går på dem alle tre, og Hélène synes at have luret hende et par kunster af.

Charles' ydre ro står sin første prøve i optrinet på kontoret. Han kan ikke – trods den aggressive Princes stiklerier – hidse sig op over en forholdsvis bagatel som uorden i regnskaberne. Eller snarere: hvem er han, at han skulle begynde at anklage en tro, gammel medarbejder for noget så trivielt som tyveri, han, der selv er morder. Princes fremturen gør kun Charles endnu mere stædigt overbærende, og dermed er hans samvittighedskonflikt gået ind i en ny fase. Han har fået et reelt sammenligningsgrundlag for sin ellers abstrakte, ufattelige forbrydelse.

Det er denne sammenligning og bevidstheden om, hvordan Prince betragtede den usmarte lovbryder, der får Charles til at begynde at lege med »tilståelsen« i bilen på vej til begravelsen. Hvordan ville François reagere, hvis jeg nu sagde det højt? Hvordan vil det være at lide for det onde, man har gjort? Bliver skyldfølelsen mindre?

Men der er ingen ydre fare på færde; Lauras veninde, Gina, der mener at genkende Charles på kirkegården, er for os andre en stor, ludende og truende skikkelse i det vinterhvide landskab, men Charles viser ingen frygt ved oplysningen om, at hun synes at kende ham. Hans møde med hende på stationen er udformet som en panorering over en række ventende passagerer på den modsatte perron. Flere af dem synes at betragte Charles, et trick, der skal få det til at gibbe i os, når panoreringen endelig standser ved Gina, der faktisk ser over på ham. Men igen er det os, der er urolige, ikke Charles, hvad den efterfølgende samtale viser. Charles er ikke bange for sine medmennesker. De er tværtimod potentielle medskyldige, man kan bekende for dem og få dem til at bære en del af byrden. Hvad han er bange for er lykken, tilfredsheden, roen, kærligheden, alle disse ting, han ikke længere har fortjent.

Da han endelig beslutter sig for at tilstå overfor Hélène, sker det gradvist – lidt afhængigt af hendes reaktion, lidt af »hvorlangt-tør-jeg-gå«. Hans dilemma er åbenbart, da han ikke tør trumfe hendes fornuftige reaktion med den store, fatale afsløring. Men trykket er lettet lidt, og i den sublime jule-sekvens vender han tilbage til den balance, han var ved at miste, og som fik ham til at reagere sårende på Hélènes snak om julegaverne. Hans placering er atter *central* i familien i totalbilledet, hvor han i sin lænestol i centrum af billedet glad og mæt af julelykke nynner med på datterens ujævne version af Glade Jul. Familien er omkring ham, og da François ankommer med sine gaver, panorerer Chabrol hen til ham, efter at lydsiden allerede forinden har adviseret hans ankomst. Der er ingen uharmoniske elementer i sekvensen.

Det er der til gengæld efter, at musen er gået i fælden. Charles oplever et mindre nervesammenbrud, og under opholdet ved kysten kommer den fulde tilståelse. Hustruens reaktion er en fortsættelse af den forståelse, hun hele tiden har vist. Hun har gang på gang forsikret ham, at hun »lider ikke«, en forsikring, der ikke trøster ham. Han lider selv så meget, at han netop behøver en medlidende. Hélènes bekymring går på, om han risikerer afsløring, og efter hans forsikringer ses hun i et ejendommeligt kornet nærbillede, der virker som et forstørret udsnit af en tidligere kameraindstilling. Hun konstaterer mekanisk: »Så er du ikke i fare«.

Hendes fornuftige reaktion, der ikke må forveksles med medfølelse, gentager sig senere i hjemmet, hvor hun indser, at Charles også vil tilstå over for François. Tilståelsen falder i en lang spadseretur gennem en mørk allé. Ansigterne er kun delvis belyste, og de fleste reaktioner skjules af mørket.

Kameraet kører roligt foran de to og standser først ved Charles' fortvivlede og forgæves forsøg på at opnå blot en eneste straffende reaktion fra François, denne François, der med sin indgående og vedholdende afvisning af Ginas mistanke har låst sig fast i en rolig resignation. Ved at nægte at erkende Charles' skyld håber han at undgå følelsen af medskyld. Han slutter samtalen med »Vi ses i morgen«. Hélènes reaktion på samtalen er af samme natur og lidt i retning af »Hvordan tog han det?«.

Det endelige opgør, den endelige konfrontation mellem Hélènes fornuftbestemte, praktiske synspunkter og hans uafrystelige skyldfølelse er delt op i to dele, et afsnit i stuen, der domineres farvemæssigt af den lilla pyjamas, han har anvendt siden den første krisescene, og hvor hustruens argumenter tilsyneladende sejrer, og et afsnit i soveværelset med de brune vægge og brune lagner, hvor det er Charles, der fører Hélène frem til den eneste løsning, der kan kombinere hendes fornuftbetonede hensyn med hans trang til soning af skylden (»Selvmord ville være for fejt«, hævder han undskyldende og ledende og mener dermed, at det ikke ville være straf nok).

De to »medskyldige« forenes i filmens slutning, hvor Hélène på den strand, der var skueplads for Charles' tilståelse, læser et brev fra François. Kameraet viser derefter stranden og bølgerne, og børnene, der »allerede er ved at glemme«, kommer løbende ind i billedet.

Med Chabrols tidligere udtalelser in mente vogter jeg mig vel for at søge litterære citater i »Lige før natten« (jeg skal dog for sjov slynge et navn ud: Maurice Renard; som jeg i øvrigt næsten intet kender til). Det er da også helt overflødigt. Filmen er meget ligefrem og ren. Den opererer med enkle, karakteriserende kamerabevægelser. Charles præsenteres et par gange i begyndelsen i tilts: tilts fra billedet i atelieret ned til Charles på sengen, tilt fra træerne ned på Charles i alleen, hvor han møder hustruen og datteren på motorcykle. Det første tilt viser ham som morder, det andet som familiefader. Nærbillederne har jeg tidligere fremhævet i de forskellige præsentationer af Charles' hænder, disse hænder, som han i mordøjeblikket ikke kunne styre; de havde, som Orlacs hænder, deres egen vilje, de kunne lege med i Lauras erotiske spil, der var alt for komplekst for den i alle henseender pæne Charles. De tre enerverende nærbilleder af betjentens trommende fingre på bordpladen under afhøringen af François skal givetvis først og fremmest irritere os. François lader sig jo ikke påvirke af dem.

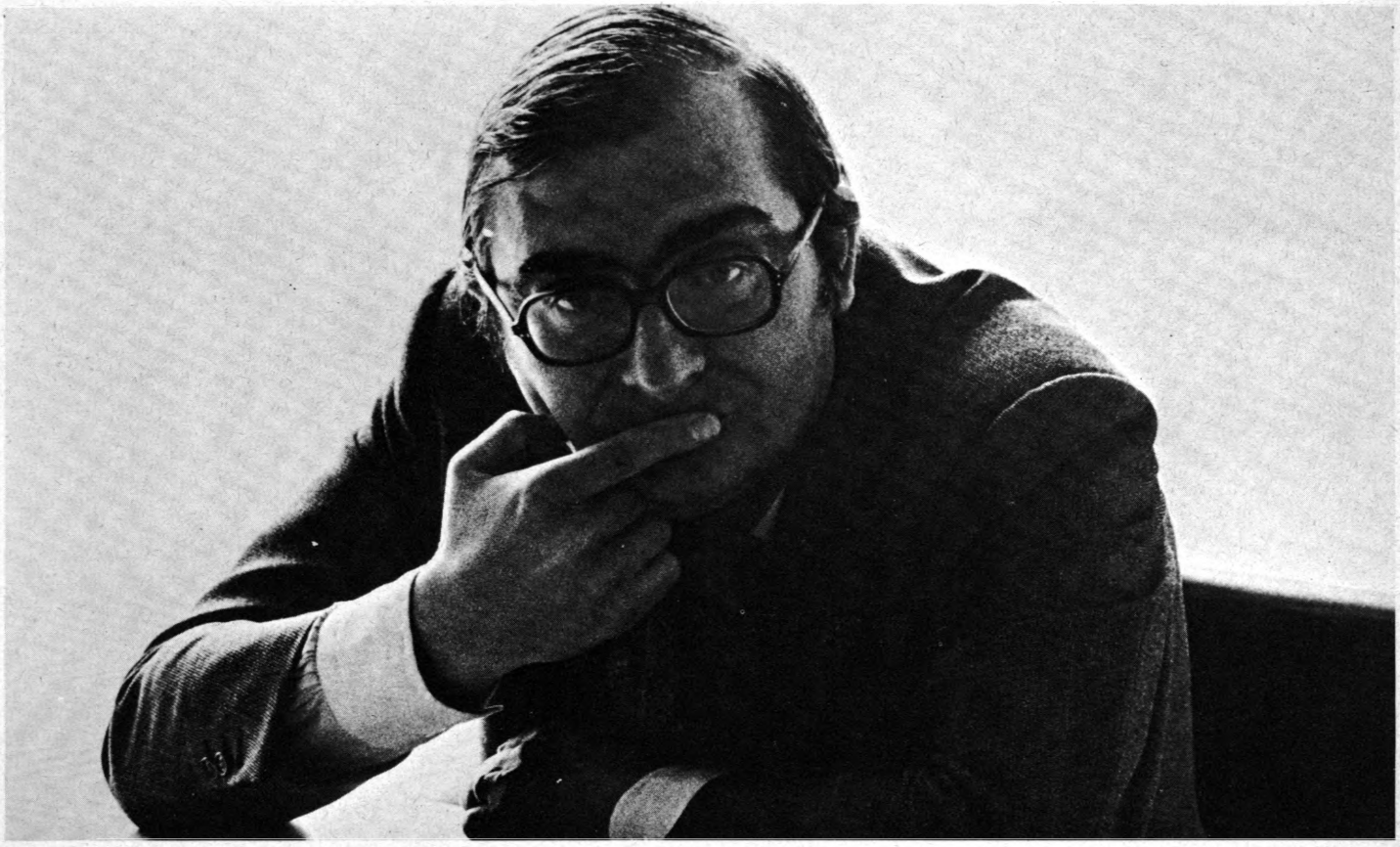
Effekterne bliver færre og færre i hver Chabrol-film – og så meget desto mere virkningsfulde. For mange effekter i film har det vist med at fjerne instruktøren fra de personer, han gerne vil demonstrere et forhold til. På lydsiden behersker Chabrol sig til nogle få musikalske stemninger. På et tidligt tidspunkt forbinder han Charles' ugerning med François' prøvelser ved at lade Charles' klaverspil (Orlac var musiker) ligge over en del af forhøret af François, og efter nervesammenbruddet lader han den beroligende lyd af bølgeslag glide ind over scenens sidste replik »Ça va mieux«. Lyden fører naturligt over til scenen ved havet, hvor det altså ikke går spor bedre, og hvor Charles bekender.

Også farverne anvendes behersket. Den lilla pyjamas er nævnt, det brune soveværelse er som en hule, en tryghedens refuge. Udebillederne er overvejende blålige eller hvidgrå. En undtagelse er begravelsesafsnittet, der indledes med et kraftigt rødt billede af en stor blomsterdekoration, og som ellers holdes i hvidt (sneen) og sort (følget) kun brudt af præstens lilla *stola,* der har samme farve som Charles' pyjamas. Der er intet andet bemærkelsesværdigt i anvendelsen af farver i denne scene, men den er netop karakteristisk for Chabrols arbejde med »Lige før natten«. Hver sekvens fremlægges i den klarest mulige form, det indre drama behøver ingen udvendige krummelurer. Da Charles i soveværelset drikker sin sidste sovemedicin i tre store slurke, ledsages og understreges hver slurk af Hélènes bevægelser. Tre gange rykker hun tilbage på sengen. Korrespondancen i bevægelserne er af rytmisk skønhed, men den er nok så meget en understregning af, at det er en fælles handling, som Hélène prøver at komme på afstand af. Der er sommetider noget uudholdeligt uskyldigt over et offer.

Chabrol har udtalt, at borgerfamilien er en farce, men at en virkelig familie er noget vidunderligt. Den omstændighed, at Charles (i lyset af sin ugerning) indser, at han ikke er så langt fra borgerligheden, tager jeg som et udtryk for, at Chabrol gerne ville undgå at se sin film fortolket som en analyse af det borgerlige ægteskab. Det er skyld og soning, det drejer sig om. Hvis ikke er hele historien om den tyvagtige bogholder absurd.

Poul Malmkjær

■ **LIGE FØR NATTEN**

Juste avant la nuit/Italiensk titel ej fundet. Fransk arb.titel: Le visiteur de la nuit. Frankrig/Italien 1971. **P-selskab:** Les Films de la Boetie (Paris) – Columbia Films (Paris)/Cinegai (Rom). **P:** André Genoves. **P-leder:** Irénée Leriche. **Instr/Manus:** Claude Chabrol. **Efter:** roman af Edward Atiyah: »The Thin Line«. **Foto:** Jean Rabier. **Kamera:** Charles-Henri Montel. **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Jacques Gaillard. **Ark:** Guy Littaye. **Komp:** Pierre Jansen. **Tone:** Guy Chichignoud. **Instr-ass:** Patrick Saglio. **Medv:** Stéphane Audran (Hélène), Michel Bouquet (Charles), François Périer (François), Jean Carmet (Jeannot), Dominique Zardi (Poince), Henri Attal (Cavanna), Daniel Lecourtois (Dorfmann), Anna Douking (Laura). **Længde:** 99 min., 2700 m. **Censur:** Gul. **Udl:** Columbia. **Prem:** Alexandra 4.11.71.

Indspilningen startet 8. december 1970, eksteriørscener filmet i Paris og omegn.