

Dyr, mennesker og Chabrol

Søren Kjørup



*Denn es gehet dem Menschen wie dem Vieh,
wie dies stirbt, so stirbt er auch;
und haben alle einerlei Odem;
und der Mensch hat nichts mehr denn das Vieh:
denn es ist alles eitel.*

Prædikerens Bog, Kap. 3, v. 19

21 spillefilm og tre novellefilm (til tre sammenskudte »episodefilm«) på 14 år – det er Claude Chabrols værk så vidt, et værk af en overvældende enhed.

Nå ja – vi ved det jo alle: Tiger-filmene, Marie-Chantal, Korinth-historien; var Chabrol ikke temmelig langt ude i mørket en overgang (nemlig 1964 til 1968, fra første »Tiger« til, men kun halvvejs med »Veninderne«), vil det ikke være klogere at tale om et værk i tre sluttede perioder af hver sit indhold, hver sin stil, og – især – hver sin kvalitet, snarere end at tale om et værk »af en overvældende enhed«?

Men man skal ikke undervurdere Chabrols arbejder fra de fire onde år, og man skal frem for alt vogte sig for at undervurdere den betydning for Chabrol selv, for såvel hvad angår hans personlige udvikling (som den viser sig i filmene; Claude Chabrol selv kender jeg stort set ikke andet til end de gængse anekdoter) som for hans udtryksmesterskab.

Tressernes midte var jævnt hen en ond tid for fransk film, og for Claude Chabrol især. Den ny bølge var blevet kvalt i sin egen succes. I tre-året 1958–60 havde de unge instruktører kunnet bære hinanden frem økonomisk og prestigemæssigt – og Chabrol selv var jo den umiddelbare igangsætter af bølgen (der naturligvis nok også var kommet uden hans medvirken, men næppe i nøjagtigt samme form, på nøjagtigt samme tidspunkt, med nøjagtigt samme personer på bølgetoppen).

Hans første kones arv midt i halvtredserne (hans første kone, en datter fra det bedre forretningsborgerskab i Marseille, og altså ikke skuespillerinden Stephane Audran, der først giftede sig med ham i 1964; vil man forsøge sig i det private med Chabrols film vil man nok kunne få en del ud af skilsmisse/penge-diskussionen i »Elskerinden«) gav muligheden for at starte et produktionsselskab, AJYM (efter konens og sønnernes navne, Agnès, Jean-Yves, Matthieu), der indtil sit ophør 1961 producerede ikke blot Chabrols egne to første film, »Vennerne« (1957–58) og »Fætrene« (1958), men også de første film af Jacques Rivette (kortfilmen »Le Coup du berger«, 1956, og spillefilmen »Paris tilhører os«, 1958–60), af Eric Rohmer (kortfilmen »Véronique et son cancer«, 1958, og spillefilmen »Le Signe du lion«, 1959), af Philippe de Broca (»Pariser-

roser«, 1959, og »Fra blomst til blomst«, 1960), og af Jacques Gaillard (»La ligne droite«, 1961).

Men fra begyndelsen af tresserne gik det ned ad bakke. Den *hausse*, der havde været i debutanter, var gået over gevind: antallet af debutanter løb op i hundreder, og mange film nåede aldrig frem til premiere, heriblandt Gaillards (mens »Paris tilhører os« først nåede frem sent og blev en fiasko). Og samtidig begyndte det naturligvis at vise sig så klart, så enhver kunne se det, at det med en »fælles« ny bølge med fælles intentioner og fælles udtryksmåde var et reklamenummer (ikke mindst lanceret af journalisten Françoise Girard i »l'Express«, 23.8. 1957).

Og for Chabrol gik det særlig galt. Ikke blot gav hans produktioner for andre nu enorme underskud, men også hans egne film blev publikums- og kritikerfiaskoer. Mens over 250.000 mennesker så »Fætrene« på premierebiografene i Paris, og over 130.000 hængte på ved »Elskerinden«, faldt tilslutningen til »De søde piger« til 84.000, til »Les Godelureaux« til 23.000, til »L'Oeil du Malin« og »Ophélie« til mellem 10.000 og 15.000. Man må beundre Carlo Ponti og Georges de Beauregard, producenterne på de to sidste film, at de endnu engang turde satse på Chabrol, nemlig med »Landru« (der blev skrevet af Françoise Sagan), som ganske vist blev set af næsten 200.000 mennesker i premietiden, men som havde været alt for dyr til, at den kunne spille sig hjem.

Påtvunget exil

Og nu var det under alle omstændigheder for sent for Chabrol – i første omgang. Kritikernes tillid var tabt, producenterne tillid var tabt, og publikums interesse var tabt til agentfilmene. Ville det rigtige for Chabrol at gøre i denne situation have været at forlade filmen i en periode, beskæftige sig med andre ting og vente på bedre tider? I hvert fald valgte han at hænge ved, om det så skulle betyde, at også han måtte lave agentfilm. Og hvad man end kunne mene om dette valg dengang, så må det nu, tilbageskuende, være udenfor enhver tvivl, at han valgte rigtigt, og det ikke kun fordi f. eks. Tiger-filmene både for menneskelighed og ægte humor hævder sig stærkt overfor f. eks. James Bond-filmene med deres kyniske foragt for menneskeliv, deres optagethed af tekniske finesser, helst til aflivning af folk, deres fade pornografiske anstrøg, og deres mangel på andre former for ironi end den meget bastante.

Hvad mange af Chabrols kritikere bl. a. overså dengang var, at det ikke blot var Chabrol selv, der var gået i en slags påtvunget exil i agentgenren. Det var hele Chabrols faste filmhold: Jean Rabier, fotografen, der var assistent for Henri Decaë på Chabrols fire første film, og som siden har været cheffotograf for resten (han er i øvrigt også kendt for sit samarbejde med Jacques Demy); Jean Gaillard, den uheldige instruktørdebutant af »La Ligne droite«, som har klippet samtlige Chabrols film med undtagelse af »Les Godelureaux« (da han havde travlt med sin instruktørdebut, formodentlig) og episoden »La Muette«; og Pierre Jansen, komponisten, der delte »De søde piger« med Paul Misraki (veteranen, der lavede musik til »Fætrene« og »Elskerinden«), og som siden har lavet musik til resten, undtagen »Tigeren parfumerer sig med dynamit«. Det er måske i øvrigt værd at mærke sig, at efter den første »Tiger« droppes den solide lydmand Jean-Claude Marchetti, der havde været med på alle de første film, og hans rolle overtages fra »Grænsefloden« og fremefter af den fremragende Guy Chichignoud. Og allerede

efter »Landru« var arkitektparret Bernard Evein og Jacques Saulnier (kendt fra Demys film) faldet fra, men deres fremragende arbejde er fra og med »Den blå panter« (altså »Marie-Chantal«) ført videre af Guy Littaye (dog ikke på »Veninderne«).

Tre perioder

Jo, så lad os da alligevel tale om tre perioder hos Chabrol, i hvert fald stilistisk set. Der er den første periode, op til den første »Tiger«, hvor mediet endnu er nyt for ham, hvor visse ting gøres mere kompliceret end nødvendigt (løbeturene i »Vennerne«), andre mere konventionelt end godt er (samtalen mellem Florence og Charles på gaden om natten i »Fætrene«; Misrakis musik), atter andre mere ubehændigt end en Chabrol senere ville til-lade sig (»masseoptrinene« ved fester og vernisager i »Fætrene« og »Les Godelureaux«; korte scener, der skal flytte handlingen videre i »Fætrene«), og en hel del småting bare viser den geniale amatør's lykkelige greb eller foregriber den modne stilists meningsfulde virtuositet (prologen til »Ophélie«; lygten der tændes i slutbilledet i »Elskerinden«).

Derefter følger perioden fra og med første »Tiger« og op til, men kun delvis med »Veninderne«: mediet prøves igennem, det undersøges næsten systematisk hvad man kan slippe af med, hvad der kan bruges til hvad. Man svælger i absurde, men veltalende dekorationer (forbryderhovedkvarteret under vand i »Tigeren elsker frisk kød«; templet i slutningen af »Farlig vej til Korinth«), i fremmedgørende, men veltalende sminkning (den blonde Mario David i samme »Tiger«), i film i filmen (stadig samme »Tiger«) i helikopterfotografering (»Farlig vej til Korinth«), og overalt gennemprøver man lyd, kamerabevægelser, objektiver, farver, klipning og musik.

Fra og med »Den utro hustru« kan Chabrol og hans medarbejdere så simpelthen alt. Sammen har de arbejdet sig frem til en fuldkommen afklaret, klassisk, upåtrængende stil, der overbevisende demonstrerer hvor godt de kender hinanden. Filmene giver ingen grund til at tvivle om rigtigheden af anekdoterne om, at Chabrol i sin planlægning overhovedet ikke skænker det en tanke, hvordan hans ideer kan realiseres; han fortæller blot f. eks. Rabier hvad han har tænkt sig, og så laver Rabier det – om det så er en samtale i et rum som mellem Charles og Pauls søn i »Dyret skal dø«, hvor første halvdel foregår i halvmørke med en lygte tændt udenfor vinduet, anden halvdel (uden klip, vel at mærke) efter at Charles har tændt lys i værelset. Eller på anekdoterne om, at Chabrol helt overlader klipning, lydregi og musikledsagelse til Gaillard, Chichignoud og Jansen – overalt i filmene fra den tredje periode fornemmer man en sammenspilleshed i holdet, som ikke mindst må være erhvervet i arbejdet med filmene i de trivielle genrer.

Tolkning

Robin Wood og Michael Walker har i deres bog om Chabrol (Studio Vista: London 1970, side 103) karakteriseret de sene films stil ikke blot ved deres klarhed og simpelhed, men også derved, at kameraets rolle »begrænses til dramaets kerne: det lægger ikke nogen ydre fortolkning ned over figurerne«. Her kan jeg slet ikke følge de ellers fortrinlige herrer Wood og Walker. Naturligvis spiller billedkomposition og klipning ikke den rolle hos den sene Chabrol, som de gør hos en Alain Resnais, men

vi er dog alligevel langt fra en blot medfortællende affotografering af en iscenesættelse foran kameraet (selvom også selve Chabrols personinstruktion fejrer triumfer i det neddæmpede og præcise i disse film).

Eksempler på de filmiske virkemidlers medfortællen, ja ligefrem tolkning af figurer og handling, er der nok af i disse film, selvom de naturligvis ikke alle er lige påtrængende, lige opsigtsvækkende. Hele dimensionen i »Slagteren« tilbage til hulemenneskene står og falder på en måde med Jansens svævende klange under besøget i grotterne og andetsteds. Og hvad kamerabevægelser angår, så tænk blot på den voldsomme virkning Chabrol opnår ved at lade kameraet køre i en hurtig bue på 180° rundt om Why, da hun står udenfor Pauls låsede dør i »Veninderne«, på den måde hvorpå kameraet går Hélène i møde, da hun skal træde ind i sin mands kontor efter at have været sammen med sin elsker i »Den utro hustru«, eller på de langsomt glidende bevægelser, Chabrol mange steder lader det foretage under rolige samtaler, med størst fortællende effekt ved skovturen i »Slagteren«.

Men hvad man også overså midt i tresserne var hvorledes i hvert fald den agent-film, hvis historie Chabrol selv skrev, nemlig »Den blå panter«, bag alle sine svinkeærinder og side-gags gemmer den klareste variant af hvad man må anse for hovedmotivet i Chabrols mere seriøse film – og naturligvis er det netop klarest her, fordi den lette genre kan bære den vilde overdrivelse: selve inkarnationen af godhedens og menneskelighedens princip, Dr. Lambaré, viser sig at være identisk med selve inkarnationen af ondskabens og det dyriske princip, Dr. Kha!

Det centrale motiv

For den tanke, at dyret og mennesket er ét, at de er to sider af samme person, eller at de i hvert fald drages mod hinanden og er afhængige af hinanden, er nok det mest centrale motiv hos Chabrol. Naturligvis er han på overfladen let genkendelig på en række andre træk, hvoraf dobbeltforholdet til borgerskabet – det på en gang indforstået beundrende og skarpt kritiske – nok er det væsentligste, det studentikost vrængende nok det betydeligste, omend dog kun op til og med Robègue og Riais i »Veninderne« og Brigitte, sekretæren, i »Den utro hustru«. Tværtimod vil jeg end ikke hævde, at det overhovedet er med i dem alle (medmindre man da vil påtage sig at overfortolke den mindste antydning). Men jeg vil hævde, at i hvert fald de film, der fornemmes som Chabrols mest personlige og centrale – og også enkelte andre – kan ses som klarere og mindre klare variationer over dette tema, udtrykt snart ved en, snart ved to, snart ved flere personer.

Den film, der klartest trækker Chabrols hovedmotiv frem som sit eget hovedmotiv, er naturligvis »Dyret skal dø«, der ved hjælp af den første strofe af Brahms »Vier ernste Gesänge« over nogle stumper af Luthers bibeloversættelse med mottoet for denne artikel straks fra begyndelsen formulerer temaet: »Thi det går mennesket som dyret: som dette dør, dør også hint«. Og filmen viser hvad Brahmsteksten siger, ikke blot i den endelige konsekvens, at mennesket, Charles, må tage sit eget liv, da dyret, Paul, er blevet dræbt, men også undervejs.

For den fremragende skuespiller Michel Duchaussoys sympatiske skildring af Charles giver os nok en indlevende forståelse af, at Charles er mennesket overfor Jean Yannes kraftpræstation som den modbydelige Paul, men skildringen formår dog ikke helt at skjule den fuldstændigt umenneskelige måde, hvorpå Charles fra begyndelse til

slutning forfølger sit umenneskelige mål. Og omvendt bliver også Paul undervejs forsynet med menneskelige træk; han behandler f. eks. lige indtil slutningen (hvor han ved gud ikke har grund dertil længere) Charles med venskabelig respekt. Alle forskelle til trods tegnes der en tydelig samhørighed mellem de to, og på enkelte punkter scorer Paul ligefrem højere end Charles, for nok er Paul et svin, men han er det åbent og ærligt, mens Charles skjuler sig selv og sine planer ved at bære falsk navn.

Variationer

Omkring »Dyret skal dø« grupperer sig da de fleste andre film med variationer af forskellig type over hovedtemaet. Allerede i den første film, »Vennerne«, (hvor navnene Charles og Paul endnu ikke er dukket op), ser vi det: Serge (»Paul«) er blevet et dyr, François (»Charles«) er blevet et menneske – men det kunne fuldt så vel være gået omvendt, hvis Serge, snarere end François, havde fået muligheden for at komme væk fra den lille landsby. Og François' måde at føre sig frem på overfor Serge, hans kone, hans svigerinde (Marie) og svigerfaderen Glomaud er ikke langt fra at få os til at se ham, snarere end Serge, som dyret.

Og man genfinder motivet i forholdet mellem Charles og Paul i »Fætrene«, i forholdet mellem ægtemanden, Charles, og elskeren i »Den utro hustru«, som to sider af personen Popaul i »Slagteren« (eller, om man vil, i forholdet mellem Hélène og Popaul), i forholdet mellem Charles (den sindssyge ægtemand) og Paul Thomas i »Terror«, og adskillige andre steder i mindre åbenlyse forklædninger.

Selvom alle varianter er forskellige er det dog muligt at pege på visse grupper iblandt dem. En tydelig gruppe udgøres af de film, forfatteren Paul Gégauff har været med til at skrive, nemlig »Fætrene«, »Elskerinden«, »De søde piger«, »Les Godelureaux«, »Ophélie«, »Champagne-mordet«, »Veninderne«, »Dyret skal dø«, og »Ti dages frist«. Betragter man denne gruppe film overfor de film, Chabrol har skrevet alene – nemlig »Vennerne«, »L'Oeil du malin«, »La Muette«, »Den utro hustru«, »Slagteren«, »Terror« og »Lige før natten« – aftegner deres fællespræg sig helt klart: Gégauff-filmene har et større persongalleri og mere komplicerede handlinger, og først og fremmest rummer de alle gennemført onde personer af psykopatisk eller om man vil fascistisk anstrøg. Den kynisme eller ligefrem fascisme, som Chabrol ofte har været beskyldt for at have, er nok snarere Gégauffs – og det er næppe noget tilfælde, at provinsstudenten i »Fætrene« kom til at hedde Charles (efter Chabrol), pariserstudenten Paul, eller at Gégauff selv gør fætter Pauls grand guignol-nummer som »armer deutscher Soldat« efter det eneste sted i Chabrols samlede værk, hvor det har kunnet lade sig gøre uden at vække altfor stor opsigt, nemlig som den tavse Gestapomand i »Grænsefloden«.

I en film som »Dyret skal dø« bryder dette særlige Gégauff'ske dyr naturligvis ikke den klare Charles/Paul-symmetri – snarere tværtimod – men nok så karakteristisk er det dog, at psykopaten, kynikeren, amoralisten skilles ud af Paul-figuren og anbringes ved dennes side som en drifternes legemliggørelse, en slags djævelens advokat. I »Ophélie«, f. eks., hvor dyr og menneske vises som så snævert forbundne, at man kun scene for scene kan skelne imellem dem (i slutscenen mere end antydes det endda, at de to er far og søn), boltrer ondskaben sig i form af en hel horde af fascistiske lejesoldater i godsets skove; i

»Elskerinden« finder vi en noget blidere variant i Jean-Paul Belmonds figur; i »Veninderne« har vi Chabrols evindelige klovne, Henri Attal og Dominique Zardi. Men tydeligst er denne udskillelse dog i »Fætrene« med opstillingen Charles, Paul, Clovis, en næsten rendyrket freudiansk opsplitning af en person i personifikationer af overjeg, jeg og id, således som det klart vises i forholdet til studier og eksamen: Charles en pligt- og skyldbetonet slider, Paul en mand med en realistisk vurdering af sine evner, Clovis en ren forleder til alt andet end fornuftigt arbejde; eller i forholdet til Florence, specielt som det bliver stillet op omkring hendes (ved en freudiansk fejltagelse) mislykkede stævnemøde med Charles: Charles tror idealistisk på forholdet, Paul gennemskuer realistisk dets mulighed, og Clovis ser chancen for en intrige og lokker Paul og Florence i seng med hinanden.

Et andet, men langt vigtigere skel end skellet mellem Gégauff-filmene og ikke-Gégauff-filmene finder man dog mellem de væsentligste Chabrol-film fra den tidlige periode og de væsentligste fra den sene periode. Og dette skel ses måske tydeligst ved en sammenligning mellem de to film fra hver sin periode, der praktisk talt er lavet over samme synopsis, »Fætrene« og »Veninderne«, eller mellem de to klareste film fra de to perioder, »Fætrene« og »Dyret skal dø«.

Thi hvis man tager Brahms-teksten for pålydende, som handlende om døden og som handlende om, at dyrets død trækker menneskets med sig, må det falde i øjnene, at mens dette passer perfekt på »Dyret skal dø«, passer det ikke slet så perfekt på »Fætrene«. Og samtidig må det falde i øjnene, at transformationen mellem »Fætrene« og »Veninderne« ikke blot omfatter hovedfigurerens køn, men også hvem det er, der lider den fysiske død i slutningen. For skal man bruge dyr/menneske-skemaet på Frédérique og Why er det tydeligt nok Frédérique, der er dyret der udryddes, og trækker mennesket, Why, med sig. Men i »Fætrene« er det omvendt: Det er mennesket, Charles, der lider den fysiske død ved at tabe den omgang russisk roulette, han selv har indledt, og dyret, Paul, der står udsøgt tilbage, da »Isoldes Liebestod« kører til ende på grammfonen (sammen med andre træk som en antydning af den homoseksualitet i forholdet mellem de to, som spilles eksplicit ud i »Veninderne«, men også som en redegørelse for Pauls situation i dette øjeblik), og det ringer på døren. (En passant bemærket: På en måde viser »Veninderne«, at det må være Florence, der ringer på).

Ligesom man kan tale om en stilistisk udvikling hos Chabrol fra de tidlige film til de sene, kan man altså tale om en motivisk udvikling, eller måske ligefrem om en personlig udvikling. En udvikling, der går fra »Vennerne«s bekendelse til en personlig, altopofrende katolicisme (det antydes, at mennesket, François, ofrer sit liv for at dyret, Serge, kan blive menneske), i opposition mod den institutionelle katolicisme, repræsenteret ved præsten (spillet af Claude Cervat, der med Chabrols sædvanlige sans for ironi bliver anbragt som Clovis i »Fætrene«); videre over en optagethed af dyrets (overmenneskets) overlevelseshed og overlevelseshed, omend allerede blandet op med en fornemmelse af dets bundethed til mennesket og dets tab ved menneskets død; og frem til de sene films koncentreret sig om mennesket og om dets lighed med dyret.

Og her igen må man vogte sig for at overse, at den modenhed og den koncentration om dybe menneskelige temaer, som Chabrol når frem til i sine sene film, kun er opnået på baggrund af filmene fra midterperioden. Lige-

som agentfilmene blev stedet, hvor Chabrol og hans medarbejdere kunne gennemprøve selve filmmediet og i fællesskab arbejde sig frem imod en helt moden og afklaret klassisk stil, kunne det se ud til, at agentfilmene blev stedet, hvor Chabrol kunne rense sit tema, hvor behandlingen og optagetheden af dyret kunne føres ud i sin absurde konsekvens (som i »Den blå panter«) og åbne vejen for mennesket.

Man kan altså godt tale om Chabrols værk indtil nu som et værk af en overvældende enhed – men det er ikke en enhed i stilstand, men en enhed i udvikling. Igennem alle sine væsentlige film har Chabrol igen og igen personligt varieret og arbejdet sig dybere og dybere ned i det tema, han oprindeligt overtog fra Hitchcock, og som han i øvrigt selv var blandt de første til at trække frem hos den beundrede mester (nemlig i den bog, han skrev sammen med Eric Rohmer, »Hitchcock«, 1957): motivet om overføringen af skyld.

Begrænsningen

Men man må dog heller ikke være blind for den begrænsning, der herved ligger i Chabrols værk. Koncentrationen om forholdet mellem to mennesketyper, og i de senere film specielt om den ene af disse, har naturligt nok overalt været en koncentration om psykologiske fænomener, der netop på grund af deres faste tilbagevendende i filmene kommer til at stå som eviggyldige psykologiske træk. Ganske vist findes der hos Chabrol antydninger af, at disse træk måske er bundet til en særlig klasse i et særligt samfund, nemlig naturligvis det bedre borgerskab i det senkapitalistiske franske samfund – men mere end antydninger bliver dette aldrig. Selve det, at Chabrol praktisk talt altid anbringer sine personer i denne klasse i dette samfund kan i hvert fald ikke tages til indtægt for en tolkning af hans film som samfundskritiske, al den stund forbindelsen mellem den sociale baggrund og dyr/menneske-problematikken – nøjagtigheden i skildringen til trods – aldrig lægges frem, og al den stund, man ikke sporer andet end overfladiske, uundgåelige forskelle mellem Chabrols skildring af sine sædvanlige velhavende borgermennesker og sine undtagelsesvist forekommende personer fra lavere klasser.

Men selve det, at enheden i Chabrols film er så stor, og selve det, at koncentrationen overalt er om disse psykologiske, tilsyneladende evigtgyldige problemer, kan da blive udgangspunkt for en anden type tolkning af filmene end den, jeg her har forsøgt. Det vil være en tolkning, som der desværre ikke bliver plads til at gennemføre i denne artikel, men hvis mulighed jeg sluttelig dog vil pege på: en tolkning, nemlig, som koncentrerer sig om selve det Chabrols film ikke siger, ikke handler om, og som prøver at udrede hvad selve dette træk viser os, om Chabrol specielt, men først og fremmest om Chabrol som repræsentant for en klasse og om det samfund, hvori og for hvis filmpublikum filmene er lavet.

For væsentlige film som Chabrols er ikke kun værdifulde for de oplevelser, de kan give os, og for de ting, de kan sige os. De er også, netop takket være deres indre klarhed, værdifulde for hvad de kan vise os, læst som symptomer på noget andet og langt større.

Kilder:

Robin Wood & Michael Walker: »Claude Chabrol«, Studio Vista/Movie Paperbacks: London 1970. Guy Braucourt: »Claude Chabrol«, Cinéma d'aujourd'hui 68/Seghers, Paris 1971.