

## ■ HVOR FANDEN ER FRONTEN?

Which Way to the Front. USA 1970. Dist: Warner Bros. P-selskab: Jerry Lewis Films/Warner Bros. P: Jerry Lewis. As-P: Joe E. Stabile. P-leder: Russ Saunders. P-ass: Bob Harvey, Mike Romersa. Instr: Jerry Lewis. Instr-ass: Hall Bell. Manus: Gerald Gardner, Dee Caruso. Efter: fortælling af Richard Miller, Gerald Gardner, Dee Caruso. Foto: W. Wallace Kelley. Kamera: Dick Johnson, Kyme Mead. Farve: Technicolor. Klip: Russel Wiles/Ass: Mike McLean. P-tegn: John Beckman. Dekor: Ralph S. Hurst. Rekvis: Richard M. Rubin. Kost: Guy Verhille. Komp/Dir: Louis Y. Brown. Musik-sup: Sonny Burke. Tone: Al Overton, Sr. Fortekster: Don Record. Makeup: Jack Stone, Fred Williams. Medv: Jerry Lewis (Brendan Byers III/Feltmarskal Kesselring), Jan Murray (Sid Hackle), John Wood (Finkel), Steve Franken (Peter Bland), Willie Davis (Lincoln, chaufføren), Dack Rambo (Terry Love), Robert Middleton (Colonico), Kaye Ballard (Borgmesterkonen), Harold J. Stone (General Buck), Paul Winchell (Schroeder), Sidney Miller (Adolf Hitler), Kathleen Freeman (Blands mor), Neil Hamilton (Stabschef), Bob Lewis (Blands kone), George Takei (Yamashita), Gary Crosby, Artie Lewis, Mickey Manners (SS-vagter), Ron Lewis, Roy Gleason (Tyske soldater), Art Passarella (Tysk officer), Bob Lauher (Sergent), Danny Dayton (Mand i bil), Milton Frome (Havnevagter), Joe Besser, William Wellman, Jr., Benny Rubin, Fritz Feld, Martin Kosleck. Længde: 96 min., 2640 m. Censur: Red. Udl: Warner & Constantin. Prem: Carlton 14.4.71.

Indspilningen startet 1. december 1969.

## BADEANSTALTEN

Hvis man er godt »skæv«, har sansepåvirkninger af billed- og lydæssig art en overvældende effekt, man svinger lykkeligt forvirret med i bølgen, i kaos. Men rusen har også sine isklare momenter, hvor man træder uden for sig selv og kan få overblik. I denne rytmiske vekselvirkning er der stof til reel indsigt, erkendelse af både egne drifter og omverdens nærende/hæmmende kvaliteter.

Er man derimod behersket af en omfattende stemning, f. eks. pubertetens altfortærende, da bliver tingene blot sære, surrelle og farligt dæmoniske. De to skitserede tilstande kan nok ligne hinanden, og det er grunden til at man forvirres af en film som »Deep End«. Den er blevet opfattet som medrivende, identifikationskabende (tilskuer-hovedperson), men også som grusom og hårdhændet, lidt ubehagelig.

Ser man den i en veloplagt biograf, kan man hos sig selv og andre opfatte et skel, hvor man går fra subjektivitet til objektivitet. Skellet ytrer sig som små erkendende fnis, man ler ikke af filmens uerfarne Mike, for han laver ingen gags, men man gøtter sig over først at have ladet sig fange – og derpå at være blevet sat fri, fri til at vælge sin solidaritet.

»Deep End« har som »Starten« i centrum en ung mand, der har sat sig et bestemt mål, som han hårdnakket stræber efter, tilside-sættende alle andre hensyn. Hvor Jean-Pierre Léaud ville køre Porsche i bilvæddeløbet, vil Mike for alt i verden have Susan. Begge står de qua deres ringe status i samfundssystemet over for en omverden, der ikke er til sinds at opfylde deres ønsker. De skuffes gang på gang, og vi ser med deres øjne verden som et hurlumhejhus, hvor alting ruller og bevæger sig i overraskende og abrupte ryk, vi forbløffes konstant, glad genkendende og skræmt.

En sådan énsporet stræben har i sig noget navt idealistisk. Vi søger alle (mindst) én ufejlbarlig værdi i vor tilværelse, som vi kan indrette vore handlinger efter, det greb, der kan samle alle livets mangfoldige hændelser og ordne dem i et meningsfyldt mønster. Det ved Skolimowski, og han har let ved at lokke os med Mike ind i hurlumhejhuset.

Filmens drivkraft bliver således heltens sammenstød med omverdenen, en fast epik, der *tilsyneladende* får lov til at løbe så temmelig meget af sig selv, hid og did (herom senere).

Historien i »Deep End« er nu den, at den 15-årige Mike, lige færdig med skolen, et ordnet univers (med fast rangfølge og solidt værdihierarki), kastes ud på dybt vand, nærmere bestemt en smånuset badeanstalt i et småborgerligt London-kvarter. Her møder han en verden, der er fundamentalt forskellig fra de spejderidealer, han tropper op med. Han er lettere forvirret, men alligevel ved godt mod, han skal ud »at prøve kræfter«, og han modtages med en smule sympati af sin kvindelige kollega Susan, som sætter ham ind i stedets officielle spilleregler. Snart finder han dog ud af, at der spilles med fordækte kort, at der bag det officielle regelsæt er et overordnet, uofficielt. Det røber Susan for ham straks, under deres første møde. Men han vægrer sig ved at følge det, fordi det besudler den skønne (han bliver næsten med det samme forelsket i Sue), og fordi det slår revner i spejderæren. Officielt kommer man på badeanstalten for at bade, og for at betjene kunderne hermed får Mike og Sue deres løn. Uofficielt kommer man der for at få tilfredsstillet sine mere eller mindre perverterede seksuelle tilbøjeligheder, og for det får Mike og Sue »tips«, beløb, der kan være nok så store som den usle løn. Sue, der kender kunderne, vil fortælle Mike »when to swop«, bytte roller, så Mike kommer på kvindeafdelingen – og omvendt.

I begyndelsen vægrer Mike sig af et godt grønt hjerte, men snart især, fordi han ikke kan udholde tanken om Sue sammen med en anden mand, han bliver jaloux. Hun ved-bliwer imidlertid uanfægtet at gøre, som hun altid har gjort, og i vekselspillet mellem denne ligegyldighed for Mike og hendes sporadiske moderlige omsorg for ham vokser hendes billede i Mike's bevidsthed til en svimlende størrelse. Hun svæver væk som en ballon, med Mike hæsbælende forgæves styrtende efter, over stok og sten, terrænløb, cykelkørsel, løb ud og ind af diskotek, ned i undergrundsstation, han er konstant på mærkerne; så meget, at han hensynsløst arrogant tramper på sin gamle skoleveninde Cathy, der nu velvilligt byder sig til.

Tre gange falder Mike og slår sig, så det gør ondt. Første gang, da hans forældre er på besøg på badeanstalten, og han beder Sue om at give sin mor »The treatment«, og hun blot vrængende svarer: »Your mother is a cow«. Anden gang, da han ser Sue i ømt favntag med hans tidligere skolelærer, og tredje gang, efter han endelig har været i seng med hende, men har en kraftig, ikke ubegrundet fornemmelse af, at han ikke var »god nok«, filmens slutning. Hver gang reagerer han hysterisk panikslagent, river Sue's nittede tøjdyr (som hun laver for at tjene et par ekstra bobs) i stykker, så indmaden flyver til alle sider, taber det spejl, han har brugt til at lure under døren med, så det knuses, og endelig med fatal udgang, da han sender den lampe af sted, som grumt brækker nakken på Sue.

Som spejlet knuses, falder Mike's verden fra hinanden; han søger på én gang at fastholde hjemmet, moderen, den gamle orden, og Sue som idealer, og da de i deres ufor-enlighed støder sammen, giver det et brag. For Mike er gymnastiklæreren inkarnatio-

nen af spejderære og sportsmanship (hvilket vi får at vide, han ikke er, i scenen med de badende skolepiger, hvor han giver den som kynisk charmerende levemand), for Mike en idé, uden køn. Han kan simpelt hen ikke fatte ham og Sue sammen, det er i bogstaveligste forstand utroligt, og han prøver at standse karrusellen, slår hånden til blods på alarmklokken i et forsøg på at trække nød-bremsen. I slutsekvensen lukker verden sig for alvor som et kvælertag om Mike, da han endelig svigter sine medbragte idealer, køber et knald af Sue for en diamant, og opdager at han intet har nået, men blot står på endnu barere bund end før, fordi han også har opbrugt nødhjælpskassen. Det er en slagkraftig pointe ved filmen, at det, der begyndte med og til forveksling lignede komedie, ender som tragedie.

Som sagt, det er en fikseringshistorie, og som to tandhjul, der løber hver sin vej, gensidigt driver hinanden fremad, løber filmens sammenbruds- og drømmescener ind i hinanden.

For at den vildfarne idealitet kan få lov til at køre så katastrofalt langt som den gør, behøver den næring, og da den ikke får det i virkeligheden, søger og finder den det kompenserende, berusende i fantasien.

Som der er tre sammenbrud i filmen, er der også tre drømme. Og som det har sig med den slags drømme, er de til forveksling hinanden lig. De handler alle om en fredfyldt harmonisk forening i det modertrygge, altomfavnende vand mellem Mike og Sue. Han drømmer den første gang efter at have forsvaret hendes ære over for tre ubehageligt vulgært realistiske skoledrenge, næste gang efter han, forgæves søgende en dementi (af den famøse, kætterske »poster«, forestillende idealet som gemen stripper) fra Sue i undergrundsbanen, går på vandring, inde i hovedet, tilbage til badeanstalten med attrappen. Endelig efter han har dræbt Sue, kan drømmen blive til virkelighed, men kun på den måde, at han nu ligger med en sjæl- og viljeløs krop i stedet for en papfigur. Rusen er væk, vi er pinligt ædru, alt for velvidende, at sådan kan man ikke gøre drøm til realitet.

Det nærliggende spørgsmål, filmen stiller og på ubehagelig overraskende vis besvarer, er naturligvis: Hvem er morderen? Lige så evident som spørgsmålet stiller sig, gives en del af svaret: først og fremmest forældrene, skolen og samfundet, der har påført Mike deres hykleriske og løgnagtige idealer, der som en pæn facade dækker det kapitalistiske samfunds bagbutik, hvor det, det hele afhænger af, er udbud og efterspørgsel, også når talen er om kærlighed, noget der derfor kun eksisterer i perverteret form som lummer, fremmedgjort liderlighed (kasserersken, maskinmesteren, biografen og dens direktør etc.). Som de eneste befriende ærlige personer i denne sump står Diana Dors, der trods alt vedkender sig sine tilbøjeligheder, og luderer, der meget vidende indretter sig som objekt og opfylder af andres trang. Badeanstalten er det kapitalistiske samfund i miniformat.

Mike kan heller ikke sige sig fri, for så vidt som han ikke, i sin forståelige forelskelse, formår at gennemskue dobbeltspillet. Man kan synes, han løber lidt for hurtigt, lidt for længe – er lidt for naiv.

Det er der intet overraskende nyt i (selv

om samfundet ikke kan kritiseres for ofte, og selv om det ikke ofte nok kan påpeges, at man altid selv har del i det, der sker med én), men *det* er der i filmens slutning, der med sin chokeffekt i bogstaveligste forstand stemmer til *eftertanke*. Chokket sætter sig som væmmelse over de hændelser, vi griner har nægtet at se de makabre konsekvenser af. Det er filmens dialektik, og på *den* måde er »Deep End« en revolutionær film.

Indledningen er et fremragende eksempel på Skolimowski's kunnen, hans tætte sansesættende stil, der labyrintisk driver tilskueren fra overraskelse til overraskelse. Det er skønt af og til ikke at blive taget pædagogisk ved hånden af en film, men tværtimod blive kørt voldsomt gennem steder og begivenheder, man ikke har overblik over. Man må hænge på, og vi hænger på Mike, for for ham er alting også nyt.

Forteksternes indviklede kamera-køretur fører os rundt i en cykels geografi (men det aner man først sent), malet i skrappe pop-artfarver, primært den skarpt røde, musikken gunger fodtrampende, vi er på vej til eventyr, hvorhen, det er spændende. Så får vi endelig et totalbillede, Mike kommer cyklen. Og så er vi uden overgang på et kontor, ser en lampe (og Mike), hører en gammelmandsstemme kværne, ser genstande (et snusket rod), og så endelig opklaring, et dømonisk nærbillede af den kværnende direktør, der både ved fysik og faderlig-»kærlig« tale (»Maybe some day you'll end up behind this desk like me, ha-ha«), er grotesk og latterlig. Men det er ikke forbi. For nu kommer Susan pludselig ind, slukker den kedel, der længe har tudet infernalsk, chefen giver barske ordrer, mens der klippes »vanvittigt«, uoverskueligt, fra det ene til det andet, og lynhurtigt er vi med Sue som guide ude at bese lokaliteterne. En kort stund hviler vi i et totalbillede (første gang overhovedet) af Mike og Susan, der småsnakker undervejs. Og så videre.

Det er Skolimowski, som vi kender og elsker ham, »ulogisk« springende, absurde detaljer allevegne. Den stil *kan* han bedre end nogen anden, hans billedfantasi er utrættelig. Synsvinklen er ustandselig forvrænget på en eller anden måde, det vrimler med abnorme fysiognomier og veloplågt (seksuel) symbolik, der er masser af nærbilleder, klipningen er hurtig og hård. Stilen er som før tæt knyttet til hovedpersonen, vi identificerer os automatisk med ham. Dertil medvirker også den primær-farveskala, der konsekvent benyttes. Der er rød, grøn, gul (og blå). Det er der elementær sanseglæde i, men især karakteristisk af Mike: gul er hans ideals rene farve, Sue er i gul frakke, og de elsker på gule håndklæder, rød er den farlige erotik farve, blodets, grøn hele den falske verden, der omgiver Mike, badeanstaltens vægge har den farve.

Men Skolimowski er ikke *bundet* til Mike. Der er forbavsende mange scener, hvor han ikke er til stede, eller i hvert fald ikke er hovedfigur. Da er formningen ofte parodierende, som f. eks. i skolelærers badebade, hvor snusket voyeurisme og pubertetsfedme indgår en gruelig alliance, filmet udelukkende i detaljer, kun bundet sammen af overstyrede pige-fnis og -hvin. Det gælder også miljøet på diskotek »Skol«, betjentenes lille terror mod porno-biografdirektøren, scenerne mel-

lem kasserersken og Sue, og det store brandalarm-kaos. Overalt er tonen alligevel den samme, scenerne opfattes let som forlængelser af det centrale, skønt de egentlig er handlings-fremmede.

På en anden, mere radikal måde afviger Skolimowski dog fra Mike's synsvinkel. Filmens to andre hovedpersoner, Sue og skolelæreren, tildeles hver deres lille *subjektive kameravinkel*. Sue, da hun leger grusomt med en cockerspaniel (som hun leger med Mike, hvis blide idealisme appellerer til hendes hårdhed), læreren, da han overfuses af Sue, der set fra balkonen bliver til en arrigt hoppende frø (en scene, hvor begge er ofre for hans potensdyrkelse). De steder får vi virkelig indblik i personer, der ellers er os fremmede.

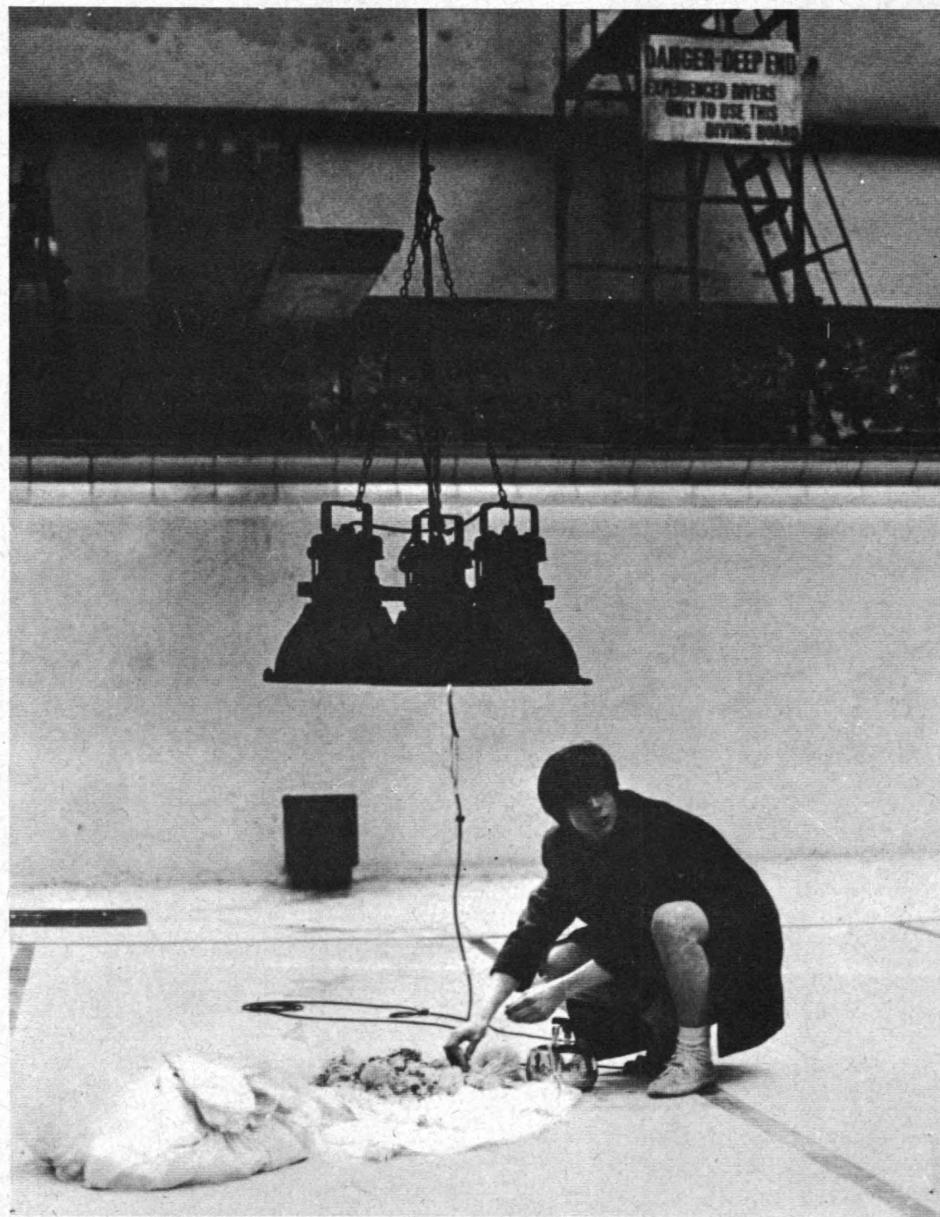
Den bekendte »Fedthas«-teknik, med flere planer i samme billede, peger naturligvis også hen på en overordnet meningsgiver. Eksempelvis ser vi i biografen (fra ryggen), nærmest Mike, lykkeligt opslugt af Sue på rækken foran, hvor også hendes stupide forlovede sidder, ivrigt optaget af den hæmningsløst platte sexfilm på lærredet (»The Science of Sex«!). Alle tre planer har interesse i sig selv, betyder noget, men jo især

glidningen fra det ene til det andet, en trinrække over erotikkens væsen. Intet i scenen er »snydt«, men indeholder en ganske ubesværet ironisk kommentar, Skolimowski's, ikke Mike's.

Mest afgørende, og mest subtilt, skilles helt og instruktør dog derved, at selve den nære identifikationsteknik langsomt gennem filmen løses op, og erstattes af en rolig, nøgtern, totalbillede-stil, specielt i filmens lange, sammenhængende slutning, diamantjagt, elskov, død. Her træder vi med Skolimowski tilbage og kan for alvor se fuldt og klart. Hvad vi ser, er et psykologisk mønster, fra Mike's beslutsomhed og aktivitet, over frustrationen til det uheldige resultat, mordet. Det mønster er hele filmens, men for første gang holdt ude i strakt arm, »objektivt« frosset.

Det er denne distance, der skønt den er forudskikket på forskellige måder undervejs, kan få folk til at føle ubehag og væmmelse, den nøgne brutalitet skræmmer; der er ikke mere at grine af. Men det er sig selv, man bør skræmmes for, for enhver er nok, pubertetsbundet, parat til at stå solidarisk med Mike's idealitet et godt stykke vej, men de barske konsekvenser viger man tilbage for.

Fra slutscenen i Skolimowski's »Badeanstalten«.



Hvad der i starten lignede lystbetonet, risikofri identifikation var et farligt spil.

Skolimowski har et image som ung, dynamisk anarkist; hans (polske) helte var unge ubeslutsomt-desperate mennesker, på kant med autoriteter og traditioner. Fortid og nutid konfronteredes, bureaukrati gjorde det nødvendige engagement vanskeligt. I disse konflikter var der et klart forsøg på at dele sol og vind ligeligt, men vi kunne alle føle med helten, selv om han var slap. Folk over 40 var skindøde.

I »Starten« fik materialismen et fur, mens kærlighed var problemløst frelsende. Således kunne manglen på kompleks historisk baggrund føles som et savn, den viltre billedmetaforik blev ikke så suggestivt svævende (men det er måske, fordi vi ikke kender Polen). Men i »Badeanstalten« er kærligheden problematisk, forvansket af kapitalismens markeds mekanismer. Og skønt London er filmet i München, så er den poetisk-logiske barokkonstruktion kompleks nok. Alt skulle således være ved »det gode, gamle«, men der er sket et afgørende skift i Skolimowski's syn. Han er blevet *moralist*, omend en meget speciel sådan. Mike er så afgjort ikke nogen oprørske outsider, men en sød mors dreng med kønne idealer. Men at have sådanne kønne idealer er ikke meget bevendt i den verden, han lever i. Skolimowski viser ingen veje ud, men fører en samfundsbetinget, inderlig gammelmodig, ideal-fiksering til den bitre ende. En sådan historie kunne i sig selv let blive symptomatisk, i stedet for kritisk, men det undgås med effekt ved den omtalte perspektivforskydning, skiftet fra identifikation til distance.

Efter sigende har Skolimowski en notesbog, fuld af ideer, hentet fra og inspireret af alle de film, der gjorde indtryk, da han gik på filmskole. Den ligner ham endnu, og i den kan der være stof til endnu mange »unge« film. Men noget tyder på, at han er ved at skifte ham, blive »voksen«. Synsvinklen er stadig anarkistisk, men nu med en *bevidsthed*, en reflekterethed, der vel stadig kan omfatte unge usikre mennesker med sympati, men står *over* dem i klarhed. For 3-5 år siden ville han givetvis ikke have vist så klare, eksplicitte billeder af Mike's undervandsdrømme, men blot antydet. Antydninger er gode nok, men tydelighed og moral kan ligge på højere plan. Måske er »Badeanstalten« Skolimowski's sidste borgerlige film.

Peter Kirkegaard og Oluf Gandrup

#### ■ BADEANSTALTEN

Deep End. Altern. titel: Starting Out. USA/Vesttyskland 1970. P-selskab: Kettledrum, Inc. (Los Angeles)/Maran Film (München) - Bavaria Atelier GmbH (München). Ex-P: Judd Bernard. P: Helmut Jedele, Lutz Hengst. P-leder: Michael Bittins. Instr: Jerzy Skolimowski. Manus: Jerzy Skolimowski, Boleslaw Sulik, Jerzy Gruza. Foto: Charly Steinberger. Farve: Eastman. Klip: Barrie Vince. Ark: Tony Pratt, Mac Ott, Jr. Musik: Cat Stevens and the Can. Tone: Carsten Ulrich, Christian Snitzler. Medv: Jane Asher (Susan), John Moulder-Brown (Mike), Karl Michael Vogler (Skolelæreren), Christopher Sandford (Susans forlovede), Diana Dors (Kunde på badeanstalten), Louise Martini («Model»), Erica Beer (Kassererske på badeanstalten), Anita Lochner (Kathy), Anne-Marie Kuster (Receptionsdame i natklub), Cheryll Hall, Christina Paul (Piger ved pølsevognen), Dieter Eppler (Stoker), Karl Ludwig Lindt (Direktør for badeanstalten), Eduard Linkers (Biografdirektøren), Erika Wackernagel (Mikes mor), Peter Martin Urtel (Mikes far/2. politibetjent), Will Danin (Politibetjent), Gerald Rowland (Mikes ven), Bert Kwouk (Pølsemanden), Ursula Mellin (2. kunde på badeanstalten), Jerzy Skolimowski (Avislæser i toget), Uli Steigberg. Længde: 90 min., 2500 m. Censur: Hvid. Udt: Obel. Prem: Alexandra 18.3.71.

## FRÆKKERT

Af mange er Lelouch blevet kritiseret for at lave overlækre, overfladiske og romantiske film med tendens mod det sentimentale. Men Lelouchs styrke er måske netop, at han evner at fortælle en historie på en enkel, fræk og hensynsløs måde. I sine film henvender han sig først og fremmest til hjertet hos et menneske, da hjertet har større tilgivelseskraft end intellektet. Ved at åbne en tilskuers følelser for en film gør han det muligt for denne at arbejde mere åbent med værket, i modsætning til de film, der kun taler til intellektet, og hvis behandling let får et vist dogmatisk præg. I modsætning til mange af de såkaldte revolutionære film, der ofte har en tendens til at agitere, bliver Lelouchs film, der sprudler af spontaneitet og lyst til at fortælle i billeder, farlige, fordi historien hele tiden trænger sig på hos tilskueren og indeholder et metaplan, der tvinger ham til at leve med og tage stilling til hvad han ser.

Dette så man allerede i »Manden og kvinden«, der er en kærlighedshistorie om to mennesker, som begge har levet i et lykkeligt ægteskab, men hvor den ene i begge forhold er død. Filmen er ofte blevet betegnet som banal og sentimental. Men det er spørgsmålet, om en enkel og lykkelig kærlighed altid skal kaldes banal. Filmen forsøger hverken at være dybsindig eller »vanskelig«, den er bare en enkel og ærlig film om et vanskeligt og smukt emne. Ved behandlingen af et sådant emne må man være oprigtig, og det er dette, der er det centrale i Lelouchs film.

Spørgsmålet for ham kommer til at dreje sig om virkeligheden i og uden for filmen og altså om forholdet kunst/virkelighed. I filmen er dette bl. a. opnået ved at sætte form og indhold, dialog og billede op mod hinanden. I scenerne uden for den egentlige historie, bl. a. de autentiske eksteriører, rally- og banket-billederne og scener fra stranden, anvender han tonede og overlækre teled billeder. I en af disse scener er der en samtale mellem Anne og Jean-Louis om en udtalelse af Giacometti, og manden fortæller, at hvis han skulle vælge mellem at redde en kat eller et billede af Rembrandt ud af et brændende hus, vil han redde katten. For virkeligt at fremhæve dialogen i forhold til sin film, lader Lelouch den ledsage af en affotografering af en gammel mand, der kommer spadserende med en hund, og ved med sit kamera at nærme sig manden og ved sollyset at skabe en uskarp baggrund, får han dem til at ligne en skulptur af Giacometti. Denne og lignende ting benytter instruktøren til at sætte filmen under lup: Man må vælge, og han vælger selv livet på bekostning af kunsten.

Valget af livet får imidlertid konsekvenser. For Lelouch betyder det, at man må betragte sit materiale på en ny måde, hvis man stadig vil arbejde med film. Man må udbrede en *holdning* i stedet for *ideer* og må derfor hele tiden i en film gøre opmærksom på, at man arbejder med et medium, og prøve at nedbryde dets indflydelse ved at påpege dets manipulerende kraft.

I »Frækkert« uddyber Lelouch den holdning til mediet, der kom frem i »Manden og kvinden«. Han har valgt en genre, hvor man

plejer at fjerne sig fra virkeligheden, og som man har forenklet, skematiseret og romantiseret over. Lelouch har derimod valgt gangstermiljøet, fordi han mener, at de, der kan dække sig ind under og benytte sig af opinionen, er dem, der har magten. Dette betyder, at bestemte metoder accepteres, når de bruges af nogle, og forkastes, når de bruges af andre. Lelouch selv siger: »Den kriminelle ser i dag sig selv mere og mere i rollen som forretningsmand, arbejdende uden for virkelighed og lovgivning, men trods alt organiseret og med stil. Han foretrækker ikke at bruge vold, hvis det kan undgås, men hvis han er nødt til det, gør han det skånselsløst.«

For at nå sit mål, har Lelouch på indholdsplanet valgt en historie fra virkeligheden. Han har enddog fortalt, at han har købt filmrettighederne af en af Frankrigs virkelige gangstere mod at denne undlod at udføre det kup, filmen skildrer.

Efter at man i 4-5 minutter har siddet og set på en rammefortælling, som dukker op flere gange med en række smukke, flotte, glatte, superlækre, uvirkelige musical- og balletagtige scener med gangstere, biler og piger, klippes der lige efter at vi har fået forklaret ordet »Le voyou« som et parisisk udtryk for frækkert, til en lejlighed, hvor vi møder filmens »frække helt«, »Simon le Suisse«, en ensom og koldblodig forbryder, der igennem sin stilling som sagfører er kommet i forbindelse med gangstermiljøet.

Kidnapningsplanen, som Simon udfører sammen med sin elskerinde, Martine, og hendes far, Charles, er det centrale i filmen. Kidnapningen bygges op omkring et Sacha Distel-show (lignende reklame-show har været brugt af den franske forbryderverden). Han overholder genrekonventionerne, bl. a. ved parallelklipping, ved at lade tilskuerne have kendskab til noget i handlingen og bruge det til at skabe spænding, ved at indlægge små pointer, f. eks. hunden og uret, og ved at overholde genre typologi, ølet uden skum. Samtidig med at han har hold i genren, benytter han den til at give filmen en ekstra drejning. Han får nemlig en bankbestyrelse til at blive involveret i handlingen. Hele episoden bruger Lelouch til at understrege dobbeltmoralen i det moderne samfund, der er domineret af storkapitalen, reklame og massemedier og som benytter »hykleriske kommercielle fupnumre« (Piil). Han viser, at disse instanser for at nå deres mål udnytter de samme udspekulerede metoder som gangsterverdenen, men udadtil dækker sig ind på en måde, der er acceptabel. For at sammenligningen skal blive så ærlig som mulig, har han iblandet nogle virkelighedsnære elementer og flere steder benyttet sig af en reportageagtig stil, bl. a. i scenerne med pressefolkene, politiafhøringerne osv. For at narre publikum endnu mere lader Lelouch den stakkels far være med i kidnapningen, men lader også denne, da planen går ham imod, angive Simon. Simon får 20 års fængsel, men flygter under dramatiske og komiske omstændigheder efter 5 år.

Gennem filmens form giver Lelouch fortællingen en ny idé, der viderefører ideerne fra »Manden og kvinden«. Det essentielle i hans udtalelse om den kriminelle syn på sig selv, bringer han derved over på filmens verden. Med rammefortællingen bringer han