

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 kriminelles syn på sig selv, bringer han derved over på filmens verden. Med rammefortællingen bringer han



I »Frækkert« afslører Lelouch dobbeltmoralen i det moderne samfund, der er domineret af storkapitalen, reklame og massemedier.

os i løbet af 4 minutter ind i en uvirkelig musical-verden for derefter brat at klippe til den »virkelige« historie. Ved at sætte den virkelige historie i relation til filmen »Le Voyou«, som fortsætter filmen igennem, bringer han det uvirkelige og tvivlen til mediet ind i filmen.

Han har som de kriminelle på indholdsplanet arbejdet uden for virkeligheden og lovgivningen og som magthaverne benyttet mediet for derved at manipulere med os. Men da hans mål – i modsætning til disses – er ærlighed, livet, benytter han dette til at skabe tvivl om mediet. Han må hele tiden gøre os opmærksom på, at han manipulerer med os. Dette sker ved, at han i formlen benytter sig af vold (nemlig ved at foretage frække handlingsspring og store tidsspring), således at man i første øjeblik ikke med sikkerhed ved, hvor man befinder sig og hvorfor man er her. Ved hjælp af tidsspringene, handlingsspringene, de realistiske scener fra politiafhøringerne af Martine efter Simons flugt, køreturen med Martine, samtalen i Janines lejlighed mellem Simon og Charles, forføres vi ind i flash backet, kidnappings-scenen. Først et stykke henne lader han os opdage, at vi faktisk er blevet manipuleret med på indholdsplanet ved hjælp af formlen. Denne forvirring, som i filmen er ganske logisk, viser, hvor let vi tror på det, vi ser.

Dette benytter han yderligere ved hele tiden at komme med gags og overraskelser, som bevirker, at vores tanker om flash backets slutning og filmens afslutning forvirres. Den nøje sammenhæng mellem indhold og form benytter han også i forbindelse med Daniels far, den stakkels Gallois, hvis søn »tilfældigt« blev valgt som offer af nogle forbrydere, men som i virkeligheden viser sig at være en af de medskyldige.

I »Frækkert« behandler Lelouch som sagt problemet omkring filmens virkning på mennesket og den virkelighed, der skabes på lærredet. Han afslører, at vi blindt tror på mediet og accepterer det som virkeligheds-skabende. Men så længe vi tror på mediet virkelighed er film »farlig«, og kan ikke benyttes til noget samfundskritisk formål. Hvis man ønsker at være kontroversiel og stadig arbejde med film, må man gøre sig klart, at der ingen virkelighed findes i film, og derfor må man hele tiden nedbryde tendensen til at skabe en sådan. For at nå dette, må man som oftest bruge magt. I filmen sker det ved vold mod mediet, ved at nedbryde formens autoritet og ved at gøre indholdsplanet uvirkeligt. I »Frækkert« findes det revolutionære og kritiske element ikke på indholdsplanet med f. eks. udleveringen af storkapitalen, men i arbejdet på formplanet med en aktiv nedbrydelse af dette. Ved at overføre indholdet på filmens form består det revolutionære altså ikke i at proklamere revolutionære ideer, men bare i at give mulighed for udbredelse af en kritisk, antiauto-

ritær holdning, der muliggør en dynamisk udvikling. Det første, proklamationen af ideer, risikerer i virkeligheden at blive en reaktionær stabiliserende handling, hvis den bygger på en blind tro på mediet, og hvis instruktøren bruger samme forbryderiske metoder som dem, han angriber. Lelouch bliver derimod kontroversiel ved gennem sit medium, både selvkritisk og selvironisk, at gøre opmærksom på den fare, som mediet i virkeligheden bærer med sig. Dette bruger han også, når han i sin film lader Simon, der står over for valget mellem den såkaldte revolutionære »Tilstælsen« og »Le Voyou«, vælge den sidste.

Mogens Skov

#### ■ FRÆKKERT

Le voyou/Storia di una canaglia. Frankrig/Italien 1970. P-selskab: Les Films Ariane – Les Productions Artistes Associés – Les Films 13/P.E.A. P: Alexandre Minouchkine, Georges Dancigers. P-leder: Pierre Pardon. Instr/Dialog: Claude Lelouch. Manus: Claude Lelouch, Claude Pinoteau, Pierre Uytterhoven. Foto: Jean Collomb. Farve: Eastman. Klip: Marie-Claude Lacambre. Ark: Albert Volper. Komp/Dir: Francis Lai. Tone: Jean-Louis Ducarme. Lyd-E: Pierre Rosso. Koreo: Victor Upshaw. Instr-ass: Claude Pinoteau. Ass: Raymond Leplont, Daniel Vigne, Daniel Bocly, Jean-Louis Trinquier, Michel Aurard, Jami Blanc, Nicole Carmet, Arlette Gordon, Robert Atellian, Michel Vocoret, Janine Ruault, Robert Pourret, Alex Pront, Christian Caubert, Babette Siramdane, Sabena, Martine Lelouch, Phillips, Lucie Saint-Clair, Victor Azria, Ted Lapidus. Medv: Jean-Louis Trintignant (Simon), Danièle Delorme (Janine), Christine Lelouch (Martine), Judith Magré (Madame Gallois), Yves Robert (Politiinspektøren), Charles Gerard (Charles), Amidou (Bill), Jacques Doniol-Valcroze (Bankmand), Pierre Zimmer (Martines mand), Charles Denner (Monsieur Gallois), Sacha Distel, Paul le Person, Gabriella Giorgelli, Luciano Pigozzi, Mimmo Palmara, Aldo Maccione, Gérard Sire. Længde: 120 min., 3300 m. Censur: Grøn. Udl: United Artists. Prem: Biografen, Århus 5.3.71.