

# FILMENE

## BRUTAL MAGT

»Brutal magt« hører filmhistorisk hjemme i perioden efter 2. verdenskrig, hvor en række nye filmskabere dukkede op i amerikansk film og i deres film udviste et anderledes nært forhold til den sociale virkelighed end 30'ernes glamouriserende og krigstidens propaganderende og heroiserende. Slikt var tidligere kun set undtagelsesvis i en film som Ford's »Vredens druer«, men de mange dokumentar- og reportagefilm, der var blevet lavet på stedet, midt i begivenhederne under krigen, f. eks. Huston's »The Battle of San Pietro«, havde uden tvivl betydet en væsentlig ny inspiration. Instruktørerne var navne som Kazan (»Mand og mand imellem« 48), Dmytryk (»Blindt had« 47), Jules Dassin (»Brutal magt« 47, og »Den nøgne by« 48). Og producenten, der frem for nogen fik praktisk og inspirerende betydning, var Mark Hellinger, hvis stemme på dokumentarisk vis indledte genrens berømteste værk »Den nøgne by«.

Samtidig med at nærmere sig den sociale virkelighed blev filmene også mere politisk betonede, de indeholdt mere eller mindre explicit en kritik af visse punkter i samfundet, samtidig med at de bedste af filmene dybest set også udviste en ideologisk præget kritik af hele samfundssystemet. Disse film udløste en ret kraftig reaktion i »God's own country«, en reaktion der fik sin ydre næring i den kolde krigs antikommunist-hysteri og sin praktiske iværksættelse af MacCarthy's heksejagt på disse farlige udøvere af anti-amerikansk virksomhed. Da bølgen af udrænsninger i Hollywood havde lagt sig, var Dassin emigreret og Dmytryk hastigt omskolet, og tænderne trukket ud på socialt engagerede kunstnere for de næste ti år.

»Brutal magt« er et udmærket eksempel på denne kortvarige bølge af film. Den er tillige sikkert en af de bedste og mest dybtgående af dem. For hvor en film som Dmytryk's »Blindt had« i dag virker stærkt dateret, meget søndagsskolenaiv og politisk aldeles tandløs, er »Brutal magt« en film, der ikke har mistet sin aktualitet (trods tydelige paralleller til fascismen som den havde udspillet sig dengang) og politiske slagkraft. Den bevæger sig ikke blot på overfladen som en kritik af amerikanske fængselsforhold anno 1947, hvilket den selvfølgelig også kan tages – og blev taget – til indtægt for. Den er i og med sin struktur en præcis analyse af et helt samfundssystem, et signalement af dets positive og negative tendenser, samt en engageret reportage af kampen imellem disse tendenser. Og dens konklusion er vel at mærke ikke udglattende hollywoodnaiv eller jubelrevolutionær, men en nøgtern tilkendegivelse af tingenes tilstand, som de er her og nu.

Westgate, en fængselsø. Vagttårnets projektor fejrer gennem nattens regnvåde mørke over fangegård og fængselsmure. Bortset fra fire flashbacks forlader kameraet ikke dette fængsel, ligesom ingen af de mennesker, vi møder, nogensinde undslipper. Den eneste gang vi reelt ser broen ind mod land gå ned og lade os få et glimt over mod friheden, er da liget af en fange køres bort – filmens første scene, der konkret bekræfter en af fangerne, Gallagher's ord senere i filmen: »These doors only open three times: when you come in, when you've served your time – or when you're dead!«

»Brutal magt« skildrer modsætningerne i dette fængsel. Modsætningerne mellem vogtere og fanger, mellem vogterne indbyrdes, hvor en magtkamp udspiller sig, og mellem fangerne indbyrdes, hvor der også foregår en kamp: mellem dem der vil flygte og dem der vil samarbejde med vogterne i håb om benådning for god opførsel. Da fangerne »tilidsmand«, Gallagher, får at vide, at hans benådningsansøgning er afslået, ændrer han holdning fra det samarbejdende til medvirkende i flugtgruppen og en flugtplan aftales. Den ganske humane, men svage fængselsdirektør Barnes er under konstant pres fra myndighederne, der ikke ønsker revalidering af fangerne, men blot internering uden vrøvl. Dette udnytter sergenten Munsey ved at provokere uroligheder blandt fangerne og selv stå klar, da direktøren fyres. Flugtforsøget, hvis nedkæmpelse han havde kalkuleret med at benytte sig af, forårsager dog hans død – men mislykkes alligevel.

Filmen udvikler et mønster af paralleller mellem de to fundamentalt modstridende parter inden for murene: vogterne, der giver ordrene, og fangerne, der modtager dem. Den vagt demokratiske fængselsdirektør, der gerne vil have det hele til at glide, har sin parallel i Gallagher. Fængselslægen »Doc« samarbejder på et givet tidspunkt med fangerne i modstrid med vogternes interesser, ligesom nogle fanger ind imellem bliver stikkere og forråder deres egne. Og endelig den mest spændende parallel, mellem sergent Munsey og flugtlederen Collins og hans cellokammerater.

Det mønster, der tegner sig, udvider perspektivet: fængslet er blot et billede på et system, hvori ikke blot fangerne, men også vogterne er indespærret. Udbrud fra sin plads i systemet er en farlig ting. Det kan medføre det efterstræbte mål, individets frihed eller uindskrænkede magt – henholdsvis for fanger og vogtere – men det kan også føre til nederlag og undergang. Der skildres sådanne to forsøg på udbrud: Collins' forsøg på at flygte sammen med nogle kammerater, og Munsey's forsøg på at tilrane sig den uindskrænkede magt over fængslet. Forsøgene bliver samtidig til en styrkeprøve mellem de to mænd, der fra hver sit hold kæmper

mod hinanden i et samfund, hvor der, som Munsey udtrykker det »– is no reward for bringing them back alive – not in this jungle!« Begge planer gennemføres med alle til rådighed stående midler, først og fremmest kynisk snuighed og – brutal magt.

Men er midlerne ens, er de to modstanderes mål, deres baggrund og deres motiver vidt forskellige, og filmen placerer også klart en forskel på den moralske værd af deres handlinger. Den har altså med andre ord en klar *tendens*, der da også var begrundelsen for det totalforbud, den danske censur i 1949 vedtog og så sent som i 1964 opretholdt mod filmen.

Collins skildres ikke kun som enkeltperson. Han bliver godt nok midtpunkt for planlægning og organisering af flugten, men det står hele tiden klart, at flugtforsøget ikke er nogen solopræstation. Den er lige fra planlægningen (planen stammer oprindeligt fra den døde fange, der bliver kørt ud i første scene) og i hvert enkelt led af gennemførelsen et kollektivt foretagende. Og det, der driver værket, er en rent elementær frihedstrang. Som Collins formulerer det: »Nothing's ok – it never was and never will be – until we're out!«

Desværre overdriver filmen sin placering af sympati på fangerens side ved at bringe fire flashbacks, der hver især viser en enkelt af fangerens specielle motiv til at slippe ud, samt hans specielle motiv til sin forbrydelse. I alle tilfælde noget med en kvinde og et i grunden ædelt motiv. Det lugter af traditionel hollywoodsk godtkøbspsykologi, dette med »cherchez la femme«, og det fortegner det ideologisk almene en smule.

Og det faktum, at filmen moralsk står på fangerens side, fremgår langt mere subtilt af en scene, hvor fangerne bruger vold (likvideringen af en stikker), set i sammenligning med skildringen af Munsey's voldsanvendelse. Volden bliver ikke mindre frastødende skildret, fordi fangerne udøver den, men kameraet er helt konkret på fangerens side i det øjeblik, hvor de med skærebændere tvinger en stikker ind i en metalpresse på værkstedet. Er der en enkelt ting (flashbackene) i skildringen af fangerne, der forekommer unødigt overtydeligt, er skildringen af Munsey til gengæld præcist analyserende, uden svinkeærinder. Han er i begyndelsen endnu kun et effektivt led i systemet. Men under den pæne facade skinner hans ambitioner og hans hensynsløse metoder igennem. Som Doc siger til ham: »You're obvious, Munsey«. En fingeret loyalitet over for hans foresatte, Barnes, dækker over den undergravende virksomhed, han længe har ført, ved at ophidse fangerne til indbyrdes stridigheder, hvilket har resulteret i fængselsstyrelsens svigtende tillid til direktøren. Barnes er svag, oprindelig vagt demokratisk og fremskridtsvenlig i forholdet til fangerne, symbolsk illustreret ved et portræt af Lincoln på væggen i hans kontor.

Samme portrætsymbolik anvendes også i tilfældet Munsey: i hans kontor hænger – lige så dominerende i billedet som Lincoln-portrættet er diskret i scenerne fra direktørens kontor – et fotografi af: ham selv – i uniform.

Munsey gør selv klart rede for sine idealer i en samtale med Doc: »Nature proves that the weak must die so that the strong may live« og »Authority, cleverness, imagination makes the differences between men.« En ret



To minutter efter Munsey's udnævnelse bryder fangeoprøret ud og Munsey åbner ild med maskingeværet. Der klippes mellem Munsey set nedefra (fra fangernes synsvinkel) og fangerne set oppefra (fra Munsey's synsvinkel).

utvetydig gengivelse af en rent fascistisk opfattelse af darwinismen og Nietzsche. Doc anklager ham for slet og ret at være en sadist, der kun hænger ved sit job for at kunne pine og plage fangerne: »The more pain you inflict on them, the more pleasure you get – You're the psychopath here, not they.« Munsey bekræfter umiddelbart doktors ord ved at slå ham i gulvet, og Doc fortsætter: »Not cleverness, not imagination, just force—brute force!« Denne tematisk centrale samtale illustreres og underbygges visuelt i en senere scene, hvor Munsey afhører en fange for at få ham til at røbe flugtplanerne (vi har tidligere set ham drive en fange til selvmord i forsøget på at gøre ham til stikker). Munsey sender den ledsagende betjent ud, ruller rullegardinerne ned, skruer op for grammofo- nen (musik: Wagners Pilgrimskor fra Tannhäuser) – og gennembanker med gummiknippel fangen, der er lænket til en stol. Her er kameraet på fangens side, i let frøperspektiv, som den siddende forhold til den stående. Ind imellem flashes på grammofo- nen og fotografiet af Munsey (nærbillede, skråt nedefra).

Munsey når faktisk sit mål. Fængselsstyrelsen afsætter Barnes og udnævner Munsey til direktør. Igen fotograferet i frøperspektiv – som på fotografiet – står han smilende i tårnet og betragter mængden af fanger, der hujer i gården nedenfor. Han har opnået den uindskrænkede magt, og et øjeblik efter, da fangernes flugtforsøg i gården er begyndt, kan han med et utilslørret nydende smil bag maskingeværet effektuere den og meje fan-

gerne ned i massevis. Hans lykkerus varer dog kun kort. Collins når vagttårnet og et øjeblik efter ligger Munsey i gården med fangerne over sig. Men også Collins' og kammeraternes forsøg på at bryde ud af systemet er mislykkedes. Collins ser fra tårnet, døende, at vejen til friheden er blokeret, fordi medfangerne et øjeblik tvivlede på planens gennemførlighed.

Begge forsøg på udbrud er endt i nederlag og undergang. Munsey's fordi »force makes leaders but it also destroys them« – heri kan man se en fundamental optimisme, omend det jo vitterligt lykkedes fascistene at nå magtens tinde. Og Collins' og medfangerens på grund af det manglende indbyrdes sammenhold og manglende kollektive tiltro til forsøgets mulighed for at blive virkelighed. Denne detalje med porten, der blokeres af fangerne selv et øjeblik før Collins åbner låsen, er ikke blot en skæbne-ironisk last-minute-defeat, men leder klart frem mod Doc's pessimistiske konklusion på sit eget spørgsmål om, hvorfor mennesker altid følger deres frihedstrang og søger at undslippe systemet: »Nobody ever really escapes« siger han i slutbilledet, set gennem tremmerne i en celle. Men er Doc's konklusion også filmens? Den kan opfattes som ren defaultisme, men som vi oplever filmen er dens mangel på håb en ærlighed, dens pessimisme en provokation direkte til tilskueren, og dette gør filmen langt mere potent og stimulerende for bevidstheden end hvis den havde sluttet i et mildt lykkeligt sollys!

Kaare Schmidt og Peter Hirsch

■ Se filmens credits side 183.

## DRIVE, HE SAID

Det er med mere end almindelig forventning, man har imødeset Jack Nicholson's »debut« som instruktør med »Drive, He Said«. Filmen blev i Cannes 1971 af udlejningsselskabet præsenteret som hans instruktørdebut, og det synspunkt har samtlige amerikanske anmeldelser holdt fast ved siden. Men måske foretrækker Jack Nicholson at lade glemslens barmhjertige mørke sænke sig over »Flight to Fury«, en film om diamantsmugling, som han ifølge Film Facts (15. januar 1969) skulle have lavet i 1967 med Monte Hellman som manuskriptforfatter.

Nicholson har de senere år slået sit navn fast som en af de mest spændende skuespillere i den unge amerikanske film. Han brød igennem i en lille rolle som den fordragne sagfører i »Easy Rider«, og siden har han bekræftet sin position med hovedroller i »Kødet lyst« og »Five Easy Pieces«, hvor han i den sidste tegnede et stærkt indforstået og følelsesladet portræt af den rodløse Bob Dupea.

Han er medforfatter på manuskriptet til »Drive, He Said«, men som manuskriptforfatter har han også stået på credit-listen til bl. a. »The Trip«, »Head« og »Ride in the Whirlwind«. Og som medproducent har han været involveret i bl. a. »The Shooting« og »Head«. Få instruktører har således været forberedt til deres, om man vil, *egentlige* debutfilm. – Og alligevel kikser det for Nicholson.

Måske ligger noget af fejlen allerede deri, at han har valgt at basere filmen på Jeremy Larners bog fra 1960–62 om sportsstjerners fremmedgørelse over for deres miljø og de begyndende uroligheder rundt omkring på universiteterne. Der er sket ikke så få ting siden 1962, især på universiteterne, og det mærker man ikke ret meget til i Nicholson's film. Og gør man det endelig, er det uden sigte eller forbindelse med resten af filmen.

»Drive, He Said« er mere eller mindre bygget op som to parallelhandlinger med hovedvægten lagt på base ball-stjernen Hector Blooms kampe, træningsproblemer og kærlighedsventur med den gifte Olive, mens vennen – den af politik og revolution dybt opslugte Gabriel – først tager rigtig skikkelse hen imod slutningen, hvor han med stadigt mere desperate midler forsøger at undslippe militærtjenesten.

Principielt er der ikke noget i vejen for, at Nicholson kan køre alle de parallelhandlinger, han lyster, men det må være et absolut minimumskrav, at ingen af dem tager uforholdsmæssig meget plads op på bekostning af de andre, for så lige pludselig helt at forsvinde. I »Drive, He Said« ser vi faktisk ikke noget særligt til Gabriel før i slutscenen – til gengæld følger vi så *kun* ham. Hector, som vi har fulgt *intet* til tredje- dele af filmen, ser vi derimod intet (af betydning) til i den sidste tredjedel.

Hvis man vil være meget flink, kan man måske fortolke det derhen, at den tidligere oprørske og håbefuldte revolutionære og til slut vanvittige Gabriel er det symbolske billede på, hvordan den efterhånden kritisk indstillede Hector også en dag risikerer at ende. Begynder man først for alvor at sætte spørgsmålstegn ved systemet, og løber man linen helt ud, ja så kan man næsten ikke undgå at blive gal.