



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 doktorens 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 grammofonen (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 grammofonen 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 fangerne flugtforsøger 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 medfangerne 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 »Kødets 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 kærlighedsventyr 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.

Er tilskueren derimod blevet jævnt irriteret over filmens manglende holdning til sit stof og forvirrende planløshed, og ikke har spur lyst til at lade tvivlen komme instruktøren til gode, så ser det ud, som om Nicholson efter optagelserne har fundet ud af, at det var en helt anden film, han ville lave, og han har så håbet på, at alt ville lykkes om ikke i den berømmelige gasovn, så i klippebordet.

Også stilistisk er filmen ujævn. Lynende godt fotograferede og stramt klippede billeder (base ball-kampene) veksler med dårligt komponerede og belyste indstillinger (flere samtaler mellem Hector og Olive). Kameraet holdes næsten konstant i bevægelse, og både zoom-ture og slow motion benyttes ofte. I en uforholdsmæssig lang og for resten af filmen ligegyldig sekvens, hvor den vanvittige Gabriel med en damestrømpe over hovedet forsøger at trænge ind til Olive for at voldtage/dræbe hende, når Nicholson at vise, at det måske er i gyser-genren, hans talent ligger.

Skuespillerne er udmærkede, men selv Karen Black, hvis skelende servitrice-øjne havde deres store andel i »Five Easy Pieces«' solide portrættegning, er ude af stand til at få noget hold på sin figur.

Filmens har gode øjeblikke i sine præcise iagttagelser af base ball-sportens verden – af det stykke Americana, publikum og hele hal-løjet omkring kampene udgør. Her forstår Nicholson at finde og bruge sit stof, så det damper af vitalitet. Resten smuldrer mellem fingrene på ham.

I stedet for at »køre« burde Nicholson nok standse op og tænke over, hvad han vil med filmmediet.

Mette Knudsen

■ Se filmens credits side 183.

FRENCH CONNECTION

I den posthumt udgivne brevsamling »Raymond Chandler Speaking« formulerer den begavede forfatter og brevskriver sin situation således:

»The detective and mystery story as an art form has been so thoroughly explored that the real problem for a writer now is to avoid writing a mystery story while appearing to do so.«

Med minimal omskrivning dækker ordene William Friedkins »The French Connection«. Filmens ligner den definitive *police thriller*, men Friedkins film rummer langt flere kvaliteter end genren almindeligvis byder på, og lige som i sin tid Howard Hawks' »Scarface« var »the gangsterfilm to end all gangsterfilms«, så kan Friedkins film hævdes at være det samme for den moderne police thriller, som den har udviklet sig fra fyrrernes halvdokumentariske genre (»Den nøgne by«, »Ring Northside 777«, »Huset i 92. gade« etc.) til de seneste års interesse for politimanden (»Detektiven«, »Bullitt«) i stedet for privatdetektiven, der mere og mere ligner en anakronisme (undtagelsen findes først og fremmest i Ross Macdonalds romaner, hvor privatdetektiven er en tidssvarende figur med større relevans end litteraturens skildringer af politiet). På overfladen bruger Friedkin genrens melodramatiske bestanddele: det fortættede handlingsforløb, volden, den tilsyneladende nøgterne, journalistiske beskrivelse af miljøerne og disses *stock cha-*

racters – men Friedkin har klogt forstået at vende genrens krav til sin egen fordel som menneskeskildrer.

Filmens er næsten helt koncentreret om skildringen af narkotikadetektiven Jimmy »Popeye« Doyle (og Gene Hackman levendegør mennesket med indforstået nuanceringsvev), der umiddelbart ligner en vulgært hyggelig fyr og som af sin nærmeste overordnede beteges som »basically a good cop«, mens han i virkeligheden er en skidt fyr med et voldsomt og ukontrollabelt temperament. Han adskiller sig kun fra forbrydere ved at være medlem af politikorpset, men Friedkin henfører direkte Doyle til gangsterverdenen, idet en af DoYLES kolleger sarkastisk og med slet skjult foragt spørger Doyle: »Still picking your toes?« - et spørgsmål, som Doyle tidligere i filmen har stillet en mistænkt neger (der hentydes til et fængselsophold med spørgsmålet) og tvunget negeren til at bekræfte. Og i en enkelt scene, der viser Doyle privat, er detektiven symbolsk lænket med sine egne håndjern.

Med samme køligt distancerende ironi forholder Friedkin sig til filmens øvrige personer, der gang på gang viser sig at være noget andet, end de giver sig ud for. Smuglerchefen er en elegant og kultiveret franskmand, om hvem ingen ville drømme, at han tjener penge på narkotikahandel. En af hans hjælpere er en feteret fransk TV-stjerne, den amerikanske kontaktperson giver den som dyr playboy på dyre natklubber med en dyr blondine, men han er i virkeligheden en småsnusket indehaver af en småsnusket kaffebare, og den labre blondine er hverken kostbar eller blondine, men hans tarvelige kone og medhjælper i kaffebaren, hvor hun viser sig naturligt sorthåret. Ironien holdes til det sidste. Lakonisk oplyser filmen, at hovedmændene er gået fri, mens den franske TV-stjerne, der næsten intet kendte til foretagendet og som ovenikøbet blev nervøs og valgte at trække sig ud af det illegale foretagende, er den der får den længste straf. Og Doyle, der under det afsluttende opgør skød og

dræbte sin kollega (»kun« et uheld?) straffes blot med overflytning til en anden afdeling af politikorpset, mens det mest rimelige måske ville være, at lade Doyle komme under psykiatrisk behandling.

Doyle er tydeligvis et sygt menneske, ikke blot sadist og racist. Han lider af forfølgelsesvanvid (og meget andet), og hans karakter defineres relativt udtømmende gennem hans fysiske udfoldelse i filmens energifyldte univers. Han ser forbrydere alle vegne (hans chef bebrejder ham, at skønt han og kollegaen Buddy Russo tegner sig for de fleste arresteranter, så er det fisk så små, at de næppe er værd at have med at gøre), jagten på gangsterne er for Doyle et personligt anliggende, der ikke har noget med begreber som moral og retfærdighed at gøre. Misundelse er en del af forklaringen – anskueliggjort via nogle insisterende nærbilleder af en sulten og tørstig og frysende Doyle, der under skyning af gangsterchefen ser denne mæske sig på en eksklusiv restaurant med årgangsvin og chateaubriand. Uden for må Doyle klare sig med en kønsløs håndmad og en kop automatkaffe, der ikke er værd at drikke. DoYLES univers er helt befolket med objekter – det gælder både den pige, som Doyle med abnorm optagethed af støvleklædte pigeben samler op og går i seng med, og det gælder for DoYLES færd og opførsel i tjenesten. Det er karakteristisk, at de forbrydermiljøer, som Doyle befinder sig i, enten er de riges, hvor misundelsen kan næres, eller de undertrykte, hvor misundelsen kan afreageres, fordi negre i DoYLES afsporede middelklassebevidsthed er ham så underlegne, at de for ham kun er objekter, som han brutalt kan tæve løs på.

Den pæne og relativt uforpligtende liberalisme, som f. eks. var med til at gøre »Bullitt« til en sympatisk og lovprist underholdningsfilm, findes ikke i »The French Connection«, der trods samme producer og trods en mindst lige så pirrende biljagt, forekommer mig at sige langt mere om sit miljø. F. eks. er det sandsynligt, at filmens skabere

Efter en virtuos biljagt bliver Pierre Nicoli (spillet af Marcel Bozzuffi) skudt af detektiven Doyle (Gene Hackman).

