

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 kaffebær, 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).



med portrættet af detektiven Doyle også har villet pege på, hvor farlig dyrkelsen af traditionelle amerikanske pionerdyder er, når de kritikløst overtages og forvrænges af nutids-samfundet.

Biljagten – hvor Doyle kører om kap med et S-tog, hvori en morder befinder sig – er utroligt spændende (og også lidt utrolig) i den virtuose krydsklipning mellem Doyle og toget, og sekvensen er med til at understrege det maniske i Doyles figur, der mere og mere fjerner sig fra virkeligheden.

Måske kan det indvendes mod filmen, at vi får for lidt at vide om Doyles fortid. Der eksisterer næppe en antydning i filmen af, hvorfor og hvornår Doyle er blevet det syge menneske, som filmen karakteriserer så fremragende. I Roger Moores kedsommelige rekonstruktion af de faktiske begivenheder, forklares Doyles besæthed med, at nogle narkomaner i panisk jagt på penge til at købe stof for, brutalt slår en lille pige ned i den lejlighed, de er trængt ind i. Det er forståeligt, at William Friedkin har undladt denne i bedste fald overfladiske årsagssammenhæng (i det hele taget er der ikke mange lighedspunkter mellem roman og film), men selv om jeg gerne så portrættet af Doyle afrundet med blot en antydning af fortid, så er det i hvert fald en ringe indvending mod en ubestikkelig film, der suverænt følger sin genres regler samtidig med at Friedkin udvider genren, nøjagtig som Alan Pakula på helt anden vis formåede at udvide genren med den mesterlige »Klute«.

Per Calum

■ FRENCH CONNECTION (DEN FRANSE FORBINDELSE)

The French Connection. USA 1971. Dist: 20th Century-Fox. Pselskab: D'Antoni Productions, Inc./Schine-Moore Productions, Inc. Ex-P: David Schine. P: Philip D'Antoni. As-P: Kenneth Utt. P-leder: Paul Ganapoler. Eksterior-kons: Fat Thomas. Instr: William Friedkin. Instr-ass: William C. Gerrity, Terry Donnelly. Stunt-instr: Bill Hickman. Manus: Ernest Tidyman. Efter: Bog af Roger Moore. Råd: Eddie Egan, Sonny Grosso. Foto: Owen Roizman. Kamera: Enrique Bravo. Farve: DeLuxe. Format: Widescreen. Lys: Billy Ward. Klip: Jerry Greenberg. Ark: Ben Kazaskow. Dekor: Ed Garzero. Rekviz: Tom Wright. Komp/Dir: Don Ellis. Tone: Chris Newman, Theodore Soderberg. Sp-E: Sass Bedig. Kost: Joseph Fretwell (design). Joseph W. Dehn, Florence Foy (garde-robe). Makeup: Irving Buchman. Rollebesætter: Robert Weiner. Medv: Gene Hackman (Jimmy »Popeye« Doyle), Fernando Rey (Alain Charnier), Roy Schneider (Buddy Russo), Tony LoBianco (Sal Boca), Marcel Bozzuffi (Pierre Nicoli, den franske revolvermand), Bill Hickman (Bill Mulderigg), Ann Rebbot (Marie Charnier), Harold Gary (Joel Weinstock), Arlene Farber (Angie Boca), Eddie Egan (Simonson), Andre Ernotte (La Valle), Sonny Grosso (Phil Klein), Pat McDermott (Komiker), Alan Weeks (Narkotika-forhandler), Al Fann (Politiets medleder), Irving Abrahams (Politi-mekaniker), Randy Jurgensen (Politimand), William Coke (Togfører), Ben Marino (Lou Boca), The Three Degrees (vokaltrio). Længde: 104 min., 2855 m. Censur: Hvid. Udl: Fox. Prem: Nørreport 1.42.72.

Indspilningen startede den 30. november 1970, slut ca. 1. marts 1971. Eksterior-scener optaget i New York City og i Marseilles samt i Washington D.C. Kost-prisen var \$ 2.200.000, og 20th Century-Fox anså foreløbig en samlet spilleindtægt på \$ 30.000.000.

DEN SATANS SØNDAG

»Lad vinden være blid og bølgen rolig, og må vore ønsker besvares mildt af alle elementer.« – Ordene frembæres i kvindestemmerne, nænsomt, men med tilbageholdt smerte. Strygere og træblæsere maler akkompagnementet, en duvende brise, der fører de elskede bort over havet. Som et fysisk bånd slår tonerne bro mellem de tilbageblevne og båden. Afskeden er pinagtig, længslen efter de bortdragende beklæmmende stærk.

Men under pigernes stemmer lyder spot-



De tre hovedfigurer i »Den Satans Søndag«: Peter Finch, Murray Head og Glenda Jackson.

terens røst, venen, som ved, at intet begår varer evigt. Sårene vil heles, hurtigere end ventet. Kun de, som elsker blindt, kan tro, at følelsen ikke lader sig dele – at den er hævet over døgnets slid. Erfaringen vil bringe de elskende til at resignere. De vil lære at give og tage med lettere hænder, en anelse ulykkeligere, men modnere – og mindre fordringsfulde mod dem, de holder af.

En bitter erfaring, udtrykt med afklaret ro. Et koncentreret billede af komponisten Mozarts overbærende menneskelighed i operaen »Cosi van tutte« – og et nærmest genialt valg af instruktøren John Schlesinger som underlægningsmusik for filmen »Sunday, Bloody Sunday«. De sjælelige kræfter, som mødes i denne terzet, er dem, der driver hans værk. Med samme indforståede medfølelse som komponisten til disse toner har han skildret sine personer i afskedens sidste vanskelige overgangsperiode.

Første gang terzetten toner er i natten mellem den første fredag og lørdag. Personerne er præsenteret i deres omgivelser: Daniel i sin utaknemlige konsultation, Alex og Bob i et hus fuldt af larmende to- og firbenede væsener, som grådigt kræver pasning. Udenom fornemmes et London, hvor trafikmylder og arbejdsløshed gør menneskeliv til en plage. Midt i denne nerveopslidende uro, hvor telefonerne larmer uden at formidle egentlig kontakt, lægger doktoren Mozart på grammo-fonen.

Virkningen er lige så smuk som facetteret. For Daniel tilkendegiver den længslen, han føler efter Bob (visuelt spejlet i, at han tænder den unge kunstners glasskulptur i haven). For Alex (som ikke »hører« musikken, men akkompagneres af den) bliver det en udtryk for den ømhed, hun føler, mens hun betragter den sovende Bob. Samtidig afslører terzetten noget afgørende for begge kærlighedsforhold: i længslen og hengivelsens stunder ledsages disse mennesker varslende af adskillelsens toner. – Ud over at betegne et emotionelt højdepunkt i filmen kommer musikken således fra starten til at sammenfatte en række af de væsentlige motiver i »Sunday, Bloody Sunday«, og i denne dobbelte funktion optræder den gennem resten af værket.

Alex elsker Bob, og Daniel elsker Bob. Bob holder af dem begge, men på sin egen uforglippede facon. Deres krav generer ham og bringer ham til at flygte. »Hvor længe kan du blive?« lyder Daniels spørgsmål, som ikke besvares; og til den bebrejdende Alex erklærer han: »Du får ikke nok af mig, men du får alt, hvad der er.« Bobs kærlighed er egoistisk, betinget af de andres begær. Dette forhold illustreres af musikken lørdag eftermiddag i Daniels soveværelse og lørdag aften, da Alex betragter den badende Bob. Begge steder maler terzetten de elskendes længsel i modsætning til Bobs flygtige sensualisme. For de andre betegner han en støtte, som dulmer utryghed og angst. For ham selv er oplevelsestrang og karriere af væsentligere betydning end menneskelige bånd. Smukt og usentimentalt demonstrerer Schlesinger dette i den scene, hvor Bob våger hos Alex med en blanding af nænsomhed og utålmodighed. En serie bløde overtoninger af Alex' ansigt viser hans tilstedeværelses beroligende betydning for hende, men samtidig tilkendegiver musik-kens afskedsblandede elegi den smerte, som venter hende i adskillelsens stund.

Fire gange klinger terzetten i denne første weekend. I de følgende hverdage, mens båndene løses, og Bob bereder sig på Amerika, tier den i afventende ro. Tirsdagen viser Alex' relation til barndomshjemmet og moderen, der har indgået de kompromis'er, hun selv søger at undgå. Onsdagen lader atter Bob flygte for vanskelighederne – denne gang fra et udartet selskab i Daniels hjem til Alex, som forgæves søger at vække hans jalousi. »Vi har vores frihed til at gøre, hvad vi vil,« erklærer han over for hende, og da hun søger at få ham til at forstå, at folk undertiden må gøre ting, de absolut ikke vil, vender han sig om på den anden side og falder i søvn. Uden at underrette nogen af de andre bruger han torsdagen på at lade sig vaccinere til rejsen og er således klar til den længe forberedte afsked.

For Alex bliver hans planer en bitter påmindelse om, at hun er gået ind i spillet på hans præmisser (»All this fitting in, and making do, and shutting up!«). Men nogen mulighed for at bryde båndet ser hun ikke.