

sen og Mette, men i lige så høj grad tilskueren, der jo i filmens løb er blevet gjort til Arntsens tro forbundsfælle.

Vil vi også i virkeligheden være tilbøjelige til at identificere os med »Arntsen« – eller vil vi, som ved filmens begyndelse, ryste overbærende på hovedet og karakterisere hans protest over for alt det uniformerede som udslag af forfølgelsesvanvid?

Rækker vor solidaritet med Arntsen udover vor oplevelse af filmen og ud i virkeligheden – eller er vi en af dem, der afviser hans og vor påtrængende utilfredsstillethed og søger at fortrænge den?

Peter Hirsch

■ SYG OG MUNTER

Danmark 1973. **P-selskab:** DR-TV. **Instr:** Ole Roos. **Manus:** Sven Holm, Ole Roos. **Efter:** Roman af Sven Holm. **Foto:** Jeppe Jeppesen. **Medv:** Jørgen Ryg (Arntsen), Sigrid Horne-Rasmussen (Vaskemutter), Lone Lindorff (Mette), Judy Gringer, Gertie Jung, Birger Jensen, Claus Nissen, Fritze Hedemann, Ego Brønnum-Jacobsen, Poul Thomsen, Gotha Andersen, Birgit Brüel, Lillian Tillegren, Stig Hoffmayer, Holger Vistisen, Anne Grete Hilding, Jørgen Buckhøj, Ulla Jessen, Arne Lundemann, Alf Lassen, Bent Warburg, Jytte Seedorff, Henry Jessen, Randi Nielsen. **Prem:** TV 25.4.74.

Filmene

»**Mig og fremtiden = Sleeper**«

»**Frugthandlerens fire årstider**«

»**Heat**«

»**På farlig patrulje**«

Mig og fremtiden = »Sleeper«

Den stil, som bærer Woody Allens film, er præget af lige dele jargon og vision. Man kan sige om denne stil, at den demonstrerer, hvad der sker, når en udpræget one man entertainer får mulighed for at oversætte sin kunstneriske form til et ny medium – jargonen drives ud i nye baner, dramatiseres og illustreres, og illustrationerne afslører i lykkelige øjeblikke, hvor farlige vittighederne var.

Den jargon, Woody Allen anvender, er først og fremmest et satirisk våben, der rækker fra det stærkt sarkastiske til det pjattede. Hensigten er klar nok og defineres tydeligt – alle disse jokes er forsvarsmekanismer i en ubegribeligt tåbelig og deprimerende verden, og forsvaret retter frygtelige modangreb mod alt det forlorne og alt det oppustede. Jargonen har Woody Allen opdyrket i nær kontakt med en lang række satirikere, den er i det hele taget meget traditionsbundet, men tættest på sig har han naturligvis sin amerikanske verden og hele det sæt af energiske og skarpe forfattere og skuespillere, som har befolket New York og Hollywood i de sidste 50 år. Bag sig har han den hvasse repliksikkerhed i de bedste filmkomedier, den uanstændige munterhed i Broadway-revyerne og den ugentlige kritiske hverdagsanalyse i tidsskrifterne.

Samt endelig stemningen i natklubberne.

Woody Allen har trænet sit talent i natklubberne. Der er amerikansk tradition for, at det er her det foregår, det er her, sandhederne bliver sagt, det er her, satiren er bedst ved magt. Og Woody Allens stil, når han laver film, forlader aldrig natklubberne. Han er stadig ene mand på scenen, og ene mand sidder han og funderer over livet, afleverer små bemærkninger om alt, hvad der falder ham ind og skaber en perfekt indrammet fortrolighed, der ikke lader noget gå misforstået eller ubemærket forbi. Man gør fejl i at overse den amerikanske natklubs betydning i de moderne amerikanske forsøg på at få regnskabet rettet op, og Woody Allens film er skabt ud af dette miljø og viderefører ikke blot stilen, men også stemningen. Og humoren er derfor ofte sort og fortvivlet, en forsvars- og undvigemekanisme, der typisk nok bedst sættes i gang, når tilværelsen bliver helt grotesk. At være amerikaner i dag er ikke morsomt, og at være en morsom amerikaner forekommer at være forlenet med det absolut håbløse. Der er blot det ved det, at det er den eneste vej, og Woody Allens sorte vittigheder, der henkastes så beskedent og tilfældigt, er vor tids bedste våben. De er ikke tunge at bære, og de bringer sår, som aldrig læges.

At føre stilen fra natklubben frelst over i film, lader sig kun gøre, når pu-

blikum følger med. Det vil sige, at Woody Allens film kræver et publikum, der forstår jargonen og kender dens musik, og det vil igen sige, at hans film først og fremmest klarer sig bedst hos et publikum i New York. De sande confrères, den forsamling af absolut indforståede, som Jean Renoir helst henvendte sig til, den forsamling finder Woody Allen i New York, her er hans sande confrères. Og man kan ikke tvivle om, hvor stor en film »Sleeper« er på sine egne lokale betingelser, når man læser, med hvilken begejstring »The New Yorker« tog imod den. Vanskeligere går det med et publikum, der ikke kender stilen, og som har svært ved at fange rytmen i denne specielle form for vittighedskunst. Den perfekte timing, som man kender fra Chaplin, Lloyd, Keaton, Langdon og Gøg og Gokke, den møder man ikke hos Woody Allen. Eller rettere: man møder en helt anden timing, en helt anden form for beregning af de komiske effekters virkning. Woody Allen beregner ikke mindre hårfint, men han går ud fra sine erfaringer over for natklubbens publikum, og det medfører, at det publikum, der ikke kan denne stil på fingrene, ofte føler sig tabt langt ud af filmen.

Det er selve dette, der begrænser for eksempel et dansk publikums glæde ved »Sleeper«. Vi kender ikke rytmen,

det løber på en anden måde, pauserne er enten for lange eller mangler totalt, og gentagelserne er for mange. Men for det indforståede publikum er alt dette præcis, som det skal være. Det kender melodien, det opfatter alle nuancer og alle overgange, og det ved, hvor meget det skal lægge i gentagelserne. Det er en meget fri stil, der binder sig tæt til noget, der ligner det improviserede, men skinnende af improvisation er både i natklubben og i filmen endnu en vittighed skabt til glæde for de indforståede.

I virkeligheden er derfor en film som »Sleeper« ganske krævende, i hvert fald for et publikum, der ikke er fortrolig med dens udgangspunkt. Dermed er ikke sagt, at den er vanskelig at begribe. Dens meget enkle fabel og dens vittigheder er hverken gådefulde eller behøver fortolkninger. Men krævende er det at falde ind i dens rytme og fornemme dens meget specielle timing. Det går slet ikke, som det plejer at gå i en farce eller i en komedie – man synes nemt, at det ligesom går mere tilfældigt. Men man skal aldrig tro på tilfældigheder i kunsten, man skal hellere sætte sig ned og se og lytte, og prøve at finde ud af.

Det bliver Woody Allens dilemma, om han af hensyn til alle bønderne uden for New York vil sprænge sin stil og

gøre den normalt forståelig for os, eller om han vil fastholde sin jargon og tvinge os til at følge den ubesværet og med vellyst. Han bør holde stand.

Fablen i »Sleeper« er som nævnt meget ligetil. Den udtrykker blandt meget andet, at Woody Allen har arvet de klassiske satirikeres forkærlighed for at forlade tiden for virkelig at kunne ramme den. Woody Allen træder sammen med sit alter ego, Miles Monroe, indehaver af sundhedsrestauranten »Den lykkelige gulerod«, ind i 2173, idet han langsomt tøs op fra sin fortid i 1973. Han ser ikke ud af særlig meget, og hjernen noteres som værende lidt under det normale. Det går ham heller ikke særlig godt, og man har heller ikke indtryk af, at det gik ham godt i 1973. Han er nemlig en udsøgt schlemihl, en forvirret lille ulykkesfugl, der basker desperat rundt i sine nye omgivelser. Hans elendigt forpjuskede frisure og uroligt hængende arme får ham virkelig til at ligne en fugl, bedst i en scene, da han på en motionskur ude i parken får hemmeligheden ved sin eksistens at vide. Miles Monroe lytter som en gal pipfugl og reagerer som en stork, og i frygtelige nærbilleder afslører hans ansigt den samme eftertænksomme forundring, som ofte ses hos fugleskræmsler. Han er i det hele taget et elendigt kreatur, men hans karakter er hæderlig nok, thi han er opdraget i det 20. århundredes sidste rester af sandheds- og sundhedstro. Derfor opretter han sin egen lille modstandsbevægelse mod det nye terrorregime, og derfor er han ved at gå til af væmmelse, da han møder undergrundsbevægelsens fromme aktivister. Det er ikke bare, fordi han er jaloux, men naturligvis er det ærgerligt, at det monstrum af en mondæn pige anno 2173, som han har held til at trække ud af det mondæne og ind i sin egen lille verden, hun falder for en robust frihedskæmper. Men det er nu ikke alene derfor, Miles Monroe væmmes. Det er igen dette med det opstyltede og det oppustede, og så er det for satiren underordnet, hvorfra de drager deres hellighed.

Miles Monroe er en fugl, men til tider en meget adræt fugl. Der er megen elegant bevægelse i de scener, hvor det ulykkelige menneske optræder som robot og tripper gulvet rundt i mekanisk dukkedans, og helt fænomenalt bliver det, da denne robotbevægelse skal omsættes til flugt. Miles vil væk, og det straks, ud af dette værksted, hvor man river hovederne af robotter med en stor knibtang. Han sætter robotdansen op i tempo, men da han gerne vil forklare sig, tilføjer han nogle helt forrykte smilerier og smiser fjollet til alle sider. Det ligner meget godt, hvad der sagtens sker,



Woody Allen i en scene fra den satiriske fremtidsfilm »Sleeper«

når en robot går amok, men pludselig holder det ikke. Og så springer vi lige ind i en glimrende variation over den traditionelle forfølgelsesfarce, underlagt facepræget klavermusik, der falder ind lige på det tidspunkt, da vi ikke aner, hvad han skal gøre. Her er der tale om timing, man kan mærke.

I det hele taget får Woody Allen det maksimale ud af robotterne, som derfor bliver både morsommere og farligere end andre robotter, Kubricks inclusive. Der er øjeblikke, hvor robotterne bliver menneskelige og rørende, andre hvor deres mekaniske menneskelighed helt afsløres, tydeligst da politiet overfalder huset og robotterne bliver ved med at passe deres indkodede huslige sysler. De ligner mennesker, der aldrig kan slippe de små hverdagens pligter, hvad der end sker.

Woody Allen taber heller ikke kontrollen med de visioner, som er satirens og jargonens illustrationer. De meget smukke landskaber med de iskolde huse, alle totalt snydt ud af disse års nybyggerier, det blanke politi, som ligner brandfolkene fra »Fahrenheit 451«, stuerne med deres plastic-atmosfære, og et sted henne i hjørnet den praktiske orgasmatron, der ligesom følekuglen kan redde ethvert selskab. Og sundhedskøkkenhaven med en banan så stor som en kano, og bananskraller, som alle straks falder i. Det er visioner, der pumper værdigheden ud af profeterne, og de ledsager perfekt jargonen. Måske er der vittigheder i denne film, som taber deres virkning, og det skal nok være, fordi de ikke er værd at illustrere; dette gælder nok blandt andet historien om næsen og kloningen, og dog. Men for langt de fleste scener i »Sleeper« gælder det, at den satire, som Woody Allen retter mod dem, der går i spidsen (»De, der går i spidsen, er altid forførelige«), den satire tolkes lige stærkt i jargonen, filmens tonefald, verbalt og musikalsk, og i dens billeder. Tekst og tegning hænger sammen, illustrationen og dens inspiration er smeltet ind i en ny helhed.

Men alle kunstnere har stunder, hvor de mest er sig selv, hvor de når det smukkeste, og hvor de bevæger os stærkest. Når Woody Allen sætter sig ned, som sad han igen på sin stol på natklubbens tribune, og han giver sig til at snakke med Diane Keaton, der er hans talentfulde og morsomme ledsager også i filmen, så taler han helt, som hans humor er. Drilagtigt, venligt, undvigende og dog præcist nok. De sidder og snakker om kærlighed og sex, og han er pludselig ikke længere den lille elendige schlemihl, men en mand med en ganske morsom viden. Hun ved ikke rigtig, hvad hun skal tro – driller han kun, eller passer det? Scenen er den vigtigste i hele filmen, den åbner de andre, og den afslører alt om de bedste hemmeligheder i Woody Allens talent.

Jørgen Stegelmann.

■ MIG OG FREMTIDEN = »SLEEPER«

Sleeper. USA 1973. Dist: United Artists. P-selskab: Rollins-Joffe Productions Inc. Ex-P: Charles H. Joffe. P: Jack Grossberg. Instr: Woody Allen. Instr-ass: Fred T. Gallo, Henry J. Lange Jr. Manus: Woody Allen, Marshall Brickman. Foto: David M. Walsh. Kamera: Roger Shearman. Farve: DeLuxe. Klip: Ralph Rosenblum. P-tegn: Dale Henesy. Ark: Dianne Wager. Dekor: Gary Moreno. Kost: Joel Schumacher. Sp-E: A. D. Flowers, Gerald Endler. Musik: Woody Allen. Spillet af: The Preservation Hall Jazz Band, The New Orleans Funeral and Ragtime Orchestra. Tone: Jack Solomon. Frisurer: Janice Brunson. Makeup: Del Acevedo. Rollesætter: Lynn Stalmaster. Medv: Woody Allen (Miles Monroe), Diane Keaton (Luna Schlosser), John Beck (Erno Windt), Mary Gregory (Dr. Melik), Don Keefe (Dr. Tryon), Don McLiam (Dr. Agon), Bartlett Robinson (Dr. Orva), Chris Forbes (Rainer Krebs), Marya Small (Dr. Nero), Peter Hobbs (Dr. Dean), Susan Miller (Eileen Pogrebin), Lou Picetti (Konferencier), Jessica Rains (Kvinden i spejlet), Brian Avery (Herald Cohen), Spencer Milligan (Jeb Hrmthmg), Spencer Ross (Sears Swiggles), Whitney Rydbeck (Janus). Længde: 88 min., 2420 m. Censur: Rød. Udl: United Artists. Prem: Dagmar 1, 5.4.74.

Indspilningen startede den 30. april 1973 med eksterioroptagelser i Denver City i Colorado.

Frugthandlerens fire årstider

Der var megen snak om spilteorier i forbindelse med kunsten i slutningen af tresserne. Og der blev også herhjemme gjort en del forsøg – især i litteratur og billedkunst – på at skabe værker ud fra sæt af spilleregler, der i forvejen var opstillet. Det kunne man bl. a. finde på at gøre, fordi der ved undersøgelse af tidligere producerede værker viste sig at være bestemte strukturer og skabeloner, der i grunden var ens, men som blot kom igen og igen i nye tiders versioner. Værkerne havde røntgenbilleder. En erfaring som f. eks. store tegneseriekoncerner helt bevidst kunne bruge.

Noget egentlig epokegørende kom der vel ikke ud af det. Ikke dengang og her. Selvom det selvfølgelig er op til den enkelte vurdering at afgøre. Grunden til, at jeg nævner dette træk fra en fjern tid, er, at Reiner Werner Fassbinder, der nu er introduceret i Danmark, fremstår som en fuldt færdig spiltekniker og spilkunstner.

Fassbinder er filmens EDB-mand. Det ses ikke blot af det meget store antal film og teaterstykker, han over en ganske kort årrække har skrevet og instrueret. Der er også noget maskinelt og systematisk over hans metoder. Efter filmen om kvindens undertrykkelse, »Petra von Kants bitre tårer«, filmen om mandens undertrykkelse, »Frugthandlerens fire årstider«, to komplementære størrelser – næsten som i matematikken (det er frugthandleren, det gælder i denne anmeldelse). En synsvinkel lægges ind over et stof. Nogle personer forsynes med de og de data og mødes og frastødes i nogle omgivelser efter de psykologiske mønstre, som vi kender så godt fra livet udenfor filmen.

Og her er synsvinklen altså, at mænd også undertrykkes af kvinder, hvad der fra Fassbinders side er en udtalt polemisk henvendelse til tidens fortalere for kvindefrigørelse som noget, der kan ske

forud for eller endda uafhængigt af – klassekamp.

Filmens kvinder taler om manden, som »noget«, de ejer, har erobret og dreseret.

– Er det Deres mand?

– Det er en nydelig mand, De har!

Og imens stædser frugthandleren rundt med tunge kasser og bliver træt og trættede, den ene dag efter den anden. Stakkels mand! En hund, der bliver holdt af kvinden. Og ikke engang holdt af!

Først var der moderen. En stram kvinde, der ville, at han skulle være noget finere end det, han havde lyst til at være. Hun kunne lægge følelsesmæssig og verbal pression på ham, når han trængte til hende. Også da han blev voksen.

Så var der den prostituerede, der ramte ham på det ømme punkt, drifterne, da han skulle skrive rapport over hendes utugt. Han blev fyret fra det gode job som politimand på grund af hende ...

Og hende, som han elskede så højt, men som ikke ville gifte sig med ham, fordi han ikke var fin nok for hendes far. Og hende, som han blev gift med og fik barn med, og som hurtigt og kynisk fik sig manøvreret frem til familiens kontrolbord. Endelig søsteren, den eneste, der forstod ham, og som måske gav ham det endelige stød ved at rive ham bindet fra øjnene, da han til sidst i total undertrykkelse havde tilpasset sig de andres ambitioner og derfor for første gang havde opnået en vis accept.

For den sags skyld kan man tage den lille datter med. Hun forstår ikke sine regnestykker og vil – af alle mislykkede opgaveløserne – have netop ham til at hjælpe sig.

Frugthandleren ædes langsomt op af det store sorte dyr indeni sig. Han dør lidt hver dag og kigger mere og mere stift ud i luften. Ødelægger en plade, der handler om længslen, der aldrig vil blive stille og drikker sig ihjel på en overordentlig subtil måde. Hans bedste ven glider ind på den ledige plads i familien.

Det er en melankolsk film – i modsætning til den lidenskabsfyldte Petra von Kant. Men her som der er der pludselige glimt af satirisk art, især i beskrivelserne af snobberiet og dobbeltmoralen hos de borgerlige familiemedlemmer – og regnskabsnusseriet omkring dagens salg af svedsker og tomater, der om trent er det eneste, der kan forene ægtefællerne i en fælles ophidset glæde.

Trods sådanne påpegninger af grumheder i den borgerlige livsstil er der intet i denne film, der viser Fassbinder som en specielt socialistisk eller marxistisk filmskaber. Jeg har ikke svært ved at forestille mig, at han kunne lave tilsvarende film om et hvilket som helst samfundssystem.

»Frugthandleren« er heller ikke ligefrem overbevisende i sit polemiske postulat af mandsundertrykkelse. Den er