

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 forfærdelige«), 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: De-Luxe. 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. Rollebesætter: Lynn Stalmaster. Medv: Woody Allen (Miles Monroe), Diane Keaton (Luna Schlosser), John Beck (Erno Windt), Mary Gregory (Dr. Melik), Don Keefer (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 startet 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 enkeltes 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 spil kunstner.

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

ensidigt med frugthandleren og gør intet for at nuancere kvinderne og forklare deres reaktioner. Vi ser hovedsageligt frugthandlerens kone i undertrykkede funktioner – mindre i den undertrykte.

Dette er ikke noget svaghedstegn. »Frugthandlerens fire årstider« er en væsentlig og aktuell film, der overbeviseende fremstiller ægteskabet og det borgerlige familiebegreb som et menneskes spændetrøje. Nogle mennesker fastholder hinanden i et stramt mønster – og et af dem går til grunde. Det kunne lige så vel have været en af kvinderne.

Væsentligere er Fassbinder måske i højere grad som formelt nyskabende. Den stilistiske dyrkning af dramatiske og billedkunstneriske opstillinger, dynamiske tableauer – herfra og dertil – minder ikke om noget andet, vi kender (bortset fra en vis ydre lighed måske mellem f. eks. Petra von Kant og nogle af Andy Warhols film). Ustandselig er situationer og dialoger ekstra skærpede i forhold til, hvad der ville være »realistisk« – så de derved netop kommer til at virke realistiske. Det er noget med at gå lige ind til benet hver gang på en kontant økonomiserende måde, og i disse sparetider er det også værdt at gøre opmærksom på, at filmen er uden filmmusik!

Hvad der derved går »tabt«, er de nuancer, som personerne og problemstillingerne kunne gøre krav på. Til gengæld vindes, at hovedkonflikterne står mejslet tydeligt – til at tage og føle på. I dette tilfælde kynismen og kannibalismen i de mellem menneskelige relationer, sådan som vi har indrettet os med hinanden. En mere kølig iagttagelse og beretning er ikke set siden ... siden ... ja, skal vi sige siden Strindberg!

Det skulle da lige være Suzanne Brøgger.

Kristen Bjørnkjær

■ FRUGTHANDLERENS FIRE ÅRSTIDER

Der Hænder der vier Jahreszeiten. Vesttyskland 1972. **Dist:** Filmverlag der Autoren. **P-selskab:** Tango-Film (München). **P-leder:** Ingrid Fassbinder. **P/Instr/Manus:** Rainer Werner Fassbinder. **Instr-ass:** Henry Baer. **Foto:** Dietrich Lohmann. **Farve:** Eastmancolor. **Medv:** Hans Hirschmüller (Frugthandleren), Irm Hermann (Hans kone), Hanna Schygulla (Hans søster), Ingrid Caven-Fassbinder (Hans store kærlighed), Klaus Löwitsch, Karl Scheydt, Andrea Schöber, Gusti Kreissl, Kurt Raab, Peter Chatel, Pempeit, Walter Sedlmayer, Salem El Heidi, Daniel Schmid, Harry Baer, Hark Bohm, Michael Fengler. **Længde:** 94 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Kollektivfilm. **Prem:** Camera: 19.4.74.

Heat

»Heat« har to emner. Det ene er beretningen om Joey Davis, den tidligere barnestjerne i en TV-serie, som kommer til Hollywood, hvor han vil prøve at slå sig igennem som sanger, men hvor hans erotiske tiltrækningskraft fører ham ind i et par forhold, hvoriblandt affæren med den afdankede skuespillerinde Sally er det væsentligste. Det er historien om den håbefulde unge mand, der vil til

tops, og den kendes med happy end fra back-stage musicals, med moraliserende slutning fra sociale dramaer om pladser i solen og på toppen, og med patetisk bravourfinale fra ekstravagante melodramaer om skæbnerne i illusionernes by. »Sunset Boulevard« er den mest iøjnefaldende inspirationskilde.

I »Heat« får historien om Joey ingen af disse afslutninger, for det dramatiske slutoptrin, der lægges op til med Sallys drabsforsøg, løber som de fleste af de initiativer, der tages i filmen, ud i sandet. Joey står på samme trin i filmens slutning, som han gjorde ved dens begyndelse. Filmen er kun en udviklingshistorie, for så vidt som den netop peger på, at Joey hverken professionelt, socialt eller følelsesmæssigt kommer ud af stedet.

Det andet emne i »Heat« er beskrivelsen af to karakteristiske Hollywoodmilieuer. Det ene er Joeys, bestående af yngre mennesker, uvirksomme egoistiske sex-trippere omkring swimming-pool'en i et motel på Sunset Boulevard; det andet er Sallys, midaldrende, vel-etablerede folk, hvis overflodstilværelse i de monstrøse paladser i Hollywood Hills virker lige så ideforladt, om ikke helt så ørkesløs som de unges. Både motellet og Sallys hus fungerer som samlingspunkter for en række ualmindelige personnager, som således får mulighed for at dukke op i filmen på en plausibel måde (stilen fra »Grand Hotel« og andre gruppemelodramaer). Ved parallelliseringen af de to grupper antyder Morrissey det trivielle leben, som venter de unge fra motellet, hvis det skulle lykkes dem at nå deres mål.

»Heat« forløber som Morrisseys tidligere film i en række løst sammenhængte episoder. Men hvor »Flesh« og »Trash« havde Joe Dalessandro som gennemgående figur i alle sekvenserne, og de andre personer mest sås i relation til ham, er »Heat« mere kunstfærdig og mere traditionel i sine veltitretlagte forbindelseslinjer imellem deltagerne i filmens erotiske spil. Som de fleste Warhol-produktioner er også »Heat« meget afhængig af sin dialog, og de fleste af sekvenserne består da også af samtaler mellem et par af personerne. Der snakkes utrolig meget, men der sker meget lidt i Morrisseys filmiske univers, hvis mennesker fører et liv, der er gået næsten helt i stå. Som fælles valgsprog synes de at have valgt et resigneret slogan om, at livet er, hvad man gør det til – en teori, de i hvert fald praktiserer seksuelt. De bevæger sig sanseløst omkring, styrede af deres drifter, andre mennesker har kun værdi, hvis de kan bruges på den ene eller den anden måde.

Stilistisk knytter »Heat« sig næsten mere til de Hollywood-film, den låner handlingselementerne fra, end til de New Yorker-undergrundsfilm, Morrissey og hans medarbejdere har deres personlige baggrund i. Handlingen er så

fast i kompositionen, som den næsten kan blive det, når dialogen skal improviseres undervejs. Karaktererne er ikke kun løsgagte postuler – som i de tidligere film – men virker som hele figurer, hvis relationer med filmens øvrige personer forbinder det sandsynlige med det for os interessante. Hvor Warhols film kun foregår i nutid, har menneskene i »Heat« en fiktiv eksistens ud over den periode, hvori filmen følger dem. Sally lukrerer på sin fortid – i form af den formue, hun har giftet sig til – og Joeys fortid som barnestjerne bruges dramaturgisk til at skabe kontakten imellem ham og de andre.

På det visuelle plan forekommer filmen at være dikteret af skuespillernes indfald. Dialogen, som tydeligt nok er improviseret over givne retningslinjer, styrer forløbet, og det bliver det håndholdte kameras opgave at følge med, så godt det kan. Det sker hyppigst i nærbilleder – hvad der af og til kan virke frustrerende, som da f. eks. Sallys datter Jessie kommer med nogle hvasse kommentarer til en person, hvis identitet vi ikke kan fastslå, fordi Morrissey holder fast på billedet af Jessie og ikke – som man normalt ville gøre det – klipper ud til et orienterende totalbillede.

Kun undtagelsesvis forekommer andet end sammenføjende klipning, og her er det mest påfaldende eksempel samlejescenen mellem Joey og Sally. I denne sekvens skiftes der flere gange imellem (det samme?) totalbillede af det elskende par, og en halvner af Sally, som smukkeserer sig i sengen, efter morskaben er forbi, mens hun taler om sine følelser og sit udseende. Gennem denne redigering af stoffet demonstrerer Morrissey, at for Sally er et samleje ikke nogen central oplevelse, men et middel blandt mange andre i hendes personlige pleje. Med nærbilledteknikken tilkendegiver Morrissey den optagethed af mennesker, der karakteriserer hans film, og som også kommer frem i en karakteristisk omlægning af det psykologiske tyngdepunkt i forhold til Warhol-filmene. For mens den typiske Warhol-film beskriver et samleje, og en efterfølgende, afslappet post-coital med superstjernen Viva som charmerende nonsens-leverandør, så skildrer Morrissey den erotisk ladede situation, forførelsen, eller bare forhåbningen om at få etableret et forhold til den attraktive, men ikke direkte imødekommende Joe Dalessandro, og selve den seksuelle akt forekommer kun i hastige glimt i hans film. Morrisseys film får således en elementær psykologisk suspense (vil det lykkes?), som Warhols film (hvori det straks er lykkedes) helt giver afkald på, men til gengæld er Warhols nonchalante holdning nok så udfordrende i forhold til Morrisseys århundredergamle fortælleknep.

Siden Morrissey (formentlig) en gang i midten af 60'erne kom ind i Warhols