

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 aktuel 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 værd 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 paralleliseringen 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 postulater – 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 demonstret 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 Dallessandro, 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

kreds, har de film, som på en eller anden måde føres frem under Warhols ægide – hvad »Heat« angår, siger forteksterne »Andy Warhol Presents ...«, hvad det så end indebærer – siden da har disse film udviklet sig bort fra den provokerende stilstand, cinema vérité-stilen, den opsigtsvækkende mangel på handling hen mod en stadigt mere konventionelt acceptabel form med plot, skiftende lokaliteter og skuespillere, der på traditionel vis ignorerer filmfolkenes tilstedeværelse. Warhol selv afstår tilsyneladende fra at blande sig i produktionerne længere, men nøjes med at give filmene den glamour, der stadigvæk knyttes til hans navn. Morrissey er åbenbart så forankret om ikke i Warhols stil, så dog i popkunstens begejstring for massesamfundets attributter og legendariske figurer, at hans fortolkninger af de klassiske Hollywood-skabeloner er et logisk skridt i hans kunstneriske udvikling. I »Heat« er det melodramaet, han arbejder med, senere, i »L'Amour«, blev det komedien, og i hans Dracula-film tages den klassiske gyser under behandling.

Jørgen Oldenburg

HEAT

Heat. USA 1972. **Dist:** Levitt-Pickman. **P-selskab:** Factory Films/Syn-Frank Enterprises. **P:** Andy Warhol. **As-P:** Jed Johnson. **Instr/Manus/Foto:** Paul Morrissey. **Efter:** Ide af John Hallowell (inspireret af Billy Wilders »Sunset Boulevard«). **Farve:** Eastmancolor. **Klip:** Lana Jokel, Jed Johnson. **Musik:** John Cale. **Medv:** Joe Dallessandro (Joe Davis), Sylvia Miles (Sally Todd), Andrea Feldman * (Jessica Todd), Pat Ast (Motelejer), Ray Vestal (Filmproducer), P. J. Lester [= Lester Persky] (Sallys eksmand), Harold Child (Hans værelseskammerat), Eric Emerson (Døvtum), Gary Koznocha (Hans bror), John Hallowell (Hollywood columnist), Bonnie Glick (Jessicas veninde), Pat Parlemon (Pige ved svømmebassin). **Længde:** 100 min. **Censur:** Ingen. **Udl:** Camera. **Prem:** Camera 21.3.74.

* »Heat« blev Andrea Feldmans sidste film. Hun begik selvmord den 8. august 1972. Tidligere har Andrea Feldman medvirket i Warhol-filmene »Imitation of Christ« og den endnu ikke udsendte »Cleopatra«. Hun har også medvirket i Paul Morrisseys »Trash«.

På farlig patrulje

En original-titel, der hentyder til en Harley Davidson-model. En debutinstruktør, der kommer fra beatmusikken. En reklamekampagne, der betoner vold og spænding. Men nej – det er ikke nogen »motorcykelfilm«, og det er heller ikke nogen rigtig »politifilm«. »Electra Glide in Blue« er et værk af en næsten lamemende anstændighed i følelsen – et ægte barn af det specifikt amerikanske fænomen: Hollywood-humanismen.

Den 30-årige James William Guercio, der er filmens producer og instruktør, har ikke tidligere gjort sig gældende i filmsammenhæng – ud over at være søn af en filmoperatør. Det må være hans store succes som arrangør, manager og – først og fremmest – selvstændig pladeproducer, der har givet United Artists

mod på (med et godt øje til ungdomsmarkedet) at lade ham producere en film med et budget på 970.000 \$. I sidste sekund indvilligede Guercio i selv at instruere filmen og lagde personligt 200.000 \$ til for at få den optaget i det teknisk bedste bredformat – Panavision.

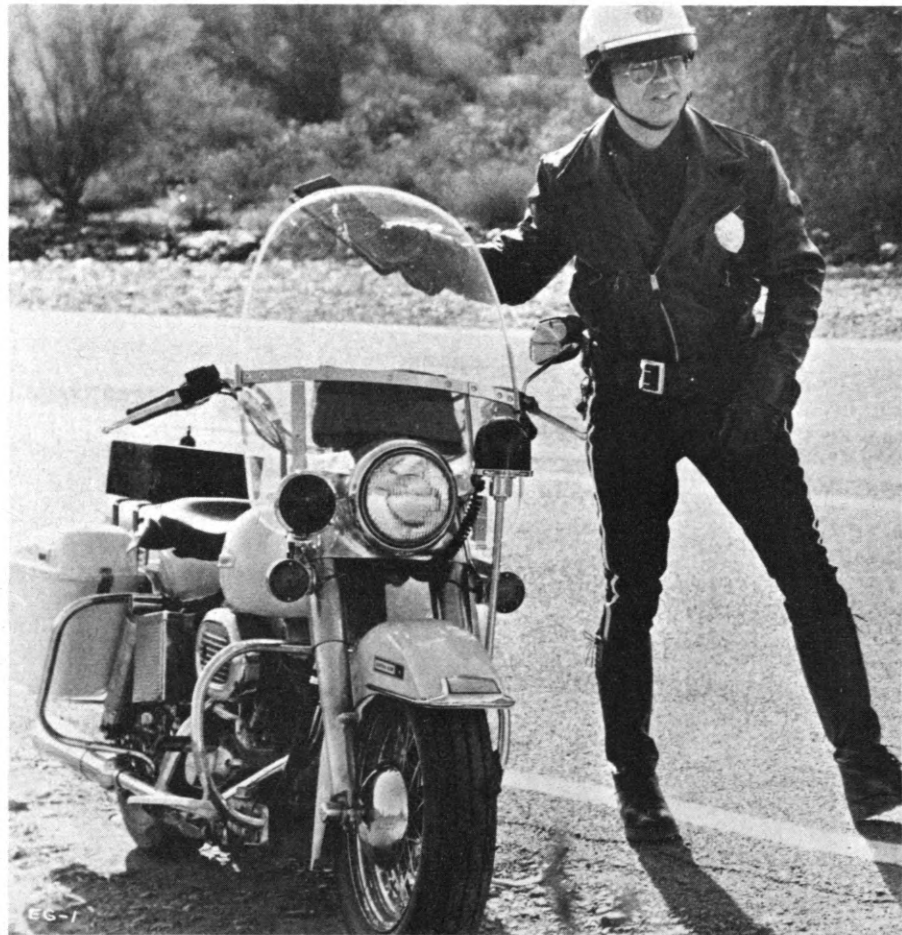
Guercios smukkeste musikalske indsats er nok »Moondog 1«, hvor den seriøse komponist Louis Hardin giver prøver på sine puristisk klassisk-inspirerede filigranarbejder. Det besættende 5/4dels »Theme« fra denne plade var forøvrigt det bedste ved Jack Nicholsons »Drive, He Said«. Men Guercio vil for de fleste være manden bag messing-rockgrupperne »Blood, Sweat and Tears« (deres første lp) og »Chicago«, hvis medlemmer han rundhåndet har spredt ud over filmen. Guercios selvkomponerede underlægningsmusik lyder fuldstændig som disse orkestres: Eklektisk, flot opsat, ind imellem temmelig pretentiøs og præget af en noget bastant dynamik. Således også filmen.

Billedsiden er glimrende varetaget af Conrad Hall, der stod for en af 60'ernes flottest fotograferede film, »Skrappe Luke«, og som modtog en Oscar for »Butch Cassidy and the Kid«. Hovedrollen spilles nuanceret og indforstået af den lille Robert Blake, bedst kendt for to film fotograferet af Hall: »Med koldt blod« og »Jagten på Willie Boy«. Men

handlingen er sært uforløst og usikkert svingende i tonen.

Blake er motorcykelbetjenten John Wintergreen (dobbelt-tydeligt navn), der er Vietnamveteran og tilsyneladende i politikorpset har fundet en erstatning for den autoritetstro og disciplin, han har været vant til. Han er høflig, godhjertet og retfærdig, hvad der gør ham inderligt uskikket til sit job, men hans drøm er såmænd kun at få fire hjul under sig i stedet for to – at blive opdager. Via en ret så henkastet kriminalintrige lykkes det ham at opnå denne værdighed – og pointen er, at han »opklarer« sagen ved hjælp af sin menneskelighed: Han formår at identificere sig med de impliceres motiver, hvad hans brutale, reaktionære foresatte, Poole, er ude af stand til. Denne erkendelsesproces hjælper ham til også at prøve at finde sig selv: Hans naturlige anstændighed tvinger ham til at sætte spørgsmålstegn ved de værdier og sociale kræfter, han repræsenterer, og han er hurtigt tilbage på motorcyklen igen.

Filmen veksler mellem sort humor, sort tragik, tegneserieagtig forenkling og frugtbar flertydighed. Bedst lykkes nogle venligt ironiske afsnit, der passer Robert Blake fint, og helt horrible er et par store bekendelses-sekvenser, der er lige forlorent skrevet, spillet og iscenesat. Den religiøse symbolik stikker også



Robert Blake i debutfilmen »På farlig patrulje«