



JAN KORNUM LARSEN

MARCO FERRERI: GROTESKENS GROBRIAN

Hans verden er bizar, absurd, karikeret, unormal og grum«. Således karakteriserer salig Bjørn Rasmussen Marco Ferreris univers. Beskrivelsen er ganske rammende, for ingen filminstruktør har som Ferreri besudlet den »gode« smag. Han har i film efter film omgivet sig med vrængende vulgaritet, overdreven og undertiden ufordøjet symbolik, platte bemærkninger og pubertetsagtige fantasier.

Paradoksalt nok er der af dette kaos opstået et anseligt antal film, der umådeligt klartskuede viser, i hvilken grad vi er ude af trit med den verden, der omgiver os.

Marco Ferreri er født i Milano den 11. maj 1928. Han studerede blandt andet til dyrlæge, men fuldendte aldrig studiet. I stedet blev han ansat i et vinfirma, hvor han skulle tage sig af reklameafdelingen. Da han interesserede sig for film, fik han overtalt firmaet til at lave en reklamefilm, som han naturligvis selv skulle producere. Marco Ferreris første film blev således en hyldest til firmaets kirsebærlikør. I 1948 flyttede han til Rom og begyndte at producere rigtige film, samtidig med at han grundlagde filmtidsskriftet »Documento Mensile«, der kun udkom fire gange, men som dog er værd at huske, dels på grund af dets på dette tidspunkt endnu sjældne sociologiske stil, dels fordi det havde så interessante medarbejdere som: Fellini, Visconti, de Sica, Zavattini og Moravia. I denne periode opnåede Ferreri også at debutere som skuespiller i Alberto Lattuada's »La Spiaggia« (Den kyske synderinde), hvor han spillede sammen med Martine Carol.

I midten af halvtredserne fandt Ferreri, at mccarthyismen havde spredt sig til Rom, og i overensstemmelse med sin notoriske uforudsigelighed rejste han til Spanien(!) for at sælge ure. Hvorvidt de mødtes, fordi Ferreri ville sælge et ur, melder historien intet om, men i hvert fald traf han her forfatteren Rafael Azcona (f. 1926), der har haft betydelig indflydelse på Ferreris karriere, idet han har været medforfatter på 13 af Ferreris indtil nu 20 film. Sammen skrev de i 1958 et filmmanuskript over Azconas roman »El Pisito«, der bistert fortæller om et ungt par, hvis største mål i livet er at få et sted at bo. For at få tag over hovedet gifter den unge mand sig med en 80-årig dame, og han håber naturligvis, at hun snart vil dø, så han kan arve lejligheden. Men det gør hun ikke! Ferreri forsøgte at få den spanske instruktør Luis Berlanga (som man især kender fra »Professoren holder fridag« fra 1956) til at instruere filmen, idet han mente, at denne havde tilstrækkelig sans for manuskriptets sorte humor. Berlanga var imidlertid ikke disponibel, så i stedet bestemte Ferreri sig til selv at instruere. Filmen tjente sig ind ved at blive solgt til flere østlande, der åbenbart fandt emnet interessant.

I 1959 instruerede Ferreri »Los Chicos«, der også havde et litterært forlæg, denne gang en novelle af Leonardo Martin. Skuffelser synes at spille en ikke uvæsentlig rolle i denne periodes hverdagshistorier, thi også de fire drenge, der er hovedpersoner i »Los Chicos«, skuffes voldsomt, da den fest, som de hele ugen har set frem til, spoles af deres familier.

Ferreris egentlige gennembrud kom i 1960 med »El Coche-cito« (Den lille vogn), der blev belønnet ved filmfestivalen i Venedig samme år. Filmen, der igen bygger på en roman af Azcona, er en studie i sort humor: En gammel mand vil så skrækkelig gerne have en rullestol. Da hans familie søger at hindre ham i at få det så stærkt ønskede vehikel, forgifter han dem! »El Coche-cito« afslutter Ferreris spanske periode, og dens succes tillod ham at vende tilbage til Italien.

I hjemlandet lavede Ferreri straks en episode til Zavattinis projekt »Le Italiane e l'Amore«. Episoden hed »L'infedelta coniugale« (1961) og er i alt fald interessant, fordi Ferreri her for første gang beskæftiger sig med det, hans film har drejet

sig om lige siden, nemlig parforholdet i det moderne samfund.

Ferreris femte film »Ape Regina« (Ægtesengen), som han lavede i 1963, skabte for alvor røre om hans person. Dette skyldtes dels filmens uvante tone, dels at den så kraftigt angreb en af kirkens solideste bastioner: ægteskabet. Censuren holdt filmen tilbage i otte måneder med den begrundelse, at Ferreri ikke havde lov til at vise en natkjole, hvor der på et centralt sted er et hul, omgivet af følgende broderede sentens: Non lo for per piacer mio, me per far piacere a Dio – Jeg gør det ikke for min egen fornøjelse, men for at glæde Gud. Det bekymrende var blot, at inskriptionen ikke skyldtes Ferreris ugudelige fantasi. Han havde blot fundet et gammelt, ingenlunde ualmindeligt, klædningsstykke frem... Som filmens originaltitel »bidronningen« antyder, handler »Ægtesengen« om en dame (Marina Vlady), der, da hun først er blevet besvangret af sin mand, skubber ham fra sig. Det overraskende er, at hun gør det med engleagtig blidhed og – ikke mindst – at manden indvilliger.

Det monstrøse ægteskab behandles yderligere i »La donna scimmia«, 1963 (Abekvinden), hvor den stærkt behårede Maria (Annie Girardot) har en så slående lighed med en abe, at hun bliver en yndet attraktion på markeder. Hun udnyttes groft af sin impressario (Ugo Tognazzi), der sikrer sig eneret til hendes talent ved at gifte sig med hende. Maria bliver gravid, men dør da hun føder et lille monster, der ligner hende selv. »La donna scimmia« er skræmmende og ubehagelig, fordi Maria så tydeligt er et både blidt og sødt menneske, hvis skæbne bestemmes af hendes uheldige hylster. I Frankrig, hvor Annie Girardot er utroligt populær på grund af sit image som ganske »almindeligt« menneske, vakte det stort postyr, at Ferreri lod hende optræde som abemenneske.

Carlo Ponti producerede Ferreris to næste film. Først episoden »Il Professore« til filmen »Controsesso« (1964) og siden »Luomo dei cinque palloni« (Manden med fem balloner) fra 1965, der egentlig var ment som en spillefilm. Imidlertid blev Ponti, da han så det færdige resultat, så bange for, at det skulle skade filmens to stjerner, Mastroianni og Catherine Spaak, at han besluttede sig til at klippe den ned til, hvad der åbenbart har været tidens løsen: en episode i en episodefilm. To år senere fortrød Ponti dog sine dispositioner. Han lod med eksport af filmen for øje nogle nye scener optage og sørgede for, at laboratoriet forvandlede den oprindeligt sort-hvide film til en farvefilm. Voilà! I Frankrig findes en version af filmen, som Ferreri har godkendt under titlen »Break Up« (1968).

Ferreri leverede yderligere bidrag til episodefilmens historie, da han i 1966 instruerede en episode til »Marcia Nuziale« (Bryllupsmarchen); endnu en kollektivfilm.

Variationerne over parforholdets umulighed fortsatte Ferreri i 1967 med »l'Harem«, hvor Carroll Baker, der gjorde så stort et indtryk i sin Lolita-rolle i Kazan's »Baby Doll«, spiller en attraktiv arkitekt, der nægter at leve i et monogamt forhold. Hun har derfor på samme tid fire forskellige mænd at forlyste sig med. Situationen er naturligvis uholdbar. Hun dræbes og efterlades på en strandbred – den første af mange Ferreriske strandbredsscener.

Hvor de tidligere værker er tyngt af en udadrettet nihilistisk aggressivitet og konstante udfald mod samfundet, bevæger Ferreri sig nu indad i sine personer. En af de mest centrale film i Ferreris produktion er utvivlsomt den mesterlige »Dillinger è morto«, 1968 (vist i dansk TV under titlen »Dillinger er død«). Mens der har været rigeligt med ydre handling i de foregående film, sker der meget lidt i »Dillinger«. Handlingen er hurtigt fortalt. En ingeniør (Michel Piccoli) kommer hjem efter en lang arbejdsdag. Hans smukke, men neurotiske kone ligger i sengen med

migræne, og ingeniøren ved ikke rigtigt, hvad han skal tage sig til. Følgelig laver han »ingenting«, d.v.s. at han tuller rundt i lejligheden, kigger på forskellige ting, laver mad, grimasserer foran et spejl, ser fjernsyn og går i seng med tjenestepigen. I et skab finder han en pistol, pakket ind i en gammel avis, hvis overskrift kundgør, at »Dillinger er død«. Ingeniøren sætter pistolen i stand, maler den rød og overvejer at begå selvmord. På en pludselig indskydelse dræber han i stedet sin kone og kører derpå ud til kysten, til et sted ved navn Porto Venere. Tilfældigvis (!) ligger her netop en sejlbad, der er på vej til Tahiti. Ingeniøren tager imod et tilbud om at blive kok om bord, og som i en drøm går det af sted mod sydhavets mytiske lykkeland.

»Dillinger« bygger i høj grad på stemninger. Dens dvælen ved små ting giver en grundtone af uvirkelighed, og det virker på ingen måde som et brud i filmen, at hovedpersonen pludselig sejler bort i et kulørt, solnedgangsbeskinnet eventyr. Hvis man har lyst, kan man betragte »Dillinger« som en fortælling om et nervøst sammenbrud, men man kan også betragte den som en påvisning af værdiernes totale sammenbrud.

Den nogenlunde samtidigt udsendte, nyoptagne version af »L'uomo dei cinque palloni«, der som nævnt kom til at hedde »Break Up«, kan ses som en parallel til »Dillinger«. Begge film er plotløse fortællinger om velhavende midaldrende mænd, der krakelerer. Marcello Mastroianni spiller i »Break Up« en fabrikant, for hvem det bliver en besættelse at bestemme balloners bristepunkt. Hans neurotiske stræben efter pænhed og orden overalt i dagligdagen, kulminerer i en beundring for balloners form, lethed og ynde. Filmen bruger ballonen som symbol på det oprindelige, det fuldkomne, ægget, og indvarsler således den stadig større rolle, som lærndommen og barnet spiller i Ferreris film. Ballonens fuldkommenhed kan naturligvis ikke genfindes i vor lidet perfekte hverdag, og fabrikantens neuroser går over i galskab. Han begår selvmord ved at kaste sig ud fra et vindue og rammer i faldet en bil, hvis ejer skælder voldsomt ud over denne ubetænksomme handling.

»Break Up« og »Dillinger«s selvransagende individualisme fører naturligt over i refleksioner om fremtiden. Således f.eks. i »Il seme dell'uomo« (1969), der er en undergangsvision om følgerne af en ikke nærmere beskrevet katastrofe, hvor tre fjerdedele af jordens befolkning udslættes. Ferreri beretter her om to unge mennesker, Cino (Marco Margine) og Dora (Anne Wiazemsky – på dette tidspunkt Godards kone), der efter at være flygtet fra en storby i et perverteret overflodssamfund, ender på en strandbred, hvor også andre flygtninge er forsamlet. Filmen foregår i en vrængende atmosfære af forfald – blandt andet forekommer kannibalisme – og overnaturligt dominerende naturlyde. Den slutter bogstaveligt talt i en eksplosion, da den mandlige hovedperson har fået besked på at besvange sin pige for at udfylde de huller i menneskeheden, som katastrofen har skabt. Det lykkes på mystisk vis Cino at gøre hende gravid, uden at hun bemærker det. Da hun får det at vide, udbryder hun desperat »hvorfor«, og det hele eksploderer.

Det er karakteristisk for Ferreris film fra denne »midterste« periode, at de ikke rigtigt ved, hvor de vil hen, de ved bare, at det hele er forkert og ender derfor i henholdsvis selvmord, flugt og uartikulerede eksplosioner. Det er derfor naturligt, at der følger en mere eller mindre sporadisk søgen efter nye værdier. Ferreri laver f.eks. en dokumentarfilm i U.S.A. »Perché pagare per essere felici!« (1970) – hvorfor betale for at være lykkelig – om en hippikoloni.

Ferreris motiver er langtfra altid lige gennemskuelige. Måske er det ateistens aldrig helt udslukte håb om religiøs frelse,

der får ham til at lave »L'udienza« (1971), en fabel om den obsternasige Amadeo (navnet må vist betyde »jeg elsker Gud«), der af grunde han ikke ønsker at fortælle om, absolut må tale med paven. Da han ikke ønsker at oplyse pavens embedsmænd om sit andragendes karakter, må han pænt blive udenfor, og efter en del trængsler dør Amadeo af bronchitis ved en af Peterskirkenes søjler. Filmen er selvfølgelig en illustration af kommunikationens umulighed og den katolske kirkes umenneskelighed, men den forekommer mærkeligt forsinket i forhold til Ferreris udvikling. Dens tydelige forbindelse med de tidlige Ferrerifilm kan også skyldes, at Azcona, efter at have holdt en pause, nu igen er manuskriptforfatter.

»Liza« – vist i dansk TV som »Hunhunden« – fra 1972, indleder en mere målrettet periode i Ferreris værk, hvori han prøver at pejle sig frem til det punkt, hvorfra man kan starte på en frisk. Der er naturligvis ikke tale om, at Ferreri begynder at lave store teoretiske film, det ligger ham fjernt, men ved hjælp af »billeder«, som han slipper løs på filmens forløb, ser han, hvad der sker. »Liza« fortsætter faktisk, hvor »Dillinger« slap, blot foregår den ikke på Tahiti, men hvem siger også, at båden nogen sinde nåede så langt. I »Liza« har forfatteren Giorgio (Marcello Mastroianni) forladt sin familie og søgt tilflugt på en lille ø uden for Sardinien's kyst. Han mener at have fundet lykken i et primitivt liv sammen med sin hund Melampo. Så let går det bare ikke. En dag kommer overklassekvinden Liza til øen sammen med nogle venner; da hun ser Giorgio, beslutter hun at blive på øen sammen med ham. En magtkamp udspilles imellem Liza og hunden Melampo med Liza som vinder. Hun overtager hundens rolle og er skiftevis dominerende og underkastet. Til slut forsøger Giorgio, som også ingeniøren i »Dillinger« gjorde det, at flygte fra problemerne. Men hans lyserøde dobbeltdækker vil ikke starte.

I forhold til Ferreris tidligere noget misantropiske menneskesyn er der, selv om man måske ikke ligefrem kan tale om optimisme, dog en holdningsændring at spore i »Liza«. Hans distancerende voyeurisme er afløst af et betydeligt mål af ømhed og medfølelse. En kvinde, der er udstyret med halsbånd og placeret i en hunds rolle, vil for de fleste måske ikke ligefrem vække tanker om ømhed og forståelse, men det bør ikke glemmes, at det altid er manden, der er den svage part hos Ferreri. Marco Ferreri er ofte blevet beskyldt for kvindhad, hvilket for så vidt også er berettiget. Det er blot ikke had til kvinder i almindelighed, men den form for had, der undertiden opstår, når man tvinges til at acceptere, at nogen er stærkere end en selv og følgelig må ømme sig.

Der er i »Liza« et mylder af sværtfordøjelige indfald og referencer til alt fra Ødipus og Spartacus til Ludwig Van. Dens fragmentarisme er imidlertid villet, thi fra og med »Liza« er det ikke mere samfundet, der behandles; menneskene færdes nu i de lange skygger af et forlængst hedengagent system; vader rundt i civilisationens brokker. Dette kommer blandt andet til udtryk i Ferreris voksende interesse for *billedet*. Det talte ord derimod, omfatter han med umådelig mistillid.

Folk griner altid, når man nævner Ferreris næste film »La grande Bouffe«, 1973 (Det store ædegilde). Men ikke fordi filmen er så utrolig vittig. Det er kødets og mavens poesi, der vækker latter. En latter som også antikken og middelalderens mennesker dyrkede, og som er karakteristisk ved sin konstante *dobbelthed*, på samme tid grin og gråd, overbærenhed og gru. Med en veloplagthed, der er en af genrens mestre, femtenhundredtals forfatteren François Rabelais værdig, dyrkes den groteske tradition i »La grande Bouffe«.

Fire midaldrende mænd: piloten Marcello (Marcello Ma-

stroiani), mesterkokken Ugo (Ugo Tognazzi), dommeren Philippe (Philippe Noiret) og TV-journalisten Michel (Michel Piccoli) beslutter at spise sig til døde (i sig selv et grotesk paradoks) og benytter til dette formål en stor forfalden villa i Paris' 16. arrondissement, hvortil de får bragt et enormt antal okser, lam, kyllinger m.v.

Selv om de fire mænd har besluttet at æde sig ihjel, fristes de alligevel undertiden af livet, hvilket giver anledning til et antal digressioner. Maden er i begyndelsen selvfølgelig nok, men Marcello beskæftiger sig også med at reparere sin blå Bugatti sportsvogn, og Michel træner (måske for at hjælpe peristaltikken en smule) ballet. Da Bugattien er køreklar, beslutter Marcello sig til at invitere tre ludere som tidsfordriv. De bryder sig imidlertid ikke særligt om atmosfæren i huset og forlader, efter at en af dem nærmest er blevet voldtaget på Bugattiens smukke motorhjul, stedet. I mellemtiden er en frodig og djærv lærerinde (Andrea Ferreol) fra den nærliggende børnehave dukket op for at se, hvad der egentlig foregår. Hun afskrækkes ikke, men påtager sig rollen som moder og elskerinde samt assisterer på alle måder.

En morgen opdages det, at Marcello har siddet i sin Bugatti under nattens snestorm, og at han følgelig er frosset ihjel. Dernæst bukker Michel under. Han har allerede tidligt fået fordøjelsesbesvær og fjærter sig nu pinefuldt og til eget klaverakkompagnement ind i det hinsides.

Da de tiloversblevne nægter at spise mere af hans mad, lader Ugo sig, med Philippes venlige hjælp, proppe med en formidabel paté, altimens Andrea blidt onanerer ham over i døden. Hun går derpå i seng med Philippe, der nu oplever sit første og sidste samleje.

Dagen derpå serverer Andrea et sidste måltid for Philippe, der sidder på en bænk i den misrøgtede, muromkransede have. Måltidet består af to geléer, formet som store lyserøde kvindebryster. Philippe dør lykkeligt efter at have friet til Andrea, og hans lig efterlades i haven, der er fyldt med uspiste slagtervarer. De hunde, man filmen igennem har hørt hyle, invaderer haven.

»La grande Bouffe« er som de fleste andre Ferreri-film lavet ud fra et af hans »billeder«, som man så har improviseret videre på. I dette tilfælde består billedets to komponenter af på den ene side menneskets fundamentale behov for at spise og på den anden side den store metafysiske tomhed, det moderne menneske føler. Hvad der sker i »La grande Bouffe« udspringer af spændingen imellem disse to poler. Ferreri udtaler herom: »Man kan overhovedet ikke tale om overdrivelser. Det er umuligt. Hvordan skal man kunne udfylde den store tomhed, som vi føler. Den er et hul uden bund. I stedet for at lave »Det store ædegilde«, kunne jeg lige så godt have lavet »Det lille ædegilde« (...). Til grund for det hele ligger den samme fortvivlelse.«¹⁾

I tilfældet »La grande Bouffe« fungerer Ferreris symboler fortræffeligt, men hans sans for symbolik fristedes dog over evne, da han en vinterdag i 1973 spadserede forbi Hallerne i Paris. Man har på dette tidspunkt ved at rydde et område, hvor Hallerne – Paris' mave – lå, og hvor blandt andet det yderst moderne og kulturelle Beaubourg-museum nu ligger. Resultatet var et enormt krater, som Ferreri mente ville egne sig perfekt til at lave en indianerfilm i... De visuelle muligheder var selvfølgelig enestående og indtrykket af det gamle, fundamentalt menneskelige, der afløses af det nye, mere eller mindre overflødige, slående. Men derfra til at lave en film om General Custer og Little Big Horn med Mastroianni som Custer, Michel Piccoli som Buffalo Bill og blandt andre Serge Reggiani og Alain Cuny som indianere, er dog et stykke vej. »Touche pas à la femme blanche«, 1974 (Det store indianergilde) blev da også en total fiasko. Selv om tanken er interessant



nok, forbliver personerne skabeloner og integreres aldrig i den omgivende dekoration. Michel Piccolis filmdebuterende far, Henri Piccoli, er den eneste, der er værd at huske for sin rolle som Sitting Bulls far!

I overensstemmelse med den zigzagkurs Ferreris karriere aftegner, blev hans næste film derimod en vældig succes i Frankrig og Italien (mens den kun gik et par dage herhjemme). Kammerspillet »La dernière femme«, 1976 (Den sidste kvinde), der ingenlunde drejer sig om den sidste kvinde, men snarere om den sidste mand, er en variation over kønsrollerne og familielivets fallit. Den fremstiller manden som den store taber i spillet, fordi han søger den eneste meningsfulde rolle, der endnu er tilbage: *moderskabet*.



I ngeniøren Gérard (Gérard Depardieu) er blevet forladt af sin kone, der er flyttet sammen med en anden kvinde. Hun har dog været så betænksom at efterlade deres fælles barn hos ham som værn mod ensomheden, og han forsøger at udfylde sin tomhed ved at beskæftige sig med barnet. Gérard træffer pigen Valérie (Ornella Muti), der flytter ind hos ham, men mere kommer til at fungere som tilhører og moderfigur end som elskerinde. Hans evindelige jeremiader trætter selvfølgelig Valérie, og i et sidste desperat forsøg på at slippe ud af sin isolation og kønsbestemte identitet, kastrerer Gérard sig selv med en elektrisk brødkniv.

Filmen bygger så godt som udelukkende på Depardieus skuespiltalent. Han fik fra begyndelsen at vide, at han til slut ville få brug for kniven, og det var derpå op til ham selv at udforme rollen. Få kan vel som Depardieu forene phalokrati med ømhed og desperation.

»Efter »Den sidste kvinde« blev jeg klar over, at billedet af barnet stadig væk spøjte for mig, selv om filmen sådan set var »færdig«. Jeg prøvede derfor at ordne mine ideer, og samle materiale til en anden historie om forholdet imellem barnet og manden. Imidlertid forløstes min ængstelse under denne søgen i en ny type mand, en mand hvori den voksne og barnet eksisterer på én gang. Jeg spurgte mig selv om grunden til denne dobbelthed og mener at have fundet svaret i den dybe »historiske« krise, som vi gennemgår. Det er netop ordet gennemgår, man må bruge, thi jeg har forstået, at manden, jeg tænkte på, er et overgangsfænomen.²⁾ Som så ofte før bruger Ferreri et »billede« som udgangspunkt for sin film, men i »Ciao Maschio« (1978), der kan oversættes som »Farvel hankøn«, resulterer det i en enestående vellykket vision, der forener alt det bedste hos ham. Filmen bruger genialt New Yorks futuristiske facade som baggrund for en fabel om barnemanden Lafayette (Gérard Depardieu), hvis kulturelle og kønsmæssige splittethed illustreres af hans to arbejdspladser. Han arbejder dels i »The Wax Museum of Ancient Rome«, et besynderligt voks-kabinet ejet af den ikke mindre besynderlige Flaxman (James Coco), der meget intenst oplever vor nuværende kulturkrise som en parallel til romerrigets sammenbrud. Han er derfor overbevist om, at barbarerne og en ny middelalder står for døren. Nogle af de mennesker, Flaxman betragter som barbarer, er utvivlsomt at finde i det feminist-teater, hvor Lafayette har sin anden arbejdsplads. En dag finder feministerne på, at deres nye stykke skal handle om en mand, der bliver voldtaget. Da den eneste tilstedeværende mand, Lafayette, nægter at medvirke, bliver han slået ned, klædt af og voldtaget. Som voldtægtskvinde vælges paradoksalt nok den mindst aggressive, Angelica (Gail Lawrence), der oven i købet viser sig at være forelsket i sit offer.

En dag, da Lafayette er ude at spadserere med sine kuriøse venner, finder de ved Hudson-flodens bred en død kæmpeabe. Den ligger i sandet neden for World Trade Centers to stål- og glasmonolitter. Normalt er der slet ikke sand på dette sted, men man havde lige revet en bygning ned, og vupti var Ferreri der med filmholdet! I hånden på det King Kong-lignende monster opdager de en chimpanseunge, som Lafayette tager til sig og opdrager som sit barn. Sammen med Angelica fra feministteatret har han nu pludselig anskaffet sig en veritabel familie. Men idyllen varer selvfølgelig ikke længe.

En af Lafayettes venner, Luigi (Marcello Mastroianni) hænger sig i den skyskraberbeskyggede kolonihave, hvor han har dyrket sine tomater og illusioner, og Lafayette har et opgør med Angelica, fordi han ikke ønsker at påtage sig ansvaret for

Gérard Depardieu og King Kong
i en scene fra »Ciao Maschio«

det barn, hun venter med ham. Da han derpå vender tilbage til sin kælderlejlighed, er chimpanseungen blevet ædt af de rotter, der er ved at invadere byen. Lafayette cykler fortvivlet hen til »The Wax Museum of Ancient Rome« i håb om at finde trøst, men finder kun en togaklædt Flaxman i færd med at deklamere en scene fra Shakespeares »Julius Cæsar«, og Flaxman lader sig ikke røre. For ham er det et uigendriveligt bevis på barbarernes indtog, at nogen kan bevæges så meget af en abeungs død, og han provokerer Lafayette til at slå sig ihjel, for på den måde at opnå del i glansen fra hans romerske forbilleder, der som et ritual lod deres slaver slå sig ihjel. Lafayette kaster Flaxman mod en statue, hvilket forårsager en kortslutning i det elektriske system, så ikke kun museets tableau med det brændende Rom, men hele voksmuseet går op i flammer, inklusiv Lafayette.

Filmens slutscene viser den nøgne Angelica på en strandbred sammen med sin legende datter.

Hovedtemaet i »Ciao Maschio« afspejles allerede i billedet af Lafayette foran King Kongs kadaver og Manhatts monumentale massivitet. Lafayette befinder sig ved første blik imellem symbolerne på fortid og fremtid, men i virkeligheden er skyskrabersamfundet jo slet ikke fremtid. Det er den nutid, vi nægter at acceptere allerede findes, og som vi ikke er i stand til at indrette os på. Mændene i Ferreris film er alle overgangsfænomener, der febrilsk søger frelse i fortiden, det være sig historien (Flaxman), en nostalgisk humanisme (Luigi) eller en spejlen sig i sin oprindelse (Lafayette). Paradoksalt nok er chimpanseungen ved at dø af skræk, da Lafayette klæder sig ud som abe!

Med kvinderne stiller sagen sig anderledes. De har aldrig haft samme betydning som mænd i udformningen af den kultur, der ifølge Ferreri for længst er drattet sammen med ørerne på os: »Dybest set bekymrer problemet »Historie«, at lave Historie, ikke kvinden. Blandt andet fordi hun altid er blevet holdt uden for Historien. Den model, som vort samfund er bygget på, er en i bund og grund mandlig model, hvor man fuldstændig har glemt kvinden. Og heri ligger hendes chance (...). Netop fordi hun har spillet en marginal rolle, har hun kunnet bevare en vis form for autonomi, hvilket igen gør hende mindre sårbar end manden og således mindre involveret i vores krise.«³⁾ Kvinden er derfor, hvor nødtigt vi end vil, den, vor overlevelse hviler på. Som Angelica i filmens slutscene har hun bevaret sine instinkter med hensyn til artens fortsættelse.

Ferreri synes efter mesterværket »Ciao Maschio«, der besynderligt nok aldrig har fundet nåde for danske filmimportørers øjne, at fortsætte sin mærkelige vane med at gå to skridt frem og et tilbage. Tilbageskridtet er den efter sigende mislykkede »Chiedo asilo« (1980), der handler om den netop færdiguddannede Roberto (Roberto Benigni), der skal ud og afprøve sine teorier i børnehavens virkelige liv. Han drømmer om at kunne bevare spontaneiteten og friheden hos børnene, men hans ideer vækker mistillid både hos hans venner og i det omgivende samfund. Slutteligt går han sammen med en dreng, der lider af autisme, d.v.s. en sygelig indesluttethed, og som det er lykkedes ham at få til at tale, ud i havet. Robertos flugt understreges af, at hans veninde i samme øjeblik føder deres barn. »Chiedo asilo« fortsætter således, om end i det små, temaerne fra »La dernière femme« og »Ciao Maschio«.

Den fortrukne poet Charles Serking er hovedpersonen i Ferreris seneste film »Tales of Ordinary Madness«,⁴⁾ 1981 (Helt normal galskab). På et tidspunkt er han blevet inviteret til New York, hvor han skal indlemmes i et fornemt forfatterrefugium. Serking får den store ære at spise frokost med stedets principal, en vis Mr. Strange. Problemet er bare, at

Serking ikke kan få en bid ned så tidligt på dagen. Han siger derfor høfligt nej tak, da han tilbydes et stykke *quiche*. I næsten samme åndedrag understreger han, at han derimod frygtelig gerne vil have noget mere rødvin og udstøder et rungende ræb. Mr. Stranges næstkommanderende bemærker udglattende, at ræb i det gamle Kina betød, at man værdsatte maden! Kulturens normaliserende og beroligt dulmende egenskab er en af grundene til, at Serking – og Ferreri – efterlader kulturen i klædeskabet.

Serking (Ben Gazzara) har valgt at leve blandt down-and-outers i udkanten af samfundet. I begyndelsen af filmen holder han foredrag i et besynderligt, phallosymbol-rydet teater. Hans emne er *stil*. Stil er svaret på alt. Katte har stil. Han har set hunde med mere stil end mennesker, selv om hunde kun sjældent har stil. Stil er, når Hemingway blæste hjernen ud på sig selv... og han definerer kunst som det at gøre noget svært med stil. Serking betragter det liv, han fører, som stil. Og let er det bestemt ikke at omgås de kvinder, der optræder i hans liv. Alligevel lykkes det Serking at slippe ud af sine affærer med værdigheden i behold. Han klarer dette ved hele tiden at distancere sig i forhold til sine omgivelser. Han har aldrig travlt og lever, hjulpet af alkoholen, i nuet. Han hviler i sig selv, fordi han betragter ydre værdinormer som ligegyldige. Serking er i virkeligheden en slags *dandy* med modsat fortegn. Som disse originalitetssøgende herrer fra 17. hundretallet, dyrker Serking jeg'et ved distanceringsmiddel.

Sammenligner man med Ferreris øvrige mænd, har Serking opnået at hvile i sig selv og således udholde ensomheden ved hjælp af stil. Der opstår imidlertid en krise for ham, da han møder luderen Cass (Ornella Muti). Hun tiltrækker ham, fordi hun, enestående og overjordisk, besidder den renhed, Serking søger (Serking-Searching!). Fra det øjeblik, Serking lægger værdi i noget udefra kommende, mister han sin ligevægt og ro. Således forsøger han, efter at have truffet Cass første gang, med en tyk kvindes hjælp at vende tilbage til moderskødet. Da Cass begår selvmord, er Serking slået helt ud af stilen. Han flytter ud til et hotel ved havet og forsøger at skrive sig ud af sine problemer. Her møder han en femtenårs pige, med hvem han aftaler følgende byttehandel: hun skal vise ham sine bryster, mod at han siger et digt. Pigen fører Serking ud på en sandtange, klæder sig af og Serking deklamerer et prosadigt om den fremtid, der allerede er nutid, hvor blomsterne springer ud, dækket af støv fra atomforsøg og giftig svamp.

Serking må altså videre, det er ikke nok at hvile i sig selv og kunne holde det hele ud, hvis det betyder, at man lukker af for de ting, der virkelig betyder noget. Og Serking søger renheden i snavset.

Ferreris verden kan meget vel være »bizar, absurd, karikeret, unormal og grum«, og man kan sagtens forestille sig, hvor rædselsfuldt vulgære hans film virker på mennesker, der betragter deres omverden som pæn, ordnet og meningsfuld. Marco Ferreri er en yderst ureglementeret filmskaber, hvis grundholdning er den store skepsis. Men netop denne holdning sætter ham i stand til hele tiden at nå videre i sin afskrælning af menneskelige illusioner. Derfor pisker Ferreri sine personer frem til de yderste konsekvenser af deres livsopfattelser. Tiden er for Ferreri altid forud for os og derfor er en bestandig omvurdering af værdierne nødvendig.

NOTER:

1) Positif 156, februar 1974, p. 39.

2) Fra pressematerialet, uddelt ved Cannes-festivalen 1978.

3) Positif 207, juni 1978, p. 18.

4) Filmen bygger på Charles Bukowskis novellesamling »Erections, Ejaculations, Exhibitions and General Tales of Ordinary Madness«, men skylder den ikke meget.



Ornella Muti og Ben Gazzara
i en scene fra
»Helt almindelig galskab«