

## LEVE DØDEN (1)

Med sin filmatisering af sin egen roman »Baal Babylone« har Fernando Arrabal frembragt en film, som kun dårligt kan behandles og vurderes ud fra de gængse kriterier. Der er her hverken tale om fiction eller, som en dagbladsanmelder har villet påstå, om et sensationsnummer eller *grand-guignol*-teater, som først og fremmest har til opgave at forarge borgerskabet. Det, vi her ser os stillet over for, er en rystende bekendelse og et visuelt orgie, der minder om de tegninger, de sindslidende på en psykiatrisk afdeling nu og da laver for at gøre sig fri af deres indre dæmoner.

Hvorfra har Arrabal sine dæmoner? Fra en række barndoms- og ungdomsoplevelser, som han uafslædig fortæller eller kredser om i sine værker som forfatter og dramatiker. I 1936 var han som 3-årig på ferie med sin far i Melilla i Spansk Marokko. Her brød borgerkrigen ud den 17. juli, og to timer senere var hans far arresteret og dødsdømt, en dom, som senere blev ændret til 30 års fængsel. Det sidste minde, Arrabal har om sin far, er altså mindet om en mand, der legede med ham på stranden og begravede hans fødder i det varme sand. Han hævder, at han den dag i dag kan mindes indtrykket af hans hænder, der rørte ved hans ben. Moderen, der i virkeligheden selv havde angivet sin mand, anlagde sorg og betragtede sig som enke og børnene som faderløse. Fra nu af var der ingen i hjemmet, der vover at tale om den »afdøde«.

Moderen var en slags dronning for den lille Fernando. »Hun var for mig et skueobjekt, et vidunder,« siger han selv. Også mosteren fascinerede ham, – en moster, der plejede et dulgt, men iøjnefaldende erotisk forhold til sine søstersønner. Hun dyrker på en gang lysten og synden, svampen, der kærtegner, og frotterhandsken, bønnen og bodsskjorten, der sidder så stramt, at den næsten får blodet til at springe frem. Det er i denne atmosfære, Arrabal vokser op – i det stolte og intolerante Spanien, hvor kirke og militær, arenaer og tyrefægtninger, religiøse festligheder og maskeoptog kappes om at skabe et monstret sceneri. En dag åbner han derhjemme døren til en slags pulterkammer, bryder en lås op og finder en stak breve, dokumenter og fotografier af familien, hvor man på alle billederne har skåret ud eller på anden måde fjernet den mand, som ikke længere må eksistere – hans far. Han havde troet, at faderen var død, men det var han i virkeligheden ikke. Han var blevet benådet og indlagt på et sindssygehospital, hvorfra han var flygtet, og flakkede nu omkring som vagabond et eller andet sted, – ingen vidste hvor.

Denne opdagelse giver anledning til et dramatisk opgør mellem den nu 17-årige Fernando og hans mor. Han bryder med hende, men i stedet for at forlade hjemmet, bliver han boende – på en gang fjendtlig og tavs. I 5 år er han tavs, – han siger ikke et ord til nogen omkring sig. Men han kvæles selv indvendig af det, angsten griber ham mere og mere, og en skønne dag må han indlægges på et sanatorium. Man forstår altså hans had til Franco: »Han er den mand, der har gjort mig mest ondt af alle. Han har berøvet mig mit sprog og mit fædreland. Han har dræbt min far og givet mig

selv tuberkulose.« For et par år siden forsøgte Arrabal endnu en gang sammen med sin hustru Luce at finde spor af faderen: »Vi har søgt ham overalt – på hospitaler, i fængsler, på hjem for subsistensløse og på fattiggårde, men vi har intet fundet – ikke et eneste spor!«

Det er disse ungdommens traumer, Arrabal (der siden 1935 har boet i Paris) forsøger at gøre sig fri af med sine bøger og teaterstykker og ved nu at projicere sine mareridtagtige visioner over på filmplæret. Billederne har imidlertid en helt anden slagkraft end ordene, og man har aldrig tidligere set billeder så afskrækkende og uudholdelige som dem, man ser i »Viva la muerte«. Blod, vold, sex, død og bespottelse er her blandet sammen i en hadets poesi, der udstråler en ligefrem barbarisk fortvivelse. Så grusom kan verden tage sig ud for en 10-års dreng og for den mand, denne dreng er vokset op til.

Er der for os nogen grund til at forarges over alt dette? En virkelig stor og voldsom lidelse kan komme til udtryk på to måder: ved tavshed eller ved klageråb. Arrabal forholdt sig tavs i 5 år hos sin mor i Spanien. Han var døden nær på grund af denne tavshed. I dag foretrækker han at lade sin fortvivelse komme til orde. Man kan skildre hans film med ord som effektjageri og dårlig smag. Det værste ved den er imidlertid ikke de billeder, man ser, men den virkelighed, de afspejler. Personlig føler jeg mig ikke i stand til at afgøre, om »Leve døden« er en god film, og om Arrabal er en begavet filmkunstner. Det eneste, jeg ved, er, at Arrabal er en landsmand til Goya og Buñuel, og at det er en film, jeg nødigt ville have undværet. Den tvinger os ligesom solen til at knibe øjnene til. Sandheden brænder og blænder.

Martin Drouzy.

## LEVE DØDEN (2)

I formentlig sikker forvisning om at få præsenteret en anden mening end sin egen om »Leve døden« har redaktøren opfordret mig til at skrive en »mod«-anmeldelse af Arrabals film. Må jeg i den anledning først og fremmest have lov at sige, at jeg ikke synes, at det er nogen særlig god idé med disse dobbeltanmeldelser, som Kosmorama er blevet så glad for. Hvad formål tjener de? Hvis det er for at gøre læserne opmærksom på, at der kan være flere meninger om et værk, synes jeg, at princippet er udtryk for en ubehagelig og patroniserende nedvurdering af læsernes intelligens. Man er snarere tilbøjelig til at tolke denne fremgangsmåde som udtryk for redaktionel ubeslutsomhed, misforstået demokratisme eller simpelthen stofnød. Hvis en redaktion vil have en linie, kan den ikke unddrage sig ansvaret for, hvilke film den vil have anmeldt positivt eller negativt. Den både-og-indstilling, som dobbeltanmeldelserne røber, bidrager ikke til nuanceringen, men til holdningsløsheden.

Men enfin: Jeg skal da gerne supplere Martin Drouzys anmeldelse med et par sure opstød, hvis det kan glæde redaktionen.

Jeg er ikke uenig med Drouzy i hans karakteristik af Arrabals film. Jeg kan gå med til, at filmen er en bekendelse (meget rystende finder jeg den nu ikke), at den er et

visuelt orgie, og også mig kan den minde om sindslidendes tegninger. Men mens Drouzy finder, at denne kamp for at frigøre sig for indre dæmoner, som Arrabal herser med, er resulteret i en hadets poesi, blokerer Arrabals voldsomme gåen op i sit eget hysteri for min oplevelse af filmen. Jeg ser »Leve døden« som en uhyre kunstfærdig film. Ikke blot undser den sig ikke for at anvende ethvert trick fra den nu nærmest historiske eksperimentalfilms magasiner, men den forekommer mig også at være for forhøjet på at chokere og voldtage sit publikum med drastiske billeder af specifikt spanske blandede af sex og sadisme, tortur og ekstase, lidelse og nydelse, stolthed og ydmygelse, had og kærlighed. Man skal måske være af et andet temperament end mit for at kunne tage disse kontraster alvorligt, men jeg kan ikke sige mig fri for en fornemmelse af, at der ligger en god del snobisme bag den spanske syge, som kan få danske intellektuelle til at gå i oplevelsesmæssig koma, når de udsættes for den spanske Kunst med stort K.

Det er således en mærkværdig ekstatisk tone, der anlægges, når man taler om en film som »Leve døden«. I radioens ugemagasin »Film« blev den af en herre (var det Klaus Hoffmeyer?) omtalt med en helt religiøs ærbødighed. Han var blevet et helt andet menneske efter at have set den, ja han kunne bogstavelig talt ikke finde ord for oplevelsesintensiteten, og Drouzys stemmeføring er næsten oppe i samme leje: »en film, som kun dårligt kan behandles og vurderes ud fra de gængse kriterier«. Hvorfor ikke? Er »Leve døden« en materialiseret åbenbaring? Står Arrabal i direkte kontakt med Vorherre – eller hvad er meningen. Ikke mindst på baggrund af denne næsten tilbedende holdning til »Leve døden« må det være tilladt at være kontrær, og sige, at »Leve døden« er en film, der naturligvis kan bedømmes som enhver anden film. Personlig finder Drouzy, at han ikke er i stand til at afgøre, om »Leve døden« er en god film. Personlig er jeg i høj grad i stand til at afgøre, at »Leve døden« er en rigtig dårlig film. Det kan godt være, at den udtrykker Arrabals egne vældige problemer, men kunstneres problemer er sandelig ikke mere interessante end andre menneskers problemer, hvis ikke de bliver skildret for os som andet end private problemer. Og »Leve døden« synes i ubehageligste grad at snylte på den universelle medlidthed med det spanske folks lidelser under borgerkrigen. Det er forfærdeligt for Arrabal, at han er mærket for livet af sine barndomsoplevelser, men det kan være svært at blive ved med at falde på knæ for den særlige spanske masochisme i en verden, der sandelig ikke har været fattig på endnu større lidelser siden den spanske borgerkrig. Hvad er det, Arrabal vil med sin film andet end fortælle om sig selv endnu en gang? Jeg kan ikke som Drouzy finde, at det er en kvalitet ved filmen, at den tvinger os til at knibe øjnene til. Tværtimod mener jeg, at en god film som ethvert andet kunstværk skal tvinge os til at holde øjnene åbne. Sandheden skal ikke blænde os. Sandheden skal få os til at spærre øjnene op og se, se, se. I »Leve døden« ser vi kun den gammelkendte spanske kirkegård med dens hule gæspenster og traditionelle gravmonumenter.

Id Monty.

## ■ LEVE DØDEN

Viva la muerte. Frankrig/Tunis 1971. Dist: C.E.D. I.C. P-selskab: Isabelle-Films (Paris)/S.A.T.P.E.C. (Tunis). P-ledere: Jean Velter, Hassene Daldou. I-leder: Larbi Garcem. Instr: Fernando Arrabal. Instr-ass: Ferid Boughedir. Manus: Fernando Arrabal, Claudine Lagrive. Efter: Fernando Arrabals roman »Baal-Babylon«. Foto: Jean-Marc Ripert. Kamera: Azzedine Ben Ammar/Ass: Touhami Kochbati, Ridha Sraies. Farve: Eastmancolor. Format: Widescreen. Klip: Laurence Leininger/Ass: Kahena Attia, Dominique Landman. Dekor/Skulpturer: Hechmi Marzouk/Ass: Catherine Maillot. Musik: Tiltrettelagt af Jean-Yves Bosscur. Tone: R. Youlak, Pierre Calvet, Gilou Kikoine. Medv: Anouk Ferjac (Tanten), Nuria Espert (Moderen), Mahdi Chaouch (Drengen Fando), Ivan Henriques (Faderen), Jazia Klibi (Thérèse), Suzanne Comte (Bedstemoderen), Jean-Louis Chassigneux (Bedstefaderen), Mohamed Bellasoued (Officeren), Victor Garcia (Fando som 20-årig). Længde: 90 min. Censur: Ingen. Udl: ASA Filmudlejning. Prem: Dagmar 15.3.72.

Filmen er indspillet i månederne september-oktober 1970, eksteriørcenerne filmet i Tunis.

## KLOVNERNE

Fellinis »I Clowns« er lavet for fjernsynet, men det er ikke umagen værd at undersøge, på hvilken måde dens form er bestemt heraf, for i formel henseende er den ikke i nogen væsentlig forstand forskellig fra andre Fellini-film.

Klovnerne er selvfølgelig et oplagt Fellini-emne. Alligevel er filmen overraskende fellinisk. At den er det i stil og tone, overrasker ikke. Det kunne den også have været, hvis den var en »rigtig« reportagefilm, en dokumentarfilm, der egnede sig til forevisning på en fjernsynsskærm. Den er ingen dokumentarfilm, med mindre man vil kalde al kunst for dokumentarisk selvudlevering.

Det overraskende er, at Fellini så ugenert har benyttet lejligheden til at hente en række typiske Fellini-temaer frem igen for at meditere over dem på ny. Resultatet af denne nye selvfordybelse kan gøre det ud for en interessant kommentar til Fellinis tidligere film, også til mesterværket »8½«, men er også et selvstændigt og betydeligt kunstværk.

Han har inddelt filmen i tre hovedafsnit. I det første fortæller han om, hvad det er, der fascinerer ham ved cirkus og klovner. I det andet konstaterer han, at klovnerne er ved at forsvinde, og i det tredje tager han på Fellini-manér afsked med dem.

I indledningsafsnittets erindringsglimt skildres den lille Federicos chokerende møde med cirkusklovnerne: de er festlige – og skræmmende. Derefter scener med nogle mennesketyper fra barndommens provinsby i fascisttiden: den latterligt selvhøjtidelige stationsforstander, den lokale tosse, den komisk myndige officer og andre. Klovner, de også: lige så festlige – og endnu mere skræmmende.

Der er klovner overalt, fupmagere og mirakelmænd, hele verden er en cirkus: *la bella confusione!* Fra den store manege henter cirkusklovnen inspiration til sit groteske gøgl, sine festlige og skræmmende løjer, sin kunst. En kunst som Fellinis. Og cirkusklovnens kunst er ved at forsvinde; ingen, eller alt for få, vil vide af den.

I filmens midterdel, det lange reportageafsnit eller rettere: reportageagtige afsnit, opsøger Fellini forhenværende manegebørnetherder: gamle, ensomme mænd, hvis kunst er glemt. Han – og hans ledsager, cirkuseksperten *Tristan Rémy* – må gøre sig store anstrengelser for overhovedet at få ordene til at fortælle om de gyldne tider.

Skønt afsnittet rummer både originalop-

tagelser og felliniske rekonstruktioner af berømte klovnumre, der virkelig er morsomme, er det præget af alvor og melankoli. Fratellini'erne, Lorient, Rhum, Bario, Rivet – enkelte af dem har overlevet, som ved en fejltagelse, men deres kunst hører fortiden til. Den kunst, der har betydet så meget for Fellini, og som ligner hans egen!

»Ja,« siger han til Rémy, »klovnen er død«. Han vidste det, før de tog af sted.

Sidste afsnit er en ægte fellinisk finale. Klovnen skal begraves. Og hvilken ligfærd! Et helt ensemble af klovner i et fantastisk nummer: rustvogn, brandbil, halloj – og tom manege, tomt cirkus og klagende trompetfanfare.

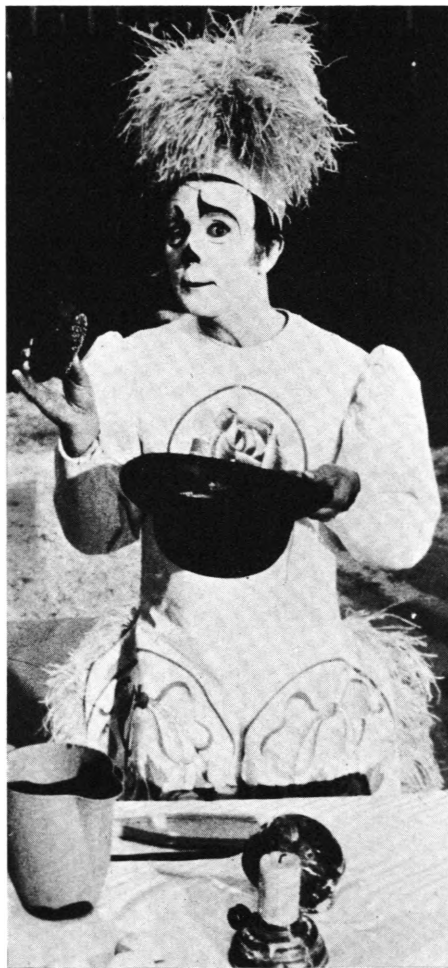
En tilsvarende finale var der i »8½«; dermed blev tilkendegivet, at Guido havde overvundet sin krise. Og her? Kunsten er død. Kunsten leve!

Albert Wüinblad.

## ■ KLOVNERNE

I clowns/Les clowns/Tysk titel ej fundet. Italien/Frankrig/Vesttyskland 1970. P-selskab: RAI [= Radio-television Italiana] Compagnia Leone Cinematografica/O.R.T.F./Bavaria Film. P: Elio Scardimaglia, Ugo Guerra. P-ledere: Lamberto Pippa, Maurizio Mein. Instr: Federico Fellini. Manus: Federico Fellini, Bernardino Zapponi. Instr-ass: Lilliana Betti. Foto: Dario Di Palma. Kamera: Blasco Giurato. Farve: Technicolor. Klip: Ruggero Mastroianni/Ass: Adriana Olasio. Kost: Danilo Donati. Musik: Nino Rota. Makeup: Rino Carboni. Medv: Tristan Remy, Pierre Etaix, Gustav Fratellini, Annie Fratellini, Baptisto, Franco Migliorini, Anita Ekberg, Federico Fellini, Liana Orfei, Rinaldo Orfei, Nando Orfei, Alex, Bario, Pere Lorient, Ludo, Mais, Nino, Mayo Morin, Lina Alberti, Alvaro Vitali, Gasparino, Ricardo Billi, Tino Scotti, Fanfulla, Carlo Rizzo, Fredo Pistoni, Furia, Reder, Valentini, Merli, Martana, Maggio, Sbarra, Carini, Terzo, Vingelli, Fumagalli, Zerbinati, Janigro, Maunsell, Peverello, Sorrentino, Valdemaro, Bevilacqua, 4 Colombaichi, Charlie Rivet, Victoria Chaplin. Længde: 90 min., 2520 m. Censur: Rod. Udl: Dagmar Film. Prem: Dagmar 3.4.72.

En af Fellinis klovner.



# BØGER

## FRANKENHEIMER

John Frankenheimer er velkendt som real-list, men i hans senere film er det blevet klart, at hans egentlige talent går i retning af det impressionistiske, næsten det lyriske, og det indtryk, man havde af ham op til slutningen af 60'erne, nemlig som en smart tv-dreng, der kunne det hele, er ved at vige pladsen for opfattelsen af ham som en forsigtigt søgende stemningsmaler. Hans temaer er på nydeligste auteur-vis forblevet de samme (menneskets søgen efter en identitet, karakterens udvikling under prøvelser, driften til selvdestruktion), men tyngdepunktet er blevet forskubbet fra den banale sort/hvide realisme i »Min søn er en fremmed« (1956) til den disede akvarelstemning fra »Sheriffen i Tennessee« (1970). Hans seneste film, den ubehagelige overraskelse »De vilde ryttere«, passer ikke godt ind i denne udviklingsteori – men den er i alle henseender så mislykket, at det ville være unfair at regne den for karakteristisk for andet end Frankenheimers værste sider, en antologifilm, hvor alle dårlige scener fra tidligere film samles til én lang selvparodi.

En udmærket indføring til Frankenheimers film og til hans person er Gerald Pratleys bog »The Cinema of John Frankenheimer«. Ganske vist lider den i sine kommenterende afsnit under forfatterens gudhengivne betagelse (»Frankenheimer has never made a bad, indifferent or unsatisfying film«) og Pratleys bemærkninger til hver enkelt film er heller ikke tilstrækkeligt analytiske, men banalt vurderende i stilen: »The Extraordinary Seaman ... is a comedy with a difference, an elegant, beautifully made, non-violent, delightful movie, short, stylish and to the point.« Det er derfor ikke så meget for Pratleys kvaliteter som originalt analyserende kritiker, at man må anbefale bogen varmt – men for hans talent som interviewer. Bogens gennemgang af de enkelte film i Frankenheimers produktion (med credits, handlingsreferat, vurdering + Frankenheimers egne oplysninger om tilblivelseshistorien) indrammes af et langt interview, foretaget i juni og december 1968, hvori Frankenheimer fortæller om sin karriere i tv i 50'erne og begyndelsen af 60'erne, om sin arbejdsmetode og sit syn på verden omkring ham. Frankenheimer er her næsten rørende åbenhjertig, og Pratley, der må have leveret stikordene, har beskedent sammenskrevet og redigeret interviewet, så det fremstår som en meget afslappet og meget fængslende monolog fra Frankenheimers side.

Hvad de mere filosofiske aspekter af denne redegørelse angår, er det vel egentlig ikke meget nyt, der kommer frem – kender man hans film og de temaer, der løber igennem dem, kan man jo på forhånd slutte sig til meget af, hvad Frankenheimer tænker og tror. Det kan ikke overraske, at han som den typiske, amerikanske liberale han er, tror på