



Samtale med Francesco Rosi

JAN AGHED

Francesco Rosi tilbagevenden efter flere års tavshed med filmen „Ingenmandsland“ (Uomini contro) bygger på en i Italien meget kendt, længe omstridt og i adskillige borgerlige samfundslag stadig kontroversiel, krigslitterær klassiker – Emilio Lussus selvbiografiske „Un anno sull’altipiano“. Med udgangspunkt i Lussus intuitive og poetiske – snarere end ideologiske – klassekampsperspektiv på den første verdenskrig som en ujævn konfrontation mellem en borgerlig og en proletarisk kultur genoptager Rosi nye film kontakten med de oprindelige sider af hans instruktørvirksomhed – sider, som filmindustrien en overgang syntes at være godt på vej til at udslette: hans analytiske, kritiske realisme og stærke sociale engagement. Det vil sige egenskaber, som for Lussus-filmatiseringens vedkommende har resulteret i en spillefilm om krigen, i hvilken tematikken rækker langt videre og stikker meget dybere end den rent humanistiske protest.

I nedenstående interview omtales flere

af Francesco Rosi film, som allerede er kendt herhjemme: Salvatore Giuliano („Banditten Salvatore“, 1961), Le mani sulla città („Bolighajen“, 1963) og Il momento della verità („Nådestødet“, 1965).

– *Hvorfor yderligere en film om den første verdenskrig, et så ofte behandlet emne?*

– Netop derfor. Ganske vist er den blevet behandlet mange gange tidligere på film. Men aldrig, så vidt jeg ved, på en analytisk måde. Og i hvert fald aldrig i Italien. For overhovedet at kunne forstå dagens italienske samfund må man efter min opfattelse analysere hele den epoke, som gik forud for fascismen, og hvoraf den første verdenskrig var en vigtig del. Denne epoke blev betragtet med dyb foragt i fascismens tid. På film er den aldrig blevet skildret i et sandfærdigt perspektiv.

Og så er der også en anden grund: Emilio Lussus bog, som filmen bygger på, stimulerede mig. Det er en øjenvidneskildring, en dagbog om krigen, sådan som den blev oplevet af en ung mand, som ønskede krigen, men som senere, da han var rigtigt indblan-

det, erfarede noget på en speciel måde. Ikke alene erfaring i kontakten med angsten og blodet – men også den umiddelbare erfaring, dag for dag, i at slås side om side med en enorm skare bønder, for de italienske soldater var for det meste rekrutterede fra bondebefolkningen.

Det var på det tidspunkt, Lussu opdagede, at denne samling bønder accepterede krigen som havde den været et jordskælv, en uundgåelig naturkatastrofe: han ser bønderne underkaste sig i stedet for i egentligste forstand at deltage. I hans øjenvidneskildring bliver krigen for første gang betragtet på en måde, som klart viser forskellen mellem kulturene og mellem klasserne. Det stimulerede mig at behandle emnet en gang til, for ved at følge den linie har denne nye film om den første verdenskrig fået et andet perspektiv end de foregående, som aldrig fremstillede klasseproblematikken med nogen større tydelighed.

Men desuden er jeg gået længere end Lussus bog. Han skrev om en ønsket og accepteret krig. Selv arbejder jeg 50 år senere. Det indebærer, at min holdning både kan og må gå ud over Lussus – til en syns-

vinkel hvorfra det er muligt at forbinde indholdet af en krig, som udsprængtes for et halvt århundrede siden, med de krige, som finder sted i dag. Man må ikke underkaste sig krigen: den må betragtes fra den folkelige bevidstheds og klassekamps synsvinkel. For så vidt har mine opfattelser intet med pacifisme at gøre, hvilket klart fremgår af filmen, håber jeg.

– Men samtidig skaber denne udvidelse af Lussus perspektiv vel et problem, idet man giver personerne en bevidsthed, som ikke er i overensstemmelse med den, de havde i 1914.

– Det er jeg ikke helt enig i.

En af mine hovedpersoner, Ottolenghi, er en socialistisk officer. Socialisterne stillede sig oven i købet anarkistisk an i denne krig. Man må også huske, at det var af flere forskellige grunde, datidens ungdom ønskede krigen. Mange ville sætte den sociale situation i bevægelse i håbet om, at en anarkistisk tilstand ville opstå, som kunne give stødet til en ny politisk bevidsthed og en ny form for national enhed.

På dette punkt har jeg fundet antydninger af en politisering af problematikken i Lussus bog, og jeg mener ikke at have forceret dette indhold i filmen: i stedet har jeg forsøgt at isolere og fortolke den idé, som jeg fornemmer, Lussu har lagt i Ottolenghis skikkelse. Den fører til følgende scener i filmen:

Da soldaterne udtrykker deres opposition i form af et mytteri, indser Ottolenghi, at denne opposition i virkeligheden har visse egenskaber til fælles med en folkelig bevægelse, men at den i denne specielle situation savner en ægte politisering og først meget længere henne kan tilføres en revolutionær bevidsthed og bredde. Derfor standser han mytteriet med henvisning til militærpolitiet væbnede overmagt. Han siger: »Man må afvente det rette øjeblik. Slige ting skal man kun gøre, når der er udsigt til, at de lykkes. Ellers gør man det ikke«.

Senere taler han med en anden hovedperson, den unge officer Sassu, som på sin vis er Lussu selv. Sassu har en helt anden indstilling, eftersom han er en ung mand fra bourgeoisie, som ønskede krigen. I modsætning til Ottolenghi er Sassu ikke overbevist om socialismens evne til at ændre forholdene til det bedre. Til ham siger Ottolenghi: »Man må skyde, bagefter kan man så se, hvad der sker«.

Dette giver måske et indtryk af modsætninger hos Ottolenghi. Men for mig er det ingen modsigelse. En scene viser et angreb, som er katastrofalt unødvendigt, fordi de østrigske stillinger er så solide, så uigennemtrængelige, at hundrede, tusinde italienske soldater dør som fluer. I det øjeblik beder fjenden selv italienerne om at holde op med at skyde: »Hold op, hold op, I må ikke lade jer selv slagte på denne måde!«

Da siger Ottolenghi: »Vi har fået nok af denne krig med sultende imod sultende.« Netop på det tidspunkt giver den italienske general, min tredje hovedperson, ordre til at skyde med maskingeværer for at skabe en ildmur mellem sine soldater og deres skyttegrave for på den måde at forhindre dem i at trække sig tilbage. Og det er her, Otto-

lenghi tænker – ikke: »Nu må vi skyde«, men: »Nu har vi lejlighed til at skyde, for der er ingen militærpolitibetjente i nærheden. Men lad os skyde mod vores egen general. Han er vores virkelige fjende.«

Naturligvis er også dette en desparat handling, men den, som handler, er et menneske, som trods alt har en politisk linie – og et menneske for hvem det idémæssige grundlag findes i Lussus bog.

Det er ikke bare desperationen hos en bonde, som ikke har nogen privilegier at forsvare, i modsætning til det militære hierarki, som repræsenterer en borgerlig kultur. Det eneste, bonden kan gøre, er at holde ud med samme tålmodighed og resignation, som han udviser overfor naturens fjendtlige kræfter. På sit højdepunkt kan han rejse sig op og skrike. Men han er ikke tilstrækkelig politisk forberedt til en kollektiv stillingtagen.

– Deres ændringer af bogens struktur og handlingsforløb medfører, at filmen på sin vis er mere pessimistisk end Lussus fortælling. De lader de to hovedpersoner dø: Sassu, som er bogens fortæller-jeg, og Ottolenghi, som på bogens sidste sider kun er såret. Hvorfor?

– Jeg har ikke villet illustrere Lussus bog. Han har skrevet en meget smuk øjenvindenskildring, men han skrev den ikke i en romans strukturelle perspektiv. Han efterlod det hele åbent. I min fortolkning og i overensstemmelse med den tragiske linie, som jeg ville trække frem fra hans bog (som ikke kun indeholder tragedie), betragtede jeg det som en nødvendighed at lede hver person til den afslutning, som forekom mig mest logisk.

Sassu, alias – til en vis grad – Lussu selv, repræsenterer altså det oplyste bourgeoisie, som til at begynde med ville have krigen. Senere begynder han, takket være den erfaring som jeg nævnte for lidt siden, at forstå relationen mellem magthaverne og de, der underkaster sig magthaverne. Hvor fører det ham hen? Det fører ham til hans formåens maximum, som er martyriet, offeret. Der er ikke tale om en politisk modningsproces.

Og Ottolenghi, hvorfor dør han? Han standser først en bevægelse, som vitterligt kunne have vokset, men som hans dømmekraft sagde ham var forudbestemt til under alle forhold at blive stoppet længere fremme. Derefter får han lejlighed til at vise, at han ikke er som Sassu, som på sit højdepunkt kan acceptere offeret, fordi han endnu ikke har kunnet få sig selv til at acceptere ideen om sine egne anskuelsers politisering i revolutionær retning. Ottolenghi udvikler sin analyse af den politiske situation, ikke i retning af det personlige offer, men mod opfordringen til soldaterne om at gøre oprør imod befalingsmændene og skyde. Men da østrigerne stadig hører skudsølver samtidigt med, at Ottolenghi rejser sig op, så tror de, at han opfordrer de italienske soldater til fortsat kamp, og en af østrigerne skyder. Ottolenghi falder, og dermed tror jeg, at hans person har fulgt en helt logisk linie.

Jeg lader Ottolenghi dø, for hvis jeg ikke havde gjort det, var jeg blevet nødt til at lave en anden film, en film om den russiske revolution, som allerede er blevet lavet af herr Eisenstein. Ottolenghi må dø; en tid senere kom fascismen til Italien, og som

De ved, var synspunkterne fra mænd, der tænkte som han, ikke nok til at stoppe den.

– I Deres film holder De fast ved en klassisk fortælle-struktur og karakteriserer i en stort set klassisk sammenhæng, men disse personer er på samme tid arketyper. De giver os visse oplysninger om dem, men samtidig virker de bevidst begrænsede.

– Den måde at fortælle filmisk på – den stil, hvis jeg må kalde den det – indledte jeg med »Salvatore Giuliano«, jeg videreudviklede den med »Le mani sulla città« og anvendte den endnu en gang i en film, som var helt forskellig fra de foregående, »Il momento della verità«. Og jeg er vendt tilbage til den i denne her sidste film. Hvad er det for en udtryksmåde, det drejer sig om? Jo, jeg har forsøgt at skildre personerne uden at føle mig tvunget til at eksponere dem fuldstændigt. Jeg har placeret dem i en generel situation samtidig med, at jeg har helliget mig den politiske, sociale og historiske situations psykologi i højere grad end personerens egen psykologi.

Det er, om De vil, en omlægning af den traditionelle metode: min metode tillader en person at beholde sit tilhørsforhold til en menneskelig typologi, til en speciel ideologi og kultur, men uden at dette samtidig eliminerer eller skjuler det almene.

Da jeg lavede »Le mani sulla città«, bebrejdede visse kritikere i venstrepressen mig, at jeg ikke havde behandlet Nottolas psykologiske udvikling. Jeg vil ikke godtage en sådan bebrejdelse, for efter min opfattelse var Nottola (Rod Steiger) fyldt med psykologi på den måde, at han blev belyst af den almene situation. I de af mine film, jeg har omtalt, er jeg interesseret i mennesket, i dets offentlige funktion, ikke i dets private. En soldat, en general har en social og offentlig funktion, men hvis De gransker fortællingen nøje, så bliver tilhørsforholdet til en menneskelig og moralsk typologi helt åbenbar, eftersom et eneste billede på filmræddet er tilstrækkeligt til, at vi forstår en person. Når generalen i »Uomini contro« sidder bag sit skrivebord i sit hovedkvarter, som er et hus, der er ødelagt af krigen, så lægger man mærke til, at skrivebordet er minutøst ordnet, og han drikker the serveret i en thekande af sølv og betragter fotografier af sin familie.

Jeg mener, at dette er tilstrækkeligt, hvis man endnu ikke har forstået generalen, der er tale om, skønt jeg er overbevist om, at tilskueren på dette tidspunkt i filmen har forstået ham. Og lad mig så tilføje, at psykologi på film det er det samme som klipningens psykologi, ikke personerens psykologi. Jeg er ligeglad med personerens psykologi, eftersom jeg mener, at den er forbundet til og tydeligt fremgår af den almene situation, de episoder og de ting, som i øvrigt præsenteres i løbet af filmen.

– Med andre ord kunne Deres måde at lave film på blive betegnet som værende »videnskabelig« og personlig på samme tid, hvilket også understreges af flertallet af de film, De har lavet.

– Lad os sige, at der er en dramatisk dialektik mellem den glæde, kunstneren – i dette tilfælde mig – føler overfor muligheden for at få lov til at udtrykke sig og den evne, han tillægger sig selv. Det er en konflikt mellem på den ene side instinktet og den kunstneriske intuitions totale frigørelse og på den anden side det analytiske arbej-

de, som logikken og argumentationen kan og må udrette – i et bestemt ideologisk og moralsk perspektiv.

Naturligvis lykkes det ikke denne konflikt, fordi jeg ikke tillader det, at dræbe intuitionens frihed. Efter min mening behandler »Uomini contro« også sit emne på et poetisk plan. Mario Soldati og Federico Fellini påstår til og med, at det er en helt og holdent poetisk film. Selv mener jeg, at samtidig med at den er poetisk, indeholder den en meget ideologisk struktur – og et moralsk krav, som jeg gennem flere film har gjort til mit eget.

– *Deres film forankres ofte i en styrkekonfrontation mellem den, som sidder inde med magten og derfor kan udrette noget, og den som trods sine velbegrundede synspunkter befinder sig i »bunden«.* I »*Le mani sulla città*« demonstrerer Nottola tydeligt for *De Vita*, at han bygger lejligheder, dvs. han gør noget, som er konkret og synligt for alle – medens den anden bare er i stand til at protestere. Den samme situation finder vi i »*Uomini contro*«.

– Magthaverne kan altid henvise til den beviskraft, der ligger i de håndgribelige facts. Videre udtrykker magt sig i form af vold – og fremkalder igen vold. Men denne fremkaldte vold fødes langt fra altid af en politiseringsproces. Den kan til og med forfalde til *De Vitas* argumentation, som er romantisk. Eller gå mod den form for argumentation, som soldaterne anvender i »*Uomini contro*«, argumentation som udgår fra desperationen i en mindre folkebevægelse: et mytteri dømt til at blive knust. For tiden brænder amerikanske soldater deres indkaldelsesordre eller går i landflygtighed, til Canada eller Sverige, for at slippe for at komme til Vietnam. Jeg kan fortælle, at det samme skete i Italien i 1914–18: tusinder af soldater flygtede op i bjergene på Sicilien med maskingeværer og rifler. De var deserteret og ville ikke vende tilbage til fronten, de ville forsvare deres ret til at leve, retten til deres eget liv, hellere end at give det til fædrelandet.

Men ingen havde politiseret denne styrke. Og deri ligger en problematik, som jeg mener, jeg har vist i min nye film.

– *Gennem hele filmen arbejder De ud fra italienernes synsvinkel med undtagelse af det øjeblik, hvor kameraet pludselig befinder sig ved et maskingevær, som affyres af en østrigsk soldat. Hvorfor dette perspektivskift?*

– Fjenden, det er ikke nødvendigt at se ham: han eksisterer ikke for så vidt. Fjenden er bare en soldat, som sulter ganske som den italienske soldat. Jeg viser allerede for meget af fjenden, da jeg lader ham rejse sig op fra skyttegraven og råbe til italienerne om ikke at skyde. Jeg ville gerne have vist endnu mindre af ham, så fjenden altså aldrig var mere end en geværpipe, som man ser gennem krudtrøgen. Hvorfor så i det hele taget vise ham som i den scene, De nævner? Svaret er, at jeg absolut ville undgå at skabe nogen mystik omkring fjenden: den virkelige fjende er magthaverne, og de er østrigske, italienske, engelske, franske.

– *På et tidspunkt i »Uomini contro« viser De hænder på pigtråd. Billedet synes at mangle fokus, det er uklart. Et andet sted marcherer soldater mod kameraet. Det er også et diffust billede. Hvilke overvejel-*

ser fra Deres side ligger der bag disse to billeder?

– Det er ret vanskeligt at forklare. I »Il momento della verità« begyndte jeg at anvende en bestemt type objektiv for at opnå visse effekter. Jeg vil ikke påstå, at jeg har været den første i Italien til at benytte denne form for objektiv, men jeg er uden tvivl én af de første. Det var nødvendigt, eftersom jeg skulle lave en film om tyre-fægtning og ville analysere forholdet mellem menneske og tyr i denne grusomme sport. Som følge deraf var jeg tvunget til at finde en metode, så jeg kunne bringe menneske og tyr så tæt sammen som muligt. Og så var det, jeg begyndte at gengive fysisk nærhed gennem objektivet med meget lang brændevide. Man risikerer på den måde at frembringe udelukkende æstetiske effekter, men jeg håber ikke, det er tilfældet for mit vedkommende. I min nye film udnytter jeg disse objektiver i situationer, som svarer til en upræcis eller udefineret virkelighedsopfattelse eller en sindstilstand.

– *Der er en natlig kampscene i filmen, hvor blå er den dominerende farve. Hvorfor?*

– Faktum er, at den farve ikke er med som nogen æstetisk effekt, hvilket nogen måske vil tro. Scenen ligner præcis de billeder, som man kan se i blade og aviser med farvetryk fra den tid. På deres farveomslag finder man samme blå tone, og jeg har på fornemmelsen, at den er autentisk. Jeg bestræbte mig ikke for at få den frem. Da scenen blev indspillet, anvendte jeg en stor buelampe af den type, hæren selv plejede at anvende ved nattetide i denne krig, og samtidig havde jeg lysraketter. Folk som deltog i krigen har fortalt mig, at natlige træfninger ofte fandt sted i et lys af ekstrordinær skønhed.

– *I tre scener med generalen hører vi nostalgisk harmonikaspil, og den musik gentages, da Sassu dør. Hvorfor?*

– Det sker, at til og med bødlerne er ofre. Generalen er bøddel og offer på samme tid. Han tilhører et system. Han forsvare dette system. Han er overbevist om, at sejren tilhører hans system, men samtidig er han bundet til soldaterne, til Sassu, ganske enkelt ved at være menneske som de. Også han føler længslen og savnet efter den verden, det liv, som krigen har tvunget ham til at forlade.

Jeg anvender den harmonikamusik for hos generalen at fremmane dimensionen af en verden, som han ikke kan ødelægge, som lever inden i ham, som måske også er hans storhed, for han ejer trods alt en form for storhed: storheden i en kultur som ligesom alt andet må dø eller forandres. Generalen er lidt af Leoparden i Giuseppe di Lampedusas roman: han gennemlever samme drama. Og da han sender Sassu til eksekutionspelotonen, forstår han.

– *Under selve henrettelses-scenen ligger en musik, som der er risiko for vil virke overdreven følelsesfuld og accentuerende, bombastisk.*

– Der er mange, der øjensynligt har reageret på den måde: man har sagt mig, at køreturen og musikken ved den lejlighed udtrykker en smerte og medlidenhed, som allerede findes i selve billederne.

Jeg er fuldstændig klar over det, og det stemmer fuldstændig overens med mine hensigter. Tænk på Miserere, som gennem

historien er blevet spillet over døde, over ofre for mord og niddingsdåd, selv fra kirkens side! Folk har massemyrdet hinanden samtidig med, at de gennem musikken har givet sig selv en god samvittighed. Man dræbte soldater i den franske konges navn og i den italienske konges navn, og man akkompagnerede deres død med den slags musik, for den religiøse musik var et fortræffeligt sakramente.

Som følge heraf ville jeg ikke lade denne chance gå fra mig: i en film om denne epoke musikalsk at udtrykke hele den retorik, som har ledsaget myten om den første verdenskrig helt frem til vore dage. Hvorfor ikke udnytte muligheden? Næsten hele epokens litteratur og ikonografi suggereres af denne musik. Og valget af musikken ser jeg derfor nærmest som et udslag af intellektuel ærlighed overfor emnet.

– *Med undtagelse af »Le mani sulla città« interesserer De Dem meget for bønder i Deres film.*

– Min herkomst er blandet. Min morfar var bondesøn fra Syditalien og skrædder. Min farfar var en meget rig borger, som ruinerede sig selv. Måske er min interesse for bønder noget instinktivt, som knytter mig til en oprindelse, som jeg ikke husker præcist, eftersom jeg egentlig kommer fra en småborgerlig familie. Min tidligste ungdom tilbragte jeg i skrædderens og den rige borgers selskab: på den ene side den protestantiske moral hos en håndværker, som kun havde gået i folkeskole, men som fulgte universitetskurser i filosofi og arkæologi, eftersom disse emner betød ham, og på den anden side en borgerlig farfar, som spillede alt væk på hasard, lige til miserens rand, men med en burgojers storhed; han spenderer og dør. Dette var den napolitanske borgerligheds klassiske dialektik.

Ikke mindst instinktivt står jeg på den modsatte fløj, hos folket, hos de små og enkle mennesker. Måske er det en form for populisme hos mig, men jeg håber det ikke.

– *Mange blev slået af den formelle modernisme i »Salvatore Giuliano« og blev senere skuffede over Deres overgang til en mere klassisk måde at fortælle film på.*

– En films stil – i tilfældet »Salvatore Giuliano« undersøgelsesstrukturen med tilhørende flashbacks – er naturligvis afhængig af emnet, som den behandler, i hvert fald bør den være det. »Salvatore Giuliano« skulle fremstille forhold, som ikke bare var kronologiske. Til den ende ville man have anvendt flashback'en først og fremmest ud fra et kronologisk synspunkt. Men mit flashback-system i »Salvatore Giuliano« gik i stedet ud på at stille historisk adskilte, men ideologisk forbundne, øjeblikke og episoder ved siden af hinanden. Der var altså ikke tale om et stilistisk gimmick og slet ikke om et stilistisk eksperiment, derimod dikterede filmens ideologiske og moralske struktur en stil for mig.

»Le mani sulla città« krævede derimod en mere normal fortællestil. Hvis jeg her havde forsøgt at gentage stilen fra »Salvatore Giuliano«, ville det kun have været tom æstetik. For øvrigt giver jeg pokker i at beskæftige mig med modernisme på film. Jeg laver film på min egen måde. Hvis den slags film, som jeg laver, formår at forene et moderne indhold med en moderne form, ja, så er det da godt. Men det vil jeg over-



Francesco Rosi: »Den virkelige fjende er magthaverne, og de er østrigske, italienske, engelske og franske.« Fra »Ingenmandsland« ses en general rette revolveren mod en af sine egne folk, Sassu (Mark Frechette). Nederst: Pigtråden i samme film.



lade til andre at afgøre. Jeg tænker aldrig på at blive nogen æstetisk opportunist!

– En overgang havde De til hensigt at lave en film om Che Guevara. Hvordan forberedte De den?

– Blandt andet rejste jeg rundt i praktisk taget hele Latinamerika – i Guevaras fodspor. Jeg boede en måned i Bolivia. Soldaterne smed mig ud. Men alligevel lykkedes det mig at se alt det, jeg behøvede i Bolivia, til og med steder man strengt havde forbudt mig at besøge, f.eks. gruberne. En måned var jeg i Peru, næsten lige så længe i Mexico, tre og en halv måned på Cuba.

Jeg ville ikke lave en biografisk film om Guevara, men gennem hans skikkelse give udtryk for de nødvendige politiske, økonomiske og moralske behov i en verden konfronteret med USAs globale politik på den ene side og Sovjetunionens globale politik på den anden.

Til den ende måtte jeg gå tilbage til udgangspunktet, dvs. til den cubanske revolution, som jeg havde tænkt mig at behandle. Men jeg ville ikke rekonstruere denne revolution et andet sted, jeg ville filme den på Cuba, og jeg havde al mulig grund til at antage, at det skulle lykkes mig at få Castro

selv til at medvirke i filmen. Men det hele tog for lang tid: den uundgåelige betænkningstid i et socialistisk lands bureaukrati.

Og derved fik producenten, som naturligvis ville slå mønt af øjeblikket og ikke var enig med mig, en god lejlighed til at trække sig ud af foretagendet, da han så – ikke blot hvilken slags film, jeg tænkte på at lave, men også at to andre film om Guevara skulle slippes løs indenfor en kortere periode, en amerikansk og en italiensk. Han bildte sig selv ind, at markedet var mættet og forsvandt fra min horisont.

I denne nye situation forsøgte jeg selv at få projektet stablet på benene, præcis som det var tilfældet med »Uomini contro«, men til den ende behøvede jeg et forskud på indtægterne, og det viste sig at være umuligt at opdrive – af samme grund: de allerede udsendte film tømte min film for interesse set ud fra distributørernes synsvinkel.

Jeg måtte altså give op i det mindste for en tid. Men jeg må erkende, at den enorme oversvømmelse af kommentarer omkring Guevaras død dæmpede den intensive interesse, som drev mig ind i projektet fra begyndelsen. Men jeg fortsætter med at studere emnet.

– Guevara påstås at have syntes om »Salvatore Giuliano«. Er det sandt?

– Ja, han havde set den film. Gode venner af ham har fortalt mig, at han elskede den, og at det var hans opfattelse, at hvis nogen en dag skulle lave en film om revolutionen på Cuba, så var jeg den bedst kvalificerede.

– Deres næsten film handler om den myrdede industrimand Enrico Mattei. Hvad kan De sige om den?

– Det bliver en film, som fortsætter mit studium af den italienske virkelighed, den italienske historie, af kompleksiteten i Italiens sociale og politiske strukturer.

Mattei legemliggjorde en periode i landets historie. Han havde en kapitalists, en industrimagnats mentalitet – en mentalitet som skulle have givet ham tilladelse til at optræde som en Krupp, en Rockefeller. Men han handlede for kollektivet, for staten. Han var en meget kompliceret personlighed. For at få magten og virkeliggøre sine mål krævedes det af ham, at han fjernede alle hindringer. Han afholdt sig ikke fra at tage korrupsionen til hjælp. Altså en personlighed, som aktualiserer vigtige, indviklede og levende spørgsmål. En på sin vis genial skikkelse, som er kapitalist og et skabende geni, med alle denne friheds positive og negative træk, men som ikke desto mindre stiller sit talent til rådighed for kollektivet.

Yderligere et aspekt interesserer mig: den kamp han førte imod de store amerikanske oliekompanier, og den intuition som bevirkede, at han – altså ikke af ideologiske grunde, men rent instinktivt tror jeg – slog følgeskab med nutidens historie, dvs. stillede sig på Den Tredie Verdens side, mod dens udbyttere.

Hvad der end var grunden til dette, står det faktum tilbage, at han tog denne sides parti frem for den modsattes. Og derigennem udfordrede han olien – olien som udgør grundlaget for revolutioner, statskup og krige.

Oversat af Claus Hesselberg

■ Se filmens credits side 87.