

FILMENE

MEDLØBEREN

Bernardo Bertolucci »Medløberen« er en virtuos og brillant film, der tilsyneladende ubesværet præsenterer en kompleks historie i en tilsvarende kompleks form. Den er intellektuelt udfordrende, den giver en fornemmelse af at gøre tilskueren umiddelbart konfus, for at afvæbne ham. Sikkert fodfæste får man først efterhånden, og det sker foruroligende langsomt.

Filmens virkelighed er ikke rigtig virkelig, den har en meget distinkt *period character*, som samtidig er voldsomt stileret i visse afsnit; dens personer – i hvert fald nogle af de vigtigste – er anskuet med en tilsyneladende ironisk distance. De bevæger sig undertiden skabelonagtigt som i en tegneserie, mens de bevidst udstiller deres forhold til attributterne. De har et tvetydigt, undertiden påtaget ironisk forhold til deres identiteter.

Marcello, filmens hovedperson (Jean-Louis Trintignant), demonstrerer dette træk i særlig grad. Ikke underligt, for han har taget sig en identitet, som han føler er en modpol til hans egen. Der er ting og handlemåder i hans liv, der kaster et skær af det unormale over ham, og derfor vil han være normal. Med meget møje konstruerer jeg mig et normalt liv, siger han til skriftefaderen før brylluppet med Giulia (Stefania Sandrelli), jeg gifter mig derfor med en borgerlig og middelmådig pige. Hun er god i sengen og i køkkenet, ellers ligegyldig.

En tilkæmpet normalitet, der hviler på unormale træk i hans karakter, ligger bag den mærkelige labilitet, der præger Marcello og opfattelsen af ham, som også projiceres ud i filmens stil og dominerer den. Som barn har Marcello haft en homoseksuel oplevelse, chaufføren Lino (Pierre Clementi) har samlet ham op og forsøgt at forføre ham. Oplevelsen fryses til et traumatisk still-billede, som uafrystelig præges i hans erindring og herefter dikterer hans stræben efter det normale, da han skyder Lino med den revolver, chaufføren har lokket ham med.

Normalitet i tredivernes Italien er ensbetydende med den masse-suggerende fascisme. Marcello indføres i den af den ældre ven, Italo Montanari, der tidligt i filmen leverer et radioforedrag om alliancen mellem Tyskland og Italien. Han er blind, men opfattes ikke desto mindre som en faderfigur for Marcello. Gennem denne ideologiske vejleder ledes han tydeligvis også videre gennem systemet.

Marcello melder sig frivilligt til efterretningsarbejde. En betydelig antifascistisk leder i Paris er hans gamle universitetslærer i filosofi. Marcello påtager sig jobbet at komme inden for i dennes kreds og holde efterretnings-tjenesten underrettet om gruppens planer og bevægelser. Det er oven i købet Marcellos egen idé, at bryllupsrejsen med Giulia kan benyttes som dække. Men undervejs kommer ny ordre: professor Quadri skal myrdes.

I Paris opstår der et mærkeligt forhold mellem Marcello og Quadris unge kone, Anna (Dominique Sanda). Hun synes fuldt vidende om, at han er stikker, tilsyneladende afskyr hun ham, men spiller samtidigt ud mod ham. Anna udfordrer skæbnen måske i håb om at kunne afværge den; da likvidationen endelig finder sted (i en skov på vej til Quadris opholdssted uden for Paris), synes hun længe ude af stand til at realisere situationen.

I en epilog rykkes vi frem til dagene omkring den 25. juli 1943, m.a.o. kuppet, hvor Mussolini styrtes og marskal Pietro Badoglio i kraft af et hemmeligt dekret fra Vittorio Emanuele udpeges til at efterfølge ham som premierminister. Marcello »vil se, hvordan et diktatur falder«, efterlader Giulia og datteren hjemme og går ud i Roms gader. Masser af mennesker er ude, de vælter fascistens monumentale magtsymboler, marcherer frem under faner og synger »Fratelli d'Italia«. Marcello går sammen med den blinde Italo. I Colosseum overværer han en homoseksuel farvet tilnærmelse mellem to mænd og genkender den ene som chaufføren Lino.

Genkendelsen er chokartet, konfus føler Marcello sig befriet for skyld i »mordet« på ham. Men de andre mord er stadig tilbage. Lino stikker af ved konfrontationen. Men Italo er tilbage, og Marcello vender sig voldsomt oprørt mod ham, undsiger ham, udleverer ham råbende til mængden som fascist og morder.

Italo fejles væk af en syngende og marcherende menneskemængde. Marcello sidder tilbage under Colosseums hvælvinger, alene med den unge homoseksuelle mand, som Lino gjorde tilnærmelser til, og som nu belaver sig på at gå til ro inde i en niche, han har taget som tilholdssted. I filmens sidste billede drejer Marcello langsomt hovedet og ser ind mod ham. Lyssætningen er kontrastrig. På den ene side af hans ansigt ligger et hårdt blått lys, på den anden side (vendt ind mod den homoseksuelle) hviler lyset gulligt og blødt.

Hans medvirken ved drabet på Quadri er ikke uden forbindelse med barndomsoplevelsen. Quadris blod kan afvaske (fortrænge)

det gamle blod, antyder en af Marcellos replikker. Men da han genser Lino i live tages motivet til drabet på Quadri fra ham, og han kan kun forsøge at skyde skylden over på andre. »Hans fejltagelse havde ikke så meget været den at dræbe Quadri, som den at ville udlette den egentlige årsag til sit livs ulykke med uegnede midler«, forklarer han sig selv i filmens romanforlæg, Alberto Moravias »Il conformista« fra 1951 (i dansk oversættelse året efter).

»Hvis der havde været tale om fejltagelser, havde hans første og største fejltagelse været den, at han ville aflægge sin anormalitet og søge en hvilken som helst form for normalitet, der kunne gøre ham til en del af det menneskelige fællesskab«, indleder Marcello denne refleksion i bogen. Følger man filmen, vil man være tilbøjelig til at finde hans anormalitet og kernen i det traume, der chokartet sprænges ved gensynet med Lino, i en ikke erkendt (eller fortrængt) homoseksualitet. Umiddelbart forud for mødet med Lino i filmen går en anden erindret episode fra skoletiden. Den feminine Marcello – Moravia gør meget ud af hans pige-de udseende – drilles af kammeraterne, som i en park vælter ham og trækker bukserne af ham. Filmens sidste billede, hvor Marcellos opmærksomhedsskift vises i en tøvende bevægelse, som dikteret af en nu erkendt indre drift, domineres af det påfaldende tvelys, der også synes at sige noget om denne dobbelthet i Marcellos personlighed.

Som filmatisering er »Medløberen« ekstraordinær. Film og roman har den psykologiske problematik til fælles. Men hvor Moravias roman er temmelig traditionel og pedantisk, er Bertolucci stilistisk udfordrende og forholder sig overordentlig personligt til forlægget. Der lægges til og trækkes fra; de vigtigste ændringer ser sådan ud:

1) Romanen går kronologisk frem, er en udviklingshistorie. En lang prolog handler om Marcellos barndom (»Man begynder med en kat, og en dag slår man et menneske ihjel«) med vægt på scener, der er konstruerede med henblik på ortodokse freudianske fortolkninger. Bertolucci benytter kun nogle barndomssepiser i flash-back; og han fortæller hele Marcellos historie gennem en vekslen mellem erindring, tilbageblik og den aktuelle situation, biljagten på Quadri, som skal likvideres.

2) Romanen slutter med, at Marcello, Giulia og deres barn dræbes under et luftangreb. Filmen slipper, som det vil være fremgået, Marcello i en situation, der kaster et ekstra lys over hans dilemma.

3) Bertolucci tilføjer personen Italo Montanari, som ikke findes i romanen og heller ikke har nogen ækvivalent i den.

Italo figuren betyder samtidig tilføjelse af en politisk dimension i filmen. Perioden, der rummes inden for mordet på Quadri, og epilogens svarer omtrent til de afgørende år i fascistens historie. På det tidspunkt, hvor Marcello etablerer et forhold til regimet, var fascismen så godt som fuldstændigt accepteret i Italien. Den militære succes i Etiopien og Spanien og den prestigefulde Mussolini opnåede med München-pagten, overskyggede fuldstændig den helt sporadiske og svage opposition, der bl. a. kom fra studenter og – som i filmen – anti-fascister i eksil. Drabet på Quadri dateres til oktober 1938. Her topper både fascistens og Marcellos succes. Samtidig med Mussolinis fald for-



Billedet viser et eksempel på Bertoluccis anvendelse af forskellige bevidsthedsplaner inden for samme scene: Da Marcello (Jean-Louis Trintignant) rejser sig fra skrivestolen, ser han sin kommende hustru i et syn ved siden af stolen.

nægter Marcello den ideologi, han har satset helt på. Det er epilogens 1943.

Dette er en ekstra facet, af mere principiell overordnet karakter, som filmen får sammen med Italo Montanari. En anden tilføjelse, der kun opfanges af initierede, fører en helt personlig facet til Marcello. Det er, som Chr. Braad Thomsen omhyggeligt gjorde rede for i Kosmorama 106, forholdet Bertolucci/Godard projiceret ind på den modsvarende konstellation Marcello/Quadri. Jfr. citatet fra Marilyn Goldins interview med Bertolucci i »Sight and Sound« (Spring 1971): »Oven på alt det er »Medløberen« en film om Godard og mig. Da jeg gav professoren Godards telefonnummer og adresse, gjorde jeg det for sjov, men bagefter sagde jeg til mig selv: Måske har det alligevel en betydning ... Jeg er Marcello, og jeg laver fascistiske film, og jeg ønsker at dræbe Godard, der laver revolutionære film, og som var min lærer.«

Refleksionen hænger bl. a. sammen med Marcellos drøm, som han genfortæller i filmen. Han drømte, at han blev blind, og at Manganiello (hans attachederede håndlanger og chauffør) tog ham til Schweiz, hvor han blev opereret af Quadri – den stærkt nærsygnede! – så han fik synet tilbage. Hvorefter han stak af med professorens kone.

Der er gennem hele filmen en fornemmet dødsnærhed, der berører også andre end Quadri. Anna har intuitivt forudset, hvad Marcellos besøg må indebære. Men døden er noget, som følger Marcello på en mere ambivalent måde end dette. På vej til sin forlovede med en buket blomster ser vi ham passere en enorm marmortavle, dækket med indskrifter og navne. Kameraet indfanger et kort øjeblik en af dem: Animula, vagula, blandula/Hospes comesque corporis/ ... det berømte digt, som muligvis skyldes Hadrian, der taler om sjælen, legemets ledsa-

ger og gæst, der snart skal stige ned til »disse blege, hårde og nøgne regioner«. Marcello hvisker det hen for sig. På danseskolen i Paris, hvor Marcello opsøger Anna, klæder hun sig af foran ham – en symbolsk gestus, der er blottet for erotik; hun er et offer. Herefter knyttes forudanelserne mere direkte til ham: Anna kysser ham foran hotellet en aften og bider hans læber til blods. Sene-re giver hun ham adressen på deres feriested i Savoie skrevet med rød neglelak.

Alligevel er Marcello ude af stand til at dræbe Anna og Quadri, da planen endelig iværksættes og de standses i den øde skov på vej til Savoie. Manganiello og hans håndlangere udfører det beskidte job, mens Marcello bliver siddende, kuldslået og inaktiv, i bilen.

Denne labilitet og samtidige forening af kontraster er ikke alene karakteristisk for Marcello men for hele filmen. Der er meget flydende grænser i det erotiske; over for den antydende homoseksualitet står f. eks. den ejendommelige, lesbiske scene mellem Anna og Giulia på hotelværelset. Det er et træk, der bestemmer skildringen af Quadri, der nok er kommunist og anti-fascist, men samtidig lever en bourgeois-præget luksustilværelse, osv.

Og det gælder frem for alt filmens stil, en eklekticisme, men meget gennemtænkt og bevidst udført. Stilistisk har Bertoluccis film intet med Moravias roman at gøre, derimod kan man nok få associationer til en anden roman, nemlig Michel Butors »Valget«. Også der er der tale om en mand på rejse, hvor erindringsfragmenter med vekslende intensitet undervejs bryder op i hans bevidsthed. Under forfølgelsen af Quadri springer erindringer og bidder af forhistorien op i Marcellos bevidsthed og erobrer den indtil alt det, der bragte ham i situationen, er re-pereteret.

I erindringen er lokaliteter og begivenheder mærkeligt fordrejede, særligt godt huskede træk dominerer på helhedens bekostning og perspektivet forrykkes. Fascismens ministerier er enorme tomme marmorsarkofager og enkelte overdimensionerede skulpturer, der bæres på plads. Ministeren belures fra et uafslået værelse og huskes kun for en akavet omfavelse af elskerinden på det ministerielle skrivebord. En fascistisk embedsmand, der på vejen til Paris besøges i Ventimiglia, huskes for hans forkærlighed for nødder; hele hans skrivebord var fyldt med nødder. Guilius lejlighed før de blev gift er et fortøttet flimmer af solstriber gennem persiennerne, som falder sammen med Guilius stribede kjole.

Togrejsen mod Paris bliver en næsten surrealistisk drømmesekvens, hvor kupeen er i uvirkelig bevægelse gennem et landskab, der projiceres op uden for vinduet, hav, palmer osv., indtil kupeen standser på en strandbred.

Manganiello ses med ironisk distance, er en gennemført latterlig person lige indtil det øjeblik, hvor bordet fanger. I kontrast til den abstrakte, undertiden overlæssede stil i filmens flash-backs er den afgørende og centrale likvideringsscene skildret direkte og ubønhørligt prægnant. Stilheden, mens alle venter på alle, håndlangernes forpustede løb gennem skoven, lyden fra de knirkende træer bagefter, de blålig-grønne farvetoner og den velberegneede vekslen mellem fast kameraindstilling og bevæget håndkamera, har sammenlagt en intens virkning, som ikke kunne have været opnået med voldsommere midler.

Over for dette står erindringen i flash-backs gennemgående som noget meget konstrueret, stiliseringen er ført meget langt og ses også helt ud i kameraføringens afmålte geometri. Fortrinsvis brydes dette kun i visse af scenerne med Anna, hvilket meget velberegnet er i overensstemmelse med den følelsesintensitet, disse erindringsglimt har for Marcello. Jo længere væk fra det følelsesmæssige engagement, han kommer, jo mere skabelonagtige bliver figurerne. Han oplever sig selv til en begyndelse som en ren skabelon, en parodi på en agent med hatten ned i panden, frakken op om ørerne og hænderne dybt i lommerne. Men refleksionen følger stadig flere facetter til, selvportrættet bliver mere og mere fuldstændigt og fuldstændiggøres endelig definitivt i det øjeblik, hvor erindringen falder sammen med nuet.

Oystein Hjort

■ MEDLØBEREN

Il conformista/Le conformiste/Tysk tiel ej fundet. Italien/Frankrig/Vesttyskland 1970. P-selskab: Mars Film (Rom)/Marianne Productions (Paris/Maran-Film (München)). Ex-P: Giovanni Bertolucci. P: Maurizio Lodi-Fè. P-leder: Aldo Ulisse. Instr./Manus: Bernardo Bertolucci. Efter: roman af Alberto Moravia. Foto: Vittorio Storaro. Kamera: Enrico Umeltelli. Farve: Technicolor. Klip: Franco Arcalli. Ark: Ferdinando Scarfio. Dekor: Nedo Azzini. Komp/Dir: Georges Delerue. Tone: Franco Bassi. Kost: Gitt Magrini. Instr-ass: Aldo Lado. Frisurer: Rosa Luciani. Medv: Jean-Louis Trintignant (Marcello Clerici), Stefania Sandrelli (Giulia), Dominique Sanda (Anna Quadri), Pierre Clementi (Nini Seminara), Enzo Tarascio (Professor Quadri), Jose Quaglio (Italo), Milly (Marcellos mor), Giuseppe Addobbati (Marcellos far), Yvonne Sanson (Giulias mor), Fosco Giachetti (Obersten), Benedetto Benedetti (Ministren), Gino Vagni Luca (Sekretær), Christian Alegny (Raoul), Antonio Maestri (Præst), Christian Belegny (Sigøjner), Pasquale Fortunato (Marcello som dreng), Marta Lado (Marcellos datter), Pierangelo Givera (Plejer), Carlo Gaddi, Franco Pellerani, Claudio Cappelli, Umberto Silvestri (Lejemorderen). Version: Fransk. Org. længde: 115 min. -> 108 min. Længde: 108 min., 2950 m. Censur: Hvid. Ud: Cinema International Corp. Prem: Carlton 1.11.71.

Indspillet i månederne oktober-december 1969.