

BERNARDO BERTOLUCCI

En introduktion ved Øystein Hjort

At introducere en oversat italiensk filminstruktør hertilands er ensbetydende med at præsentere en symptomatisk situation, der temmelig præcist karakteriserer ikke alene det danske filmrepertoires, men overhovedet det danske kulturmiljøes holdning til hele den nyere italienske kultur. Mens der består en næsten målrettet lydhørhed over for den kulturelle udvikling i Frankrig, kører vi i forholdet til det italienske på nogle ganske få, faste travere: Moravia og Calvino, Antonioni, Fellini og nu også Pasolini. Men hvor bliver Leonardo Sciascia af, Vasco Pratolini, Carlo Emilio Gadda, Paolo Volponi? Og i filmen hele den unge generation, som vel at mærke ikke alene tæller B'erne Bellocchio og Bertolucci blandt talenterne. Kun billedkunsten har noget, der ligner et forhold til Italien – Anders Kirkegaard er et godt aktuelt eksempel – men det ligger fortrinsvis i konfrontationen med landskabet og den kultur, der er historisk. Hele situationen er forøvrigt historisk, og ikke så lidt frustrerende.

Med de kanaler, orienteringen i dag følger, står vi fremmed over for et af de mest spændende – også vidtspændende – og turbulente kulturområder i Europa. Her kan Bernardo Bertolucci passende komme ind. I hans film mødes og formuleres nemlig bl. a. en af de centrale og tidstypiske konflikter for den italienske intellektuelle i dag, brydningen mellem en overklassebaggrund og et marxistisk livssyn, der på trods af denne baggrund placerer sin mand langt ude på venstrefløj, i aktivt arbejde for revolutionen. Man skal lede længe efter en elitekultur, hvor den politiske bevidsthed og aktivitet er så markant til stede som i den italienske. Den venstreorienterede, antifascis-

stiske, kommunistiske eller socialistiske holdning er her næsten massiv og kun katolicismen formår at levere en debat på et tilnærmelsesvis tilsvarende kvalitetsniveau.

Nu er ordet elitekultur nævnt og det burde stå med versaler og tykke røde streger under. For trods sin imponerende bredde inden for kulturlivet udgør de progressive italienske intellektuelle blot en ganske lille del af befolkningen og afstanden mellem dem og de lavere klasser i den sociale pyramide er næsten uendelig. Den progressive, venstre-drejede intellektuelle er dybt engageret i de dårligt stillede underklasser, de socialt undertrykkede, men den intellektuelle debat når dem ikke, når overhovedet ikke særlig langt ud over det miljø, den foregår i.

Her har filmen sin chance. Også på disse præmisser spiller den en større rolle end de fleste andre steder, den er et aktivt politisk og kulturelt instrument og det af medierne, der har den største mulighed for at nedbryde de sociale barrierer og formidle ideer og holdninger, formulere en social og politisk bevidsthed.

Karen Dissing Melega giver en god og præcis karakteristik af filmens rolle i sin bog om Italien i dag, »Ikke et ord om Michelangelo« (Kbh. 1969), som det kan være god mening i at citere her. Om filmens placering i italiensk kulturliv bemærker hun bl. a. følgende:

»Det er karakteristisk for Italien, at selv om uddannelsesskellet har skabt en elitekultur i den forstand, at det kun er en lille del af de 55 millioner, der er kulturforbrugere og -leverandører, interesserer de samtidige kunstnere sig i høj grad for hele samfundet. Den væsentlige tendens i italiensk kunst er ikke indadvendt, eksklusiv,

omhandlende problemerne i den samme gruppe, som har produceret den, men udadvendt, samfundsagttagende.

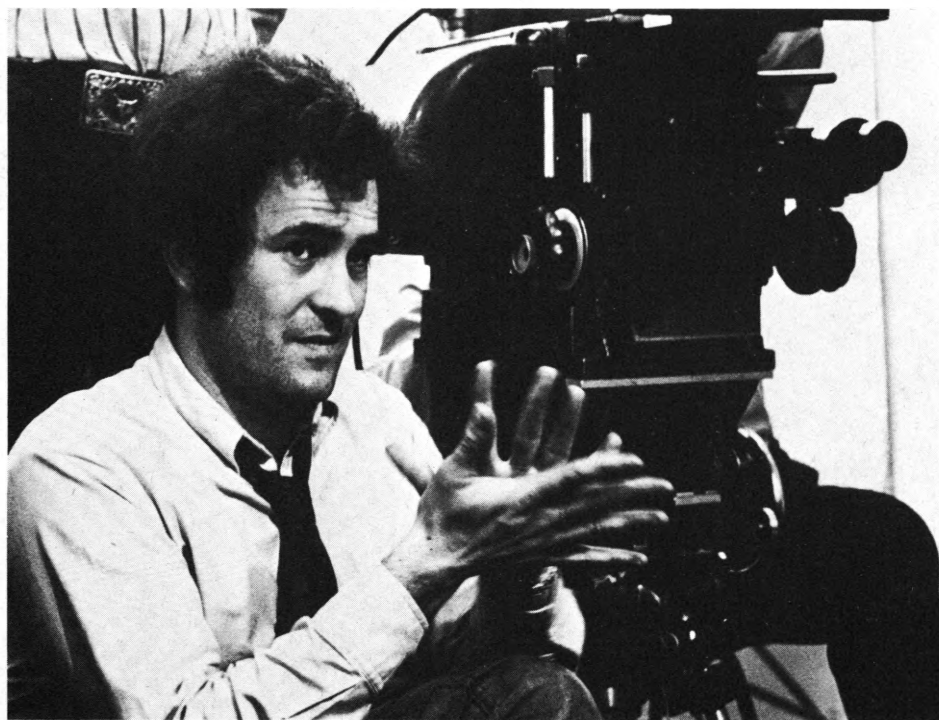
Det er i god sammenhæng med denne holdning, at filmen er blevet det vægtigste og mest interessante kunstmråde i Italien i dag. Filmen har bedre end nogen anden kunstform mulighed for at henvende sig til alle samfundsgrupper. Og det er måske derfor, at adskillige af de bedste skrivende kunstnere i de sidste år har bevæget sig bort fra litteraturen og over til filmen. Det mest celebre eksempel er Pier Paolo Pasolini, der efterhånden kun laver film.

Det er bemærkelsesværdigt at netop i et land, hvor størsteparten af befolkningen er kulturelt forfordelte, ofte illitterære eller ihvertfald ikke-læsende, og hvor følgelig film er den lettest tilgængelige og populære kunststart (italienerne er Europas ihærdigste biografgængere), er filmen også af en mere konstant høj kunstnerisk kvalitet end i andre lande.

Samtidig fremhæves også den kendsgerning som ikke lader sig overse, at den venstreorienterede kulturmiljø – på trods af filmen, på trods af det stærke og højt kvalificerede politiske engagement – ikke har været i stand til at nedbryde samfundets klasseopdeling »netop på det område, hvor det har haft en vis mulighed for det: kulturen«.

Før revolutionen

Bertolucci giver i sine første film en fascinerende, ofte bevægende og personlig præget analyse af denne situation. Især i »Prima della rivoluzione« (1964) fornemmes det selvbiografiske stof tydeligt, men dette



Øystein Hjort skriver om en talentfuld italiensk filmskaber, som næsten totalt er blevet oversat af de danske filmudlejere. Hans gennembrudsfilm »Prima della rivoluzione« har dog været vist på Filmmuseet så tidligt som i april 67 og ganske nylig – ligesom »Partner« – i en række danske filmklubber.

reducerer aldrig filmens almenfyldighed. Den bliver aldrig eksklusiv, indadvendt og privat – hvad man ofte kan sige om franske film inden for samme generation, der beskæftiger sig med et beslægtet konfliktstof – og sammen med Marco Bellocchios »I pugn i tasca« (1965) står den uden reservation som en af tressernes allerbetydeligste italienske film.

Bertolucci, som nu er 31 år gammel, kom meget tidligt ind i kredsen omkring Moravia og Pasolini – og det vil sige kredsen omkring tidsskriftet Nuovi Argomenti – og Pasolini giver ham i 1961 chancen som instruktørassistent på »Accattone«. Temaet i debut'en, der kom året efter, »La commare secca«, er også Pasolinis – og typisk pasolinisk i sit valg af proletariatet som miljø.

Men i »Prima della rivoluzione« beskrives på personligt grundlag en konfliktsituation, der bringer hovedpersonen ud i den splittelse, den psykologiske spaltningsproces, som også genkendes som et centralt motiv i de senere film. Fabrizio tilhører Parmas bourgeoisi (Parma er B.s fødeby), men hans mentor og store forbillede – »min Garibaldi«, siger han – er den kommunistiske lærer Cesare, og han ønsker kun at bryde med sit miljø og opleve revolutionen. Som filmens motto står et citat af Talleyrand: »De, der ikke har levet før revolutionen, kender ikke livets sødme«. Han er forlovet med Clelia, men Clelia »er en del af byen, den del jeg har forkastet«. Den politiske og den private frigørelsesproces og deres sammenbrud er to sider af et sammenhængende forløb, og nøje sammenhørende. Han forelsker sig nemlig i sin moster, Gina, der fra Milano er kommet »for at finde et middel mod kedsomheden« – »min nevø fra Parma«. Ginas kedsomhed er muligvis et overklassefænomen, men også en spejling af hendes forestilling om den voksenverden, hun ikke vil acceptere. Gina er neurotiker.

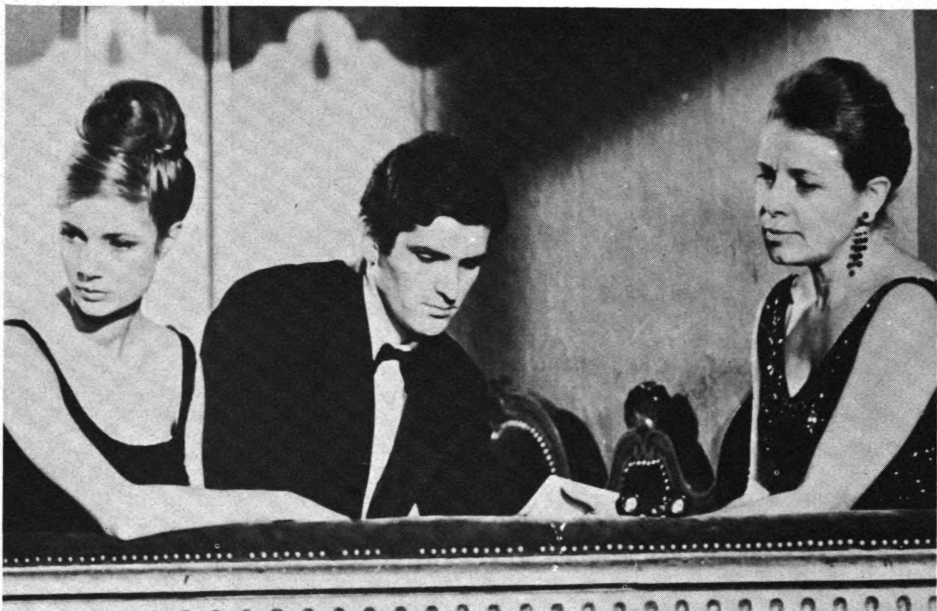
Cesare præsenteres ikke før halvvejs inde i filmen, Gina er den første, Fabrizio tager med hjem til ham privat. Cesare synes at forstå hendes problem og han omfatter hende med en sympati, som kommer hende til gode senere, da forholdet til Fabrizio går i stykker og hun kun har den udvej at rejse fra Parma. Indtil nu har Fabrizio situation været nogenlunde afklaret – bl. a. fordi den var så overbevist (og naivt) målrettet – men da vennen Augustino, hvis oprør mod forældrene var meget mere personligt følelsesbetonet og desperat, bliver offer for en drukneulykke, som sandsynligvis er et selvmord, begynder grunden at skride under Fabrizio's tilsyneladende sikre overbevisning.

Han har hele tiden forsøgt at vinde Augustino for sine ideer, har måske ubevidst forsøgt at sætte sig i den rolle over ham, som Cesare har i forhold til ham selv, men han har ikke dennes modenhed, erfaring og menneskelige indsigt. Med Augustinos død følger en voksende erkendelse af det umulige i at ændre sin egen (og andres) situation, det er en erkendelse, som også modnes ved det på langt sigt håbløse forhold til Gina, som ikke i sig selv byder på noget alternativ for ham.

Fabrizio siger et sted, at han føler nostalgia for nutiden, hans forestilling om at leve for revolutionen og bidrage til den er en drøm, »hvert øjeblik er fjernet, selv om jeg forsøger at leve det fuldtud«. Han kan



Fra »Prima della rivoluzione«. Øverst: Fabrizio (i baggrunden) med vennen Augustino. Nederst: Fabrizio i familiefølgelsen under Macbeth-forestillingen på Teatro Regio.



ikke bryde det sociale mønster: »For min slags er det altid før revolutionen; jeg troede jeg levede med den«. Konklusionen fældes i en væsentlig scene, hvor Fabrizio og Cesare kommer for at hente Gina, der er på besøg hos en gammel ven. Alt er blevet belånt og skal udpantes, den aristokratiske jordejer, som aldrig har arbejdet, står uden det eksistensgrundlag som har været uforpligtende til stede gennem generationer. Her slutter vi at leve, siger han, og her begynder vi at overleve.

Scenen er en symfonisk afsked med Stagno Lombardo, stedet, med en livsstil og tiden som var. Den fjendtligt indstillede Fabrizio (han tror, Gina har stået i forhold til ham) bøjer sig ind under erkendelsen og accepterer sin skæbne som en langsom undergang: »Puck talte også for os, og jeg kendte mig selv som gammel i ham. Jeg forstod, der ikke var nogen vej ud for os børn af bourgeoisiet«.

Han bliver, hvor han hele tiden har været, beslutter at gifte sig med Clelia, der nok er smuk »som et portræt af Parmigianino«, men enkel og ukompliceret, lige hvad han i øjeblikket har brug for. Fra billeder, der

viser forberedelserne til fejringen af 1. maj og arbejdernes – symbolske og helt uskadelige – demonstration, skifter filmen pludselig til bourgeoisiets grandiose selv-iscenesættelse, en stivnet og koaguleret livsyttring mellem kulisser: åbningsaftenen på Teatro Regio. Man spiller Verdis »Macbeth« og der er stuvende fuldt. Cesare sidder i en loge med sine partifæller, blandt publikum på gulvet finder vi Gina, i familiefølgelsen Fabrizio i sin sande rolle som bourgeois med Clelia, fjernet fra begge. Og til allersidst endnu et borgerligt ritual, brylluppet. Gina knuger grædende Fabrizio's yngre broder ind til sig, som for at fastholde en del af Fabrizio, og en del af den ungdom, hun ikke tør slippe.

Bertolucci skildrer dette forløb medfølede, aldrig distancerende eller blot iagttagende. Gennem klipningens rytme karakteriserer han personernes konfliktsituation – hans brug af springklipping i forbindelse med de første markante frembrud af neurose hos Gina er f. eks. klart psykologisk karakteriserende – mens enkelte collageagtige sekvenser og en repetition af små bevægelsesforløb tilkendegiver et forhold til Godard

som endnu, på dette tidspunkt, ikke er klart defineret på det personlige plan. Men der er flere paralleller til Godard, som i et par tilfælde kan betragtes som direkte parafraaser, f. eks. en scene hvor Gina og Fabrizio skiftevis læser op for hinanden, mens de venter på Cesare (han af en skolestil, hun af Oscar Wilde). Eller den mediekommenterende scene, hvor en af Fabrizios venner (spillet af Gianni Amico, som var medarbejder på filmens manuskript) taler om forholdet mellem moral og stil – meget godard'sk! Retorisk spørger cinéastvennen: »Hvordan kan man leve uden Rossellini« og giver selv svaret, man kan *ikke* leve uden Rossellini. Han har set »Viaggio in Italia« femten gange!

Og netop i Rossellini-traditionen, i forlængelse af »Viaggio in Italia«, ligger »Prima della rivoluzione« med de fint sansede landskabsskildringer, evnen til at placere personerne meningsfyldt i det, og den u-bastante, indfølelse psykologiske karakteristik.

En studie i schizofreni

Splittelsen mellem drømmen om revolutionen og den borgerlige afmagt behandles i Bertoluccis tredje spillefilm »Partner« (1968), en studie i schizofreni og en tilrettelagt, konstrueret abstraktion, et stykke dialektik mellem teoretiske udspaltninger af et sind i heftigt psykisk opbrud. »Partner« har noget teoretisk, noget uafbrudt argumenterende over sig, der bevirker, at man savner den menneskelige holdning, den medfølelse indsigt, som var et af de karakteristiske træk i »Prima della rivoluzione«. Samtidig viser den i sin leg med roller og identiteter, i sit spil med »løse sætstykker«, klart frem mod »Medløberen«, hvor alt dette er sikkert behersket. »Partner« er i en vis forstand et forstudie til »Medløberen«, og samtidig en film, hvor forholdet til og påvirkningen fra Godard gør sig tydeligst gældende. Det præger dens stil og hele dens ydre mekanik, men filmen er uomtvisteligt et logisk led i Bertoluccis egen udvikling og konsistent med den.

Hele den ydre ramme er vanskelig at få fuld klarhed over. Filmens hovedperson Jacob (Pierre Clementi) er instruktør eller lærer i moderne dramatik på en teaterskole i Rom. Han er en fantast, hvis forhold til virkeligheden – eksemplificeret ved f. eks. hans forelskelse i Clara – er frygtsoomt. Han har vanskeligt ved at kommunikere og realiserer kun sig selv gennem to former for rent fantasteri, som selvfølgelig er sammenhørende og to sider af samme problemkompleks: på teaterskolen docerer han teorier, der skal bringe teatret ud på gaden, et Grusomhedens Teater, der i sidste ende fører til Revolutionen. Han planlægger et *spettacolo*, der har hele Rom til scene, og hvis opførelse i virkeligheden er en revolutionær aktivitet. På den anden side slår hans fantasteri indad, han lever i en skinverden, hvor alle (vigtige) handlinger er iscenesættelser i fantasien.

På dette plan må vi forstå nogle absurde scener, som da han uimotiveret skyder en pianist-ven, eller et »selvmordsforsøg« med barberblad i et pissoir, mens han citerer Sokrates' sidste ord. Eller hele afsnittet med veninden, der reklamerer for sæbepulvere og som han myrder ved at stikke hendes



Pierre Clementi maskeret som en Mr. Hyde-figur i en af de indledende scener i »Partner«.

hovede ind i en vaskemaskine, mens skummet går over alle bredder og langsomt dækker gulvet.

Men der er holdepunkter i virkeligheden. Pistoldramaet er relateret til det faktum, at han virkelig (omend det jo også er et udslag af fantasteri!) går rundt med en pistol, som han i en restaurant ovenikøbet tydeligt demonstrerer bliver brugt som bogmærke! Episoden med vaskepulver-pigen er i voldsomt fordrejet form et politisk udsagn: hendes vaskepulverannoncering er et »instrument for fascismen«.

I en af de indledende scener sidder Jacob i en restaurant maskeret som en Mr. Hyde-figur (Jerry Lewis' version?) med pukkelryg, krogede hænder og staccato bevægelser. Den korte scene er et signal, der introducerer filmens centrale forløb. Jacob bliver sig en dobbeltgænger bevidst (også spillet af Pierre Clementi). Umiddelbart opleves de som to udspaltninger af den samme figur, men på forskellige sociale niveauer. Under alle omstændigheder kompletterer dobbeltgængerens Jacob ved at repræsentere noget af det i ham, som han ikke selv kan forløse normalt, det aktive, selvbevidst udadvendte, handlingsmennesket. Han kan forføre Clara, Jacob ikke. Han kan realisere den revolutionære forestilling, hvor teater og virkelighed skal blive eet.

Denne dobbelthed bestemmer hele filmen og er klart maskeret allerede fra fortekstene, hvor Clementis navn optræder to gange (på forskellig baggrund) og hvor to slags musik – en harmonika og en moderne atonal strygekvartet – står dissonant op mod

hinanden. Og dissonant er hele denne imaginære iscenesættelse fra Jacobs side, så at sige en nødplan der både fungerer som et bolværk mod hans svigtende virkelighedskontakt og begyndende schizofreni og samtidig udtrykker den.

Det forvirrende er, at man ikke uden videre er klar over om dobbeltgængerens virkelig er tænkt som en reel sådan eller om han blot er produkt af Jacobs fantasi, der dog frigøres og fungerer stadig mere selvstændigt efterhånden som Jacobs fantasi løber løbsk. Det sidste er tilfældet (men man lader sig let distrahere af den første mulighed), og det er vigtigt for forståelsen af filmen at gøre sig klart, at denne spaltningssproces ikke føres helt igennem, at dobbeltgængerens aldrig bliver fuldstændig frigjort som figur. Han er et produkt af Jacob og eksisterer i en relation til ham som hele tiden undergår ændringer alt efter dennes sindstilstand. Jacob er til at begynde med begejstret over dobbeltgængerens lighed med ham selv og taler om Jac og Cob. Den selvsikkerhed hans alter ego fører sig frem med er drivkraften i »forholdet«, men dobbeltgængerens betydning blegner, da heller ikke han kan gennemføre det store *spettacolo*, den store forestilling hvor teater og liv, kunst og revolution, ville være eet.

Jacob har hektisk arbejdet på en stor guilotine, som efterhånden står færdig til at modtage dobbeltgængerens. Men Jacobs klasse, der har været med til at planlægge forestillingen og som også skulle deltage i opførelsen af den, udebliver; dobbeltgængerens selvbevidste aktion er forfejlet og Jacob

kan storsindet lade sit alter ego leve. Han kommer blot til at skille sig af med ham. Jacob forklarer sit alter ego, hvorfor han har fejlet: »Fjenden er den amerikanske imperialisme, men det har du ikke forstået«.

I begyndelsen var tingene sande, reflekterer Jacob et sted. Det er de ikke mere, virkeligheden er ikke, hvad den har været, og han er ude af stand til at klare sig over for den. Personligt er han for frygtssom og indesluttet, men hans opvækst og miljø – han bor i en enorm villa sammen med sin mærkeligt egenrådige tjener – har været for virkelighedsfjern og isolerende til at han kan møde virkeligheden tilstrækkeligt rustet. På dette plan knytter forbindelsen tilbage til »Prima della rivoluzione«, ikke engang i fantasien kan Jacob gennemføre revolutionen, og hans forsøg på at frigøre sig fra overklasse miljøet fører lige ud i schizofreni.

På et andet plan handler filmen om forholdet mellem kunst og liv (læs: revolution). Jacobs teaterskole er et temmelig latterligt foretagende, stivnet og uvirkeligt og uden kontakt med virkeligheden. Læseprøverne er groteske farcer. Hele skolen er et vrængbillede af hans egen tilværelse, hans egen mangel på virkelighedskontakt, der holder hans forhold til andre mennesker nede på et plan hvor han maskerer sig bag tom retorik: foretrækker du hår i suppen eller suppe i håret? Men han formår heller ikke her at gøre kunsten til et instrument for revolutionen. »En teatermands pligt er at lave teater«, hedder det, men at lave et politisk teater kan han ikke. Et af Jacobs slagord er: »Al magt til fantasien«, men hans skabende fantasi er forkert kanaliseret og bliver til schizofreni. Hans to våben er teater og fantasi, men over for virkeligheden kan han ikke frigøre dem aktivt og målrettet for revolutionen. Han kan ikke slå bro mellem kunsten og livet.

I sin dialektiske mekanik er dette, som nævnt, en meget godardsk film, hvor man kan finde adskillige lån og paralleller. Mest slående i denne forbindelse er hele afsnittet med pigen og vaskepulverannoncerne. Men det er trods alt inden for Bertoluccis egen udvikling, filmen har interesse, og fuldt så meget som at være en parafrase over Godard falder »Partner« tydeligt på plads i Bertoluccis egen sammenhæng. Tematisk ligger den nøje i forlængelse af »Prima della rivoluzione« og der er i filmen stilistiske sonderinger, som viser frem mod både »La Strategia del Ragno« og »Medløberen«. Som i den foregående film indlægger han i »Partner« smukke, statiske landskabspanoramaer (her fra Rom) som for at understrege og påminde om lokaliteten, en reference der samtidig understreger afstanden mellem fantasieriet og den omgivende virkelighed.

Bertoluccis eksperimenteren med nogle rent abstrakte kvaliteter, der fuldstændig løsriver handlingen fra denne virkelighed bliver direkte basis for tilsvarende scener i de senere film. Et eksempel er den scene, hvor Jacobs alter ego bortfører Clara. Det skal foregå pr. bil, Jacob skal være parat efter et selskab og hans tjener skal være chaufføren. Men chaufføren kan ikke køre og mens han sidder ved rattet og laver køreløse med munden, »forfører« Jacobs dobbeltgænger pigen i bagsædet. Det hele er iscenesat, virkeligheden er suspenderet og

scenen har en drømt kvalitet, som viser frem mod den nært beslægtede scene i jernbanekupeen i »Medløberen« hvor Marcello og hans kone duver afsted som i en gondol, mens landskabet uden for vinduet skifter uvirkeligt, indtil kupeen gør holdt på en strandbred.

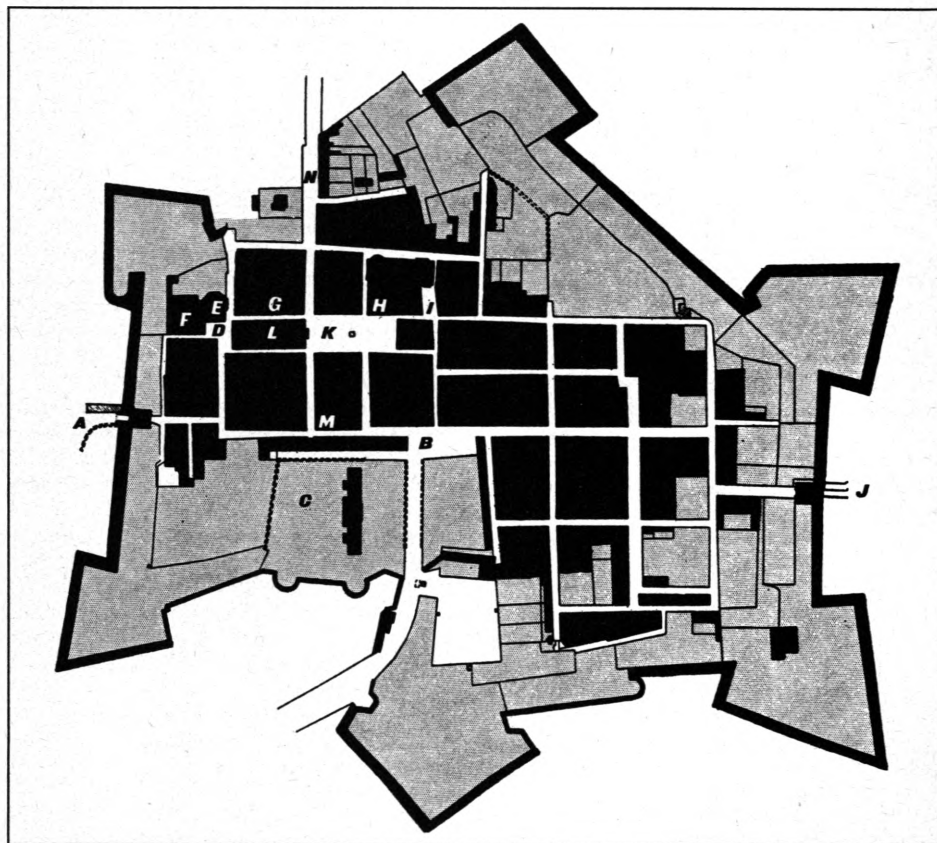
Helt eller forræder

Forholdet mellem Jacob og hans alter ego genspejles på en vis måde – som en modsatrettet proces – i »La Strategia del Ragno« (Edderkoppens strategi), der blev præsenteret på festivalen i Venezia 1970 (mens »Medløberen« vistes i Berlin samme år). En ung mand kommer til byen Tara for at finde sandheden om faderens død. Han var en betydelig antifascistleder og blev efter alt at dømme myrdet af fascisterne. Året er 1936, sønnen blev først født efter faderens død. I forsøget på at opklare mordet smeltes faderens og sønnens identiteter mere og mere sammen, så de i visse scener næsten ikke kan skelnes fra hinanden. Medvirkende hertil på et ydre plan er faderens elskerinde

Draifa, der dels får sønnen til at blive i byen, da han er nær ved at opgive det hele, dels overtaler ham til at trække i faderens klæder og selv synes at blande de to identiteter ved – i en erotisk præget scene – at se sønnen i faderens sted.

Bertoluccis forlæg til »La Strategia del Ragno« er en af Jorge Luis Borges historier fra de berømte *ficciones* (1945): »En historie om forræderen og helten«. Borges har som motto for sin historie et vers fra Yeats' »The Tower«, der anslår temaet fortid-nutid: »So the Platonic Year / Whirls out new right and wrong, / Whirls in the old instead...« Handlingen er henlagt til Irland, hvor Ryan, barnebarns barn af modstandshelten Kilpatrick, er ved at skrive en biografi om ham til hundrede årsdagen for hans død i 1824. Ryans undersøgelser synes at røbe paralleller mellem Julius Cæsar og Kilpatrick: »... Denne og andre paralleller mellem historierne om Julius Cæsar og den irske modstandshelt har fået Ryan til at fremkomme med en teori om en tidens hemmelige formel, et mønster af linjer, som gentager sig«.

Bertolucci peger i et interview på, at han i »Strategia del Ragno« følte sig påvirket af livet i modsætning til »Medløberen«, der var påvirket af film. Hans udnyttelse og »gendigtning« af Tredivefilmens stil i »Medløberen« er velkendt. »Strategia del Ragno« er et brillant eksempel på, hvordan han udnytter locations som visuel metafor for filmens tema og problematik. Byen Tara, som hovedpersonen vender tilbage til for at finde sandheden om sin faders død, er i virkeligheden Sabbioneta beliggende i nærheden af Mantova, bygget mellem 1550 og 1564 af Vespasiano Gonzaga. Skønt Sabbioneta ikke er så rigoristisk i sin geometriske plan som Palmanova, er den sammen med denne et usædvanligt eksempel på det 16. århundredes »idealbys«. Byen bliver selv det edderkoppespind, som filmens titel hentyder til, et geometrisk net som indfanger filmens hovedperson. Læg mærke til de mange eksempler på tilsløring af planen, de såkaldte »T-traps« – T-fælder – hvor en gade får lukket sit perspektiv af en vinkelret dito, men hvor der ikke er nogen gennembrydning af murmassivet på den modsatte side af gadekrydset. En teatralisk effekt, der labyrintisk maskerer planens lay-out for manden i gaden, der hele tiden mødes af visuelle chok, en mur der pludselig lukker af for enden af gaden, eller en pludselig uventet åbning til en af de små pladser. Edderkoppens strategi er virksom på flere planer i denne film, hvor byen i sig selv er en visuel kommentar til hovedpersonens konflikt. (Planen efter »The Architectural Review«, juni 1962).



Det viser sig at modstandshelten er en forræder. Kilpatrick dømmes til døden af sine egne, han underskriver sin egen dødsdom, men beder om, at hans død ikke må komme til at skade sagen og fædrelandet. Et kompliceret forløb iscenesættes (med lån fra Shakespeares »Julius Cæsar« og »Macbeth«), hvor Kilpatrick holder sit indtog i Dublin, holder opflamrende taler til folket, deltager i diskussioner og fører sig offentligt frem indtil hans skæbneforløb, som han selv er medvidende om og som gennemføres som en gigantisk teaterforestilling, afsluttes i en teaterloge, hvor han rammes af et dræbende skud. Han er henrettet for sit forræderi, men hans død gjorde ham til helt og støttede oprørsbevægelsen.

I Bertoluccis version er dette ændret til et antifascistisk attentat mod Mussolini, der skulle overvære åbningsforestillingen »Rigoletto« i den lokale operasæson. Som Ryan i Borges' fortælling vil sønnen i Bertoluccis film afsløre sandheden under en mindetale for faderen, men afholder sig fra det, i erkendelse af at sandheden om faderen var mindre vigtig end den sag, han stod for. Den såkaldte historiske sandhed forbliver hvad den er, et falsum. Sønnen er selv blevet vævet ind i det intrikate net, den egentlige sandhed forlængst er spundet ind i. Tara holder ham fast. Da han vil tage toget bort, får han af stationsforstanderen at vide at toget er forsinket. En forsinkelser på fyrretyve minutter annonceres, derefter meddeles det, at det vil vare to timer. Han går ud på banelegemet og ser, at det er fuldstændigt tilgroet af græs og ukrudt. Her har der ikke gået tog i årevis.

Med erfaringerne fra »Partner« kan Bertolucci suverænt løse de fortælle tekniske problemer, der ikke alene vedrører fortidnutid relationerne, men også historiens mange – og mangetydige – lag, der hele tiden synes at dække ind over hinanden. Enkelte detaljer viser tilbage til de tidligere film. På samme måde som de næsten statiske billeder fra Rom undertiden brød ind i handlingen i »Partner«, skanderes forløbet i »La Strategia del Ragno« af billeder fra landskabet uden om Tara. Og igen spiller en operaopførelse en central rolle. Her er det »Rigoletto«, i »Prima della rivoluzione« var det Verdis »Macbeth«. Mere interessant er det imidlertid at se »La Strategia del Ragno« sammen med »Medløberen«. Den første er lavet som TV-film og produceret af RAI, næsten samtidigt med »Medløberen«. Begge analyserer et politisk problemkompleks og det enkelte individs placering i forhold til den sag, det tjener. Begge film er sonderinger i en historisk periode, som ligger umiddelbart forud for Bertoluccis egen og som ikke kan have undgået at påvirke hans opvækst. »La Strategia del Ragno« fører sin hovedperson tilbage til 1936, »Medløberen« foregår omtrent samtidig, og har som »efterskrift« den afgørende begivenhed i 1943, da Vittorio Emanuele III satte sig i spidsen for samtlige troppesyrker, afsatte Mussolini og udnævnte marskal Pietro Badoglio til premierminister i stedet for ham. Bertolucci selv er født 1941. Denne interesse for tiden udspringer selvfølgelig ikke af en personlig interesse alene, men kan tages som udtryk for at fascismen stadig er et særdeles håndfast problem i dagens Italien og at den italienske kulturelite ikke er blind for denne arv. ■

Jan Aghed

Samtale med Emile de Antonio

Den amerikanske filmskaber Emile de Antonio var i foråret i København og viste fire af sine film på Filmmuseet, nemlig »Point of Order«, der handler om McCarthys kommunistjagt i hæren, »Rush to Judgment«, der handler om Mark Lanes kritik af Warren-rapporten om drabet på Kennedy, »America is hard to See«, der handler om en anden og mere liberal McCarthy, nemlig Eugene McCarthy valg-kampagne og nederlag, og endelig »Millhouse: A White Comedy«, der er et ondsksfuldt portræt af præsident Nixon. Desuden har museet tidligere vist »In the Year of the Pig«, der er en kritik af USAs tilstedeværelse i Vietnam. Alle de Antonios film er politisk debatterende dokumentarfilm, der for en stor del består af arkivmateriale, som ikke er optaget af de Antonio selv, men som han klipper ind i den sammenhæng, han vælger. Jan Aghed har optaget følgende interview med Emile de Antonio under hans ophold i Skandinavien. Dele af interviewet har tidligere været offentliggjort i Berlingske Weekendavis.

– Du har en gang sagt, at USAs historie er at finde i »the out-takes«, i det filmmateriale fjernsynet foretrak ikke at vise. Vil du forklare det lidt nærmere?

– Jeg har nu i ca. 5 år ført en enmandskampagne for oprettelsen af et nationalt elektronisk arkiv. Hvis man skabte et sådant arkiv og dér opmagasinerede alt, hvad fjernsynskameraerne overhovedet registrerede, så ville man have noget, der nærmede sig tidens sandhed. Og det skulle forskere, film-skabere, journalister, studenter, ja, alle der var interesserede, have adgang til, hvornår de ville, hvilket kunne være dem til uvurderlig gavn.

Det forholder sig jo nemlig sådan – måske i særdeleshed hvad angår politisk tale – at ikke alene ordene er vigtige; ordene lyver ofte, men hvis man betragter den talendes ansigt, lytter til nuancerne og tonefaldet i hans stemme, studerer hele den måde, hvorpå han taler, så får man mange gange fortræffelige lejligheder til at forstå politiske forløbs natur. At se Nixon i aktion – eller Eisenhower eller Franklin D. Roosevelt – det er særdeles lærerigt!

Ikke mindst ud fra dette synspunkt forekommer det mig rimeligt, på lovfæstet vis, at tvinge de tre store amerikanske TV-selskaber, som har en profit på hundrede af millioner dollars om året, til at oprette et nationalt elektronisk arkiv tilgængeligt for alle borgere. Som det er nu, destruerer TV-

selskaberne systematisk alt det, de har brugt. De siger, det er alt for dyrt at opmagasinere. Deres arkivers indhold udskiftes hele tiden, men udelukkende til fordel for det sidste nye. Og afbenyttelse af det, som er i arkivet, er alt for kostbart for udenforstående.

Dertil kommer alt det, der optages, men ikke vises, enten på grund af tids-hensyn, eller fordi det bedømmes som værende uinteressant, eller fordi TV ikke tør vise det. I disse »out-takes« befinder historien sig sammen med en stor del af sandheden efter min mening, og jeg ved en smule om, hvad jeg taler om, idet jeg gennemslår 188 timers film for at kunne lave »Point of Order« og gran-skede 125 timers film, inden jeg lavede »Millhouse«. Det skjulte, det, der aldrig kommer på skærmen, siger os meget mere om sandheden end det offentligt præsenteret. Det er faktum bag faktum, som afslører faktum.

– Den meget afslørende scene i »In the Year of the Pig«, hvor oberst George Patton Jr. grinende siger om sine soldater, at »they're a bloody good bunch of killers!«, er jo netop et eksempel på dette. Var det et »out-take«?

– Ja, ja. Den scene fik det amerikanske folk ikke at se.

– Hvordan fik du fat på den?

– Jeg var ved at gennemgå alle film optaget i Vietnam år 1967, hvor kampene var meget hårde, og dér var scenen pludselig – lige for næsen af mig. Nogle foretagsomme TV-journalister havde bestemt sig for at forsøge at lave et interview med sønnen af den berømte feltherre fra 2. verdenskrig, men efter de havde filmet ham, blev de bange og turde ikke anvende materialet.

Det er selv-censur, hvilket er den dårligste og mest lumske form for censur. På en vis måde er det meget bedre med rigtig censur. Der har man visse grundlæggende regler at holde sig til, som medfører, at man lærer sig at skrive et nyt sprog for at éns budskab trods alt skal trænge frem til adressaterne eller filme antydninger og underforståede hentydninger. Men når man er underlagt selv-censur, så er der virkelig fare på færde, så har den moralske cancer virkelig sat sig fast.

Det amerikanske samfund roser sig selv af, at det har et frit TV som er ligefremt og ærligt. Men faktum er, hvilket enhver, som har tilstrækkelig integritet til at studere TV-programmerne for alvor, ved, at de, der er ansvarlige for amerikansk TV, konstant tilbageholder alle former for materiale. Deres begrundelse for denne undertrykkelse er naturligvis, at der desværre ikke er plads eller endnu mere almindeligt: at folk ikke vil være interesseret.