

Henrik Lundgren

Profession: Reporter



Det er en film, som først og fremmest er en digters værk, en film, hvor hvert enkelt billede er rigere end det udsagn, man formår at aftvinge det på prent. Dermed er tillige det afgørende sagt om denne artikel, der kan forsøge at blotlægge visse motiver i »Profession: Reporter« og måske tilmed sætte dem i relation til andre dele af Antonionis værk, men som til syvende og sidst er dømt til at komme til kort over for filmens utrolige kompleksitet. Lad det endelig være tilføjet i denne indledende sammenhæng at den tilstræbt nøgternt holdte analyse overalt er baseret på en uindskrænket beundring for filmen – en fornemmelse af at stå over for et af de værker, der udtrykker noget så fundamentalt om sin tid, at det på forhånd synes selvskrævet til betegnelsen klassisk.

ERKENDELSENS PROBLEMATIK

Selve denne fornemmelse af filmen som »ikke-reducerbar«, har vel i virkeligheden noget at gøre med dens inderste hensigt. Antonioni har under filmens optagelser selv karakteriseret sig som en art reporter (»looking back at »Zabriskie Point« and at »China«, I now see my role as having been an observer, a reporter...«, »Sight and Sound«, vinter 73/74). Og han har, i hvert fald i forbindelse med Kina-filmene, oplevet hvad det vil sige at få sine billeder *udlagt* – at få en tilsyneladende »reportage« fortolket som moralsk dubiøs, ud fra koder der knapt nok faldt ham selv i øjnene. *Journalisten* Antonioni – hans oprindelige uddannelse – og *digteren* stødte pinagtigt sammen (man fristes til at tilføje: som fotografen Thomas og hans ven action-maleren fra »Blow-Up«). Og i selve denne konflikt mellem virkelighedens *reproduktion* og forvandlingen af virkeligheden til oplevelse, eller bedre: *indsigt*, ligger den afgørende konflikt i Antonionis nye film.

Richard Roud har i sommernummeret af »Sight and Sound« placeret »Profession: Reporter« i en tradition tilbage til det italienske renaissance-maleri med den slående formulering »*figures in a landscape*« (hvori tillige ligger, at filmene afgørende handler om figurernes forsøg på at skabe »a meaningful relation« til dette landskab). For mig at se er det i første række denne sidste del af problemstillingen – den meningsfyldte relation – det kommer an på: I mine øjne handler Antonionis sidste værker, i særdeleshed »Profession: Reporter«, om det, man med et lidt anstrengt ord kunne betegne *perception* – om selve den proces at aftvinge et registreret materiale en betydning, en erkendelse.

I »Blow-Up« ligger problematikken især koncentreret i diskussionen mellem Thomas og maleren, hvor sidstnævnte fortæller om sine billeder: Først siger de ham ikke noget, men så opdager han et eller andet at holde sig til, et ben f. eks., og ud fra dette punkt opstår der en mening i maleriet. Præcis hvad Thomas oplever: hvordan et lig, fremkaldt og forstørret af en tilsyneladende tilfældig serie fotografier fra en park, vender op og ned på hans selvcentrerede glamour-tilværelse. I »Profession: Reporter« er det, meget naturligt, i samtalen mellem hovedpersonen David Locke (Jack Nicholson) og hans dobbeltgænger David Robertson, at spørgsmålet dukker op, affødt af en diskussion om det at rejse i den tredje verden. Over for Robertsons noget flotte statement: »Airports, taxi, hotel, they are all the same in the end«, protesterer Locke: »*It's us who remain the same. We translate every situation, every experience into the same old codes*«. En perceptions- og forståelseskonflikt, som er liv og død for reporteren Locke i hans forhold til omgivelserne, men knap nok eksisterer for våbenhandleren

Robertson: »*It's like this, mr. Locke, you work with words, images, fragile things. I come with merchandise, concrete things. They understand me straight away*«.

I denne konfrontation er såvel den politiske som den psykologiske grundakkord under filmen – forholdet mellem det observerende og det handlende menneske – anslået. Antonioni benytter uhyre subtilt denne scene til at demonstrere perceptions-processens mangelbundethed. Som instruktør har han ofte tidligere forsøgt at fremstille den menneskelige oplevelse som et samtidigt produkt af øjeblikkets hændelser, personens fantasi og erindring. Farverne i »Den røde ørken« var et resultat af disse bestræbelser, og Antonioni har selv (i det førnævnte interview i »Sight and Sound«) fortalt om sin lyst til at videreføre disse eksperimenter, »*painting a film*«, med en ny type kamera, der kan ændre farverne elektronisk, så man får et totalt »subjektivt« billede.

I »Profession: Reporter« har han holdt sig til Sjöbergs teknik fra »Frøken Julie«, som kortest udtrykt består i flash-backs uden klip – hvorved der automatisk opstår en usikkerhed over for erindringens karakter af fantasi. Fra skrivebordet, hvor Locke er i færd med at ombytte billederne i sit og Robertsons pas, panorerer kameraet til en båndoptager (der »garanterer« autenticiteten af den samtale, Robertson og Locke førte den foregående dag) videre ud ad vinduet til balkonen, hvor (den nu døde) Robertson og Locke gør deres entré. Locke »befolker« sin oplevelse af båndet med figurer, men tilskueren har ingen mulighed for at kontrollere evt. forskydninger mellem fantasi og erindring under hans arbejde med passene.

Hvorned endnu et afgørende aspekt af filmens grundproblematik er fremdraget: Menneskets forhold til sin fortid – og vanskeligheden ved at flygte fra denne. I en central replik – fremhævet af Antonioni selv i interviewet – understreger hovedpersonen altings foranderlighed. »*People disappear every day*«, siger den unge pige (Maria Schneider). »*Every time they leave the room*«, tilføjer Locke. (Antonioni: »*Every moment we keep changing according to our experiences, and we never know what experience we may have within a few minutes that will change our identity again*«). Men under flugten, da Locke/Robertson er blevet træt af at vente forgæves i Plaza de la Iglesia og første gang spørger pigen: »*What the fuck are you doing here with me?*« afføder hendes modspørgsmål »*Which me?*« replikken: »*The only one I know. There are no others*«. Og et øjeblik senere: »*Let's go and eat. The old me is hungry*«. – »Ville det ikke være bedre, hvis vi blot kunne glemme gamle steder, glemme alt hvad der sker? og blot kassere det dag for dag?« spørger Locke Robertson på båndet. Turen gennem Spanien bliver ikke mindst en demonstration af menneskets klyngen sig til sit »gamle jeg« igennem alle forvandlinger.

FLUGTEN FRA FORTIDEN

For at sammenfatte så vidt: Antonionis hovedperson er ved rejsens begyndelse fanget i samme situation som Thomas i »Blow-Up«. Han har vænnet sig til at leve på den »rigtige« side af den fotografiske linse – meget bogstaveligt demonstreret i scenen, hvor den afrikanske heksekundt vender kameraet imod ham med bemærkningen: »*Now we can have an interview*« – hans rolle er den uinvolverede registrator. TV-produceren Martin Knight fremhæver i sin nekrolog netop Lockes »*great talent for observation*« i forening med »*a kind of detachment*« som hemmeligheden bag hans journalistiske karriere. Evner,

som til gengæld har været stærkt medvirkende til at nedbryde forholdet til hustruen Rachel. I endnu en af de scener, hvor Antonioni med megen finesse drager de gængse perceptions-mekanismer i tvivl, præsenteres man som tilskuer, først for et af Lockes TV-interviews (med lederen af det totalitære regime i den stat, hvor filmens indledning spiller), siden for Rachels oplevelse af den samme situation: David på knæ bag kameraet, rede til at acceptere præsidentens afbrydelser og fordrejninger. »You involve yourself in real situations, but you've got no real dialogue«, bebrejder Rachel ham bagefter. »I know, but those are the rules«, lyder hans forsvar.

Fra denne »kind of detachment« spiller tilfældet ham via Robertsons muligheden i hænde for en direkte indgriben – for at udskifte den respektfulde interviewer-rolle med en aktiv kamp mod undertrykkerne. I kirken i München, hvor ægteskabsritualerne vækker pinagtige mindelser om forholdet til Rachel (bålet), indvies han til sin nye tilværelse (Antonioni antyder rejsens mål gennem billedet af Locke foran et stort kors på kirkegården). Gradvis anende Mr. Achebe's forbindelse til »United Liberation Front« (som Rachel informeres om i scenen, hvor hun ufrivilligt sætter den afrikanske ambassade på sporet af »Robertson«) begiver David sig til Barcelona, halvt af nysgerrighed, halvt lokket af trangen til at påtage sig den virkelige Robertsons rolle. I et magisk *take* fra taget af en funiculaire (svævebane) oplever tilskueren ham strække armene ud som for at flyve bort og svinge sig til vejrs.

Men drømmen om en ny, »luftbåren« identitet krydses atter af tilfældet: de afrikanske regeringssponers overfald på Achebe forhindrer de planlagte møder. Og samtidig begynder Rachel gennem Martin Knight at indkredse »den sidste, der har talt med hendes mand«. Davids leden efter et meningsgivende ståsted udvikler sig i stedet til en flugt fra fortiden (og de mennesker, som i virkeligheden vil redde ham fra snigmorderne). Suverænt benytter Antonioni her den anden af de Gaudiske* labyrint-konstruktioner i Barcelona: Et nærmest mytisk billede af mennesker, der søger og bliver væk for hinanden i en uoverskuelig og sært forvreden stenørken, hvor livet – vasketøj og skændende par – uforstyrret fortsætter.

Fra Barcelona går rejsen videre sydpå med Robertsons datokalender som guide (i virkeligheden udspilles denne del af handlingen på en lille uge fra parken med de legende børn den 5. september 1973 frem til det sidste møde med »Daisy« i Osuna den 11. september). Samtidig skærpes flugt-fornemmelsen, dels gennem de stadige klip til henholdsvis Rachel og de afrikanske spioner, dels i udviklingen af forholdet mellem Locke og pigen. »What are you running away from?« spørger hun – og får besked på at vende ryggen til forsædet: Med armene udstrakt – atter »fugle«-symbolet (jvf. fugleburene på gaden i Barcelona, hvor Knight forgæves leder efter David, samt buret i hjørnet af den første Gaudí-bygning) – ser hun landskabet (den europæiske/vestlige verden?) glide bort under sig. »I've run out of everything«, bekender David, men endnu er bestemmelsesstedet ukendt. Påny benytter Antonioni den rent visuelle antydning: Da David får at vide, at Rachel søger Robertson, fordi hun tror, han er i fare, spørger han: »In danger of what?«. Der klippes på replik-

ken til billedet af en gammel mand, som i skyggen af et hvidt kors bekræfter Locke og pigen i deres valg af retning.

I den sidste essentielt betydningsbærende scene på hotelværelset i Osuna samler disse visuelle metaforer og symboler sig til en prægnant helhed. For første gang i filmen går kameraet op i et nærbillede af ansigter, mens Locke fortæller pigen om den blinde mand, som fik synet igen: »At first he was elated, really high. But then everything began to change. The world was much poorer than he imagined. When he was blind he used to cross the street alone with a stick. After he regained his sight he became afraid. He began to live in darkness. He never left his room. After three years, he killed himself«.

Ved slutningen af replikken – hvis virkning i lige grad er betinget af Jack Nicholsons urokkelige stoicisme og Maria Schneiders sårbare lytten – bevæger kameraet sig ad ledningen over sengen (samme bevægelse som i det første hotelværelse i Afrika) op til billedet af en bygning – en kirke eller et kloster – med et kors på taget. Rejsen har nået sit mål.

På sengen i det, ironisk betitlede, Hotel de la Gloria venter David Locke/Robertson – som troede, at han erobrede evnen til at se, men i virkeligheden forvildede sig i en ny labyrint – på sit sidste møde med »Daisy«. Uendelig langsomt sætter kameraet sig i bevægelse (et specielt gyroskop-forbundet apparatur, der ad elektronisk vej kan styres i alle retninger), glider hen over sengen hen mod vinduet og pladsen bagved, hvor en skolevogn flamlende orienterer sig. Og her, efter at have vendt David og hans morder ryggen, sker miraklet: Kameraet »gennembyder« gitteret, hæver sig som på vinger ud over pladsen – observerende Rachel og politiets ankomst, for – fra gitterets anden side – at fastholde hendes sidste møde med den mand, hun var gift med: »Do you recognize him?« – »I never knew him!« – Locke dør så anonymt, så u-kendt, som han levede. Og alligevel fornemmer man i dette sidste optrin en ny dimension. »What's on the other side of that window? People will believe what I write. And why? Because it conforms to their expectations«, lyder slutningen på Lockes samtale med Robertson på båndoptageren. Men for tilskuerne, som med kameraet har taget plads på »den anden side af vinduet«, har Davids rejse frem mod døden skabt en erkendelse, som i hvert fald er meget langt fra at »svare til deres forventninger«.

TILFÆLDETS MAGT

Lad mig standse op her et øjeblik og gå tilbage: For der er rent faktisk »signaler« i denne film, der kunne tolkes rent forventningsopfyldende (deterministisk). Jeg tænker her især på den meget intrikate scene i parken i Barcelona, hvor David første gang venter forgæves på en af Robertsons aftaler og i stedet møder en gammel mand, der fortæller ham om umuligheden af at ændre verden: »Other people look at the children and they all imagine a new world. But me, when I watch them, I just see the same old tragedy begin all over again«. Ordene genkalder Lockes replikker om vanskeligheden ved at komme væk fra sine vaner, tendensen til at »oversætte enhver situation eller erfaring til de samme gamle koder«. Men at synspunktet for Antonioni ikke rummer nogen reel sandhedsværdi fremgår klart af den visuelle videreføring. I det øjeblik, den gamle spanier begynder at fortælle om sit hidtidige liv, klippes til et andet totalitært regime: fjernsynsreportagen af den afrikanske oprører, som bliver henrettet på stranden. En nærmest pinagtig påmindelse om

*) Arkitekten Antonio Gaudí (1852-1926) er en nøglefigur i den europæiske art nouveau-bevægelse. Gotiske og mauriske elementer forenes i hans ofte meget raffineret »polykrome« bygningsværker, hvis støttekonstruktioner foregriber væsentlige nydannelser i det 20. århundrede. Som hans hovedværk betragtes kirken Basilika Templo de la Sagrada Família i Barcelona. Af hans arbejder, der er koncentreret i provinsen Katalonien, kan fremhæves paladset og parken, han byggede for sin mæcen grev Güell, samt filmens anden bygning Casa Milá, af onde tunger betegnet »La Pedrera« – stenbruddet.



kampens betydning, om kravet til mennesker om at handle og ikke bare se på, mens verden »reproducerer« sig.

Hvorfor, spørger man da sig selv, lykkes det ikke David at gennembyrde barrieren til en ny – aktiv – tilværelse? Et spørgsmål, der bliver så meget mere påtrængende, når man tager i betragtning, at Antonioni rent faktisk stillede sin langt mere overfladiske, langt mindre »værdifulde« hovedperson i »Blow-Up« en form for bevidsthedserobring i udsigt. Thomas lærer at lytte til en usynlig tennisbold – at aftvinge et tilsyneladende meningsløst spil en hensigt – hvor David efterlades bag gitteret, viljeløst afventende dødens komme. Hvorfor?

Svaret må nok i første række søges i den mest mystificerende del af filmens univers: dens spil på »tilfældet«. »Do you believe in coincidence?« spørger Locke pigen – og tilføjer: »I never used to notice it. Now I see it all around«. Og filmen arbejder virkelig med nogle så påfaldende samspil af »tilfældigheder«, at man har al mulig grund til at føle sig forurologet. Det er ikke kun sådan noget, som at både Locke og Robertson hedder David til fornavn, jeg tænker på – ej heller de stadige »krydsninger« af Lockes og forfølgernes rute under flugten i Spanien. De virkelig afgørende »tilfælde« synes koncentreret om Maria Schneiders figur, den unge pige, der ikke blot følger David frygtløst, men til stadighed fastholder ham på betydningen af at aftvinge rejsen en hensigt. Første gang, han møder hende er ved sin ankomst til London som Robertson (for at hente Lockes papirer!), hvor hun sidder på en bænk i Bloomsbury-centret og læser. Atter dukker hun op i den første Gaudibygning (La Pedrera), for at ledsage ham (som hun senere selv bemærker: »I'm a tourist, become a bodyguard«). Mest mystificerende: Da David ankommer til Hotel de la Gloria, får han at vide, at mrs. Robertson allerede har indskrevet sig, så hotelejereren ikke behøver se hans pas. Men hvordan kommer navnet Robertson til at stå i den unge piges papirer?

Vejen til at forstå disse hændelser går for mig at se gennem samtalen mellem Thomas og maleren i »Blow-Up« (dens tanker ligger latent overalt i »Profession: Reporter«, kun mindre eksplicit formuleret). Man kunne måske sammenfatte dens problemstilling: Hvornår holder tilfældet op med at være et tilfælde – hvornår opstår der sammenhæng af det tilsyneladende sammenhængsløse? For reporteren Locke er indsamlingen af journalistisk korrekte oplysninger det afgørende. Da han begiver sig ud på rejsen som Robertson, er det for at gennembyrde den fotografiske glasrude, han har stillet mellem sig selv og tilværelsen. Men han evner ikke – som maleren eller Thomas – at percipere det »betydningsbærende« ben eller den usynlige tennisbold, når tilfældet krydser hans vej. »You can't be like that, just escaping«, erklærer den unge pige, da de gør holdt neden for Osuna: »Robertson made these appointments. He believed in something. That's what you wanted, didn't you?« Men for Locke er tvivlen stærkere end troen: Han formår ikke at opleve sig selv som våbenhandler – eller den unge pige som mrs. Robertson, eller måske endog: Daisy. Robertson valgte handlingen og livet – Locke resignerer over for betragtningen og døden. Gennem hans stadige forvandlinger – »everytime he leaves the room« – opstår ingen ny identitet, intet meningssskabende mønster. Som den blinde mand i beretningen – og mon ikke det er Platons hule-myte, der ligger bag? – begestres han først for det blændende lys; men da hans øjne har vænnet sig til de ny og dristigere konturer, skræmmes han af kravet om direkte indgriben – om valg af et holdepunkt blandt de tusind tilfældigheder. Han

har givet afkald på sit gamle jeg og evner ikke at række efter et nyt – og med det gamle jeks følgesvende som retningsgivere når det ny jeks mordere frem til det uundgæelige slutopgør på Hotel de la Gloria.

REJSEN MOD TILINTETGØRELSEN

Tilbage står vel egentlig kun at udtrykke afgrundsdyb beundring for samtlige medvirkende: For Jack Nicholson, hvis stenfacade (solbrillerne!) totalt korresponderer med figurens udslukning indefra – for Maria Schneider, der afslører sig som ikke blot en interessant type (»Sidste tango i Paris«), men som en uhyre følsomt registrerende menneskefremstiller – og frem for alt for Jenny Runacre, hvis nervespændt intense spil som hustruen, der søger at »genopdage« sin mand, er nær ved at stjæle billedet fra alt og alle omkring hende. En ætsende præsens, der lykkeligt fremhæves af Luciano Tovolis utrolig fleksible kameraarbejde (bemærkelsesværdigt i den forbindelse, hvordan Antonioni til stadighed skaber spænding inden for billedfeltets observationsflade ved at krydse kamerabevægelse i én retning, f. eks. fra venstre til højre, med personbevægelse i den modsatte retning, dvs. fra højre til venstre). Jeg kan med mit yderste opbud af perrinitenhed ane et par ubetydelige brist under forfølgelsen i filmens anden halvdel – er det f. eks. ikke meget usandsynligt, at politiet skulle lade den unge pige køre vognen tilbage til den mand, de søger, uden at følge med hende? – det synes at være levn fra den oprindelige spændingshistorie.

På hvilken baggrund det for mig at dømme er mere interessant at konstatere, i hvor høj grad Antonioni som ægte *auteur* formår at præge et manuskript, der er konciperet og for en stor del udarbejdet af en anden. Hvor selve den ideologisk/moralske debat i »Profession: Reporter« i første række synes at genkalde »Blow-Up«, har filmens handlingsmæssige struktur iøjnefaldende ligheder med to tidligere Antonioni-arbejder, hans gennembrudsværk »Il grido« (1957) og hans første amerikanske opus »Zabriskie Point« (1969): Alle tre har de karakter af »omvendte« odysseer – mennesker, der bryder op fra tilvante omgivelser for gennem ukendte landskaber at nærme sig en (selvvalgt) udslettelse.

En sammenligning af disse tre værker angiver tillige klart, i hvilken retning Antonionis udvikling er gået – og for mig endvidere, hvorfor »Profession: Reporter« er blevet en så bevægende »tidstypisk« film. For Aldo i »Skri- get«, den italienske landarbejder, der bryder op fra sit hjem, fordi han forlades af den kvinde, han elsker, er universet endnu helt: hans selvmord er foranlediget af isolationsfølelsen, selve det emotionelle chok, men ikke af nogen overlagt reaktion imod det samfund, hvori han færdes som en udstødt. For Mark, den amerikanske student i »Zabriskie Point«, er den omkringliggende verden begyndt at krakelere, men hans stillingtagen – drabet på betjenten under demonstrationen – er endnu af helt instinktiv karakter. Først i »Profession: Reporter« oplever man sammenbruddet på det psykologiske og politiske plan som uløseligt forbundet med personens bevidsthed: David Locke har til fulde gennemskuet svagheden af det system og den livsform, han repræsenterer, men han evner ikke at forvandle sin iagttagelses brikker til et brugbart mønster. Erkendelsesprocessen bliver en dom over ham selv, hans handlelammethed, hans fixering til fortiden. Med ham digter Antonioni det moderne – politisk indsigtfulde, men på sig selv tvivlende – menneskes tragedie.