

Bernardo Bertolucci og den falske folkelighed

Peter Schepelern

Det er ikke svært at vente sig noget af en ny Bertolucci-film, for Bernardo Bertolucci har igennem 70'erne givet så overbevisende beviser på sit talent som »Edderkoppens strategi«, »Medløberen« og »Sidste tango i Paris«. Man har da også ventet sig det allerstørste af hans nye, stort anlagte film »1900«. Filmen, der oprindeligt var planlagt som en TV-serie, er lang – to dele på i alt 320 minutter – og den har angiveligt været italiensk filmhistories dyreste med et budget på 7 millioner dollars. Der er ingen tvivl om, at den hører til blandt filmhistoriens mest ambitiøse projekter, i en tradition, der også omfatter Griffiths og Gances mammutfilm og spectacles i nyere amerikansk og sovjetisk film.

Bertoluccis tidligere film har alle vakt betydelig interesse hos kritikerne, men med undtagelse af den lidt suspakte publikumssucces, »Sidste tango i Paris« fik takket være sine sensationsombruste sex-scener, har de ikke nydt den store popularitet. Filmene ligger da også klart inden for den raffinerede, æstetisk-intellektualistiske genre. Hans nye film er lagt an i en helt anden stil, som et stort men enkelt panorama over Italien i første halvdel af århundredet, en begivenhedsrig episk fortælling, fortalt i en uomsvøbt, folkelig stil. Strukturelt bevæger filmen sig afsted på to planer, vekslende mellem historiens gang og de individuelle livsskæbners forløb. Det er jo en god, prøvet opskrift, som også følges i »Borte med blæsten«, »Leoparden«, »Dr. Zivágo« og diverse filmatiseringer af »Krig og Fred«.

Scene fra 2. del af Bertoluccis »1900«, hvor bondekonerne efter fascismens fald den 25. april 1945 jager den forhadte Attila (Donald Sutherland) bort.





Men »1900« er – i mine øjne – ikke blevet noget vellykket eller tilfredsstillende værk. Trods indiskutabel cinematografisk virtuositet er filmen som helhed en skuffelse. Det, som er filmens problem, er dens vilde enkelthed, hvad man kunne kalde dens falske folkelighed.

Filmene er simpelt opbygget. Det eneste raffinement, der peger tilbage til Bertoluccis tidligere produktion, er rammekonstruktionen med befrielsesdagen 25. april 1945 som ramme omkring den i øvrigt kronologiske beretning om 1900-tallets første halvdel, set via Alfredos og Olmos skæbner, godsejersønnen og landarbejdersønnen, der fødes på samme dag i århundredets begyndelse (dog ikke i år 1900, som det oprindeligt var meningen og som man kan læse alle steder, men på Verdis dødsdag den 27. januar 1901). Det er en parallel-historie med to protagonister: Alfredo (besidderen, jordejeren) og Olmo (den besiddelsesløse, proletaren), hvor den dramatiske effekt ligger i sammenknytningen af to klasse-mæssige og ideologiske modstandere gennem venskab og alder. I forholdsvis få store episoder følger man de to fra fødslen (1901) og op til 1945 (med en lille fremtids-epilog): landarbejderstrejken 1908, Verdenskrigens slutning 1918, fascisternes gennembrud og magtovertagelse 1921–22 og videre frem til befrielsesdagen.

Bertolucci har (i et interview givet til Gideon Bachmann, trykt i »Film Quarterly«, vol. XXIV, no. 1 og »Cinema« no. 205 (1976)) selv opsummeret filmens handling således:

»Der er disse to drenge, den ene af dem hedder Olmo (Elmetræ), det er bonden, og den anden er Alfredo, godsejerens søn. De gennemlever sammen deres barndoms lange sommer, den periode hvor de for første gang bliver vakt seksuelt, hvor deres venskab opstår, og de opdager verden. Otte-ni år gamle opdager de virkeligheden, da de deltager i de store strejker: det er deres første møde med virkeligheden. Så er der et spring, mere eller mindre fra 1910 til 1918, hvor vi genfinder en af dem, bondesønnen, på vej hjem fra krigen, som godsejerens søn ikke har deltaget i. De finder sammen igen og lever meget nært knyttet til hinanden i de ca. tre år før fascismen begynder. Olmo er selvfølgelig socialist. Alfredo er borgerlig, men med meget liberale synspunkter. Faktisk prøver han at tage del i bøndernes daglige kamp så meget som muligt sammen med Olmo. Men så dør Alfredos far i fascistens første dage, og Alfredo bliver selv godsejer og forstår, at han automatisk, næsten som om han var dømt til det, må være tro mod sin identitet som godsejer. Det er her konflikterne bryder frem. På en måde adskilles de to skæbner. Alfredo hører til middelklassen, han er en af disse landprincipaler, der – selvom de ikke direkte betalte de fascistiske eskadroner – på en vis måde medvirkede til fascistens fremgang. Den anden dreng bliver nærmest en udstødt, en forfulgt flygtning, fordi han er blevet kommunist. På den anden side bliver de ved med at være tæt ved hinanden rent geografisk, fordi de dyrker jorden, dvs. bonden dyrker godsejerens jord, den ene arbejder for den anden – derfor har jeg valgt så typiske tilfælde. Til sidst synes jeg, at disse folk er modsatte sider af samme personlighed, at hver af dem repræsenterer en side af en sammensat karakter. Det vil sige, at de ikke blot er repræsentanter for en social dialektik, men på en måde hjælper os til at få indblik i århundredets indre struktur. Slutningen vil sandsynligvis være det øjeblik, hvor de begge efter et helt liv, når de er blevet gamle, får mod til at gøre sig klart, hvad de er. Filmens dybere mening er, at dette århundrede er det århundrede, hvor

ideen om principalen dør. »Il padrone« forsvinder. Jeg sagde, at *ideen* om principalen forsvinder. Som socialt individ, som socialt faktum. Men det er selvfølgelig ikke sket endnu. Det er stadig en smule utopi.«

Denne beskrivelse af filmen er værd at bemærke, dels fordi den rummer instruktørens fortolkning af sin film, dels – og især – fordi denne tolkning, forekommer det mig, giver mere end filmen selv. I samme interview talte Bertolucci også det holdningsskift, der er indtrådt – eller bør indtræde – hos den moderne filmkunstner: »For ten years, I mean in the sixties, we have done nothing but complain. Crying, lamenting, telling our anxieties in film, but now *basta!* We have to start to try and *solve* the problems.« »1900« skal altså ses som en klart politisk film, det er nok en beretning, en bred episk fortælling om en række menneskeskæbner, men disse menneskeskæbner skal primært illustrere en politisk idé. Men filmens politiske analyser og redegørelser giver overraskende mager og unuanerøet besked, man får ikke lejlighed til at se videre dybt på »the inner structures of the century«. To eksempler:

Filmene giver en forholdsvis lang skildring (der afslutter barndomsafsnittet) af den store bondestrejke i 1908. Der gives et par flot iscenesatte, atmosfæreladede scener omkring dette tema, men man får ikke noget indblik i forløbet og konsekvenserne af denne strejke. De rige er onde og de fattige er gode, klart nok, faktisk for klart.

I Christopher Seton-Watson's store værk om »Italy from Liberalism to Fascism« (London 1967) hedder det: »Most famous of all was the agricultural strike of May 1908 in Parma province, which lasted over two months. For a long time the proprietors and the unions, under syndicalist leadership, had been spoiling for a fight. It was to be a decisive trial of strength. There was much violence. Blacklegs were hired from neighbouring provinces, armed with cudgels and organised in squads. Barricades were erected in the working-class district of Parma city. Children of the strikers were moved to other provinces where sympathisers cared for them, and 200.000 lire were subscribed to the cause. After many weeks of tension the police stormed the chamber of labour and made 150 arrests. Alceste De Ambris, the strike leader, escaped under a load of hay and left Italy for Lugano. By the middle of July spirits were flagging and the landowners had got most of the harvest in. The reformists then stepped in to mediate and end the struggle. All the heroism and proletarian solidarity was powerless to avert defeat.« Seton-Watson's linier giver langt mere indblik i denne historiske episode end Bertoluccis sekvenser med masseoptrin og patetisk-heroisk Morricone-musik. Men det kan man så forklare med, at strejken i filmen er anskuet fra drengenes point of view (og de må på dette tidspunkt være syv år gamle, selv om de ser væsentlig ældre ud) og derfor må den politiske analyse træde i baggrunden.

Men det andet eksempel – den store scene, der redegør for hvorledes bønderne ved demonstrationer og passiv modstand forhindrer ridende politi i, mod kontrakterne, at sætte socialistiske daglejer-familier ud af deres huse, mens herskabet går på andejagt i de nærliggende kanaler – viser den samme vilde pondus og sort-hvide forenkling. Bertolucci sætter hele det store apparat i gang og stabler et flot show på benene: stående, primitivt bevæbnede bønder, kvinderne liggende på vejen, så de spærrer politifolkene adgangen til husene, heroisk fælles-sang, vrinskende heste, panoreringer til andejægerne i bådene. Det er æstetisk lækkert arbejde, smukt landskab,



effektfuldt arrangerede menneskegrupper, fint afstemte grå farvetoner (bønderne og jorden har samme farve – det naturlige slægtskab og dermed det rettelige ejendomsforhold er således markeret), kontrasterende rødt uniformerede politifolk. Veltitrettelagte, symbolsk ladede indstillinger af dræbte ænder i mosevandet er indklippet i det dramatiske forløb, men føles som en alt for pedantisk tematisk overbelastning. Det hele er for *indlysende* til at fungere: sammenstillingen af herskabets jagt på vildænder og politikavaleristernes jagt på socialistiske bønder er så lærebogsagtigt klodset attraktionsmontage, at man reagerer modsat af hensigten. Den tunge propaganda-filmsæstetik, der lå bag Eisensteins lige så bombastiske sammenstilling af kreaturslagtnings-scener med massakren på de strejkende i slutningen af debutfilmen »Strejke« fra 1924 kan ikke uden videre gentages 50 år senere.

Den store demonstrationsscene (med de forkullede lig) i slutningen af første del bliver et lignende stort, æstetisk velsmurt, show, hvis hensigt er forstemmende åbenbar, og i filmens finale – rettergangen over Alfredo på befrielsesdagen – leveres lange tirader af flotte billeder og megen hul retorik. Filmen rummer så meget af denne primitive politiske anskuelsesundervisning (så fjernt fra dialektikken og flertydigheden i »Edderkoppens strategi« og »Medløberen«!), som filmen selv karikerer i skildringen af den heltemodige lærerinde Anitas aftenskole for kommunistisk begrebsforenkling. Man kan så argumentere, at det ikke er den politiske forkyndelse, der til syvende og sidst er det væsentlige i filmen, men derimod menneskeskildringen, svarende til at historiens gang kun er det skelet, omkring hvilket de individuelle livsskæbners forløb giver filmen kød og blod. Men så meget hænger tingene alligevel sammen, at persontegningen – og filmens psykologiske struktur – ikke kan undgå at præges af den politiske analyses simplificering.

Superskurken Attila, der åbenbart skal få Mussolini selv til at tage sig ud som et harmløst pattebarn, er det groveste eksempel. Jeg noterede mig, at en dame i biografen, straks efter den første præsentation af Donald Sutherland med vilde øjne og blottede rovdrytænder, hviskede til sin ledsager: »Han virker ikke sympatisk!« Og det er jo så sandt. Man er helt overvældet, imponeret over et så massivt opbud af skændselsgerninger, men er måske nok lidt i vildrede med, hvad man egentlig skal stille op med denne greuel-person, der smadrer en kat med hovedet, voldtager og myrder en lille dreng på det mest bestialske, spidder Alida Valli på et gitter og nedskyder demonstrerende bønder i flæng – udover at finde ham ... usympatisk. Man har ofte i kunstens historie kunnet konstatere, at det er sværere at give en troværdig skildring af godhed end af ondskab, måske fordi verden i almindelighed giver lejlighed til at studere det første så meget mindre end det andet, men Bertoluccis skurk er i sin grænseløse ondskab blevet så usandsynlig, at man er tilbøjelig til at tro mere på det godes end på det ondes eksistens, og det er jo ikke til at tro på –?

Men også i de mere sammensatte personkarakteristikker er der forbløffende få overraskelser at hente, forbløffende fordi Bertolucci dog tidligere har været en ganske sensibel og subtil psykolog. Olmo og Anita er således gode, uendeligt gode, modige, uselviske og ædle. Glim-

Øverst Robert De Niro (Alfredo) og Dominique Sanda (Ada); derunder Bertolucci sammen med Donald Sutherland; nederst Robert De Niro og Gérard Dépardieu (som henholdsvis Alfredo og Olmo).

rende. En person som Ada er tydeligt nok tænkt som en dragende magisk personlighed, lidt ud over det normale med koket futuristisk adfærd, kapriciøse blindhedsanfald, sammenbrud, alkoholisme og flugt, men ligesom hun tydeligt nok trætter sine omgivelser i filmen mere end hun fascinerer dem, har man også som tilskuer svært ved at stille noget op med dette portræt af hvad der synes at være en slags halvsøster til Zelda Fitzgerald. En hovedskikkelse som Alfredo forbliver paradoksalt perifer i historien. Venskabet mellem Olmo og Alfredo er angiveligt historiens akse, men barndomsafsnittets påvisning af venskabsforholdets momenter af kappelyst, jalousi, af samhørighed og klasseafstand på én gang følges ikke overbevisende op i voksen-afsnittet. De varme broderlige omfavnelser, da de mødes efter krigen, det fælles sære pige-eventyr fortæller ikke meget om, hvad deres venskab nu er baseret på, eller hvor meget de faktisk vedkommer hinanden, og meget mere får man ikke at vide, før slutningen med sit lidt udspekulerede flash-forward til Alfredo og Olmo i oldinge-alderen forsøger at skabe en kontinuitet tilbage til barndoms-afsnittet. Man har en fornemmelse af, at store, nærgående scener, der belyser hvori dette så betydningsfulde, men nu mere postulerede venskab egentlig består, er faldet ud. Og tilsvarende er også de scener, der skildrer den seksuelle kontakt mellem personer underligt intetsigende. Naturligvis har producenterne ventet sig særlige ting på dette område af instruktøren til »Sidste tango i Paris«, og Bertolucci har da også pligt-skyldigst indsat diverse sex-scener. Men de virker – i modsætning til »Tango'en«s sex-scener – netop pligt-skyldigst indsatte. Cunnilingus-sekvensen med Olmo og den gravide Anita efter hendes undervisningstime, den epileptiske piges dobbelt-betjening af Alfredo og Olmo, Alfredos samleje i høet med den jomfruelige Ada, Alfredos frugtesløse forsøg på at tilfredsstille kusinen Regina med skæftet af sit jagtgevær – er »sensationelle«, men temmelig overflødige sekvenser.

Bertolucci fastsatte inden indspilningen filmens tema således: »It's a movie about the end of a culture, of the hurt of the peasant, and in Northern Italy, it's a sort of saga. Two people drawn together, two boys, one is the owner of the farm, the other is the peasant, through the century, from 1900 to the future, and it's political and also it's a movie about all the changes of values in this century« (Dialogue on Film, III, no. 5). Selve dette oprindelige tema, den gamle bondekulturs undergang – som dog næppe kan siges at dominere filmen som helhed – giver dog anledning til de få scener, der er på Bertoluccis tidligere niveau. Karakteristisk nok er det scenerne med de to bedstefædre, overhovederne i godsejer- og landarbejder-familien, der lykkes, hvad der næppe er uden sammenhæng med den autoritet, Burt Lancaster og Sterling Hayden udviser i rollerne. Lancasters dødsscene – hvor han søger tilbage til »mælken og lortet« og hænger sig i kostalden, da malkepigen Irma har skaffet ham vished for hans definitive impotens – og Haydens dødsscene – hvor han sidder i et stort træ's skygge, mens herskabet er ved at høste under den store strejke – er smukke, virkelighedsnære, foruroligende og – paradoksalt nok – levende, og står i modsætning til den øvrige films overfladiske, én-dimensionale karakter.

Man forstår godt, at Bertolucci efter den udsigtsløse nihilisme i den depressive, men kunstnerisk vitale »Sidste

tango i Paris« har ønsket at forsøge sig med noget, der var mere farverigt, livfuldt og optimistisk end to desperate mennesker i en tom lejlighed, men i »1900« har Bertolucci bestræbt sig så meget på folkelighed, at resultatet virker villet og uoprigtigt. Man har bl.a. peget på Charles Dickens som en inspirationskilde til og forklaring på den grovkornede, effekt-søgende sort-hvide stil, filmen benytter, men der er dog den betragtelige forskel, at denne stil var oprigtigt ment fra Dickens side, ikke en påtaget attitude, hvorimod Bertolucci nu fremtræder som en behændig kommerciel forvalter af sit oprindelige store talent, som det kom til udtryk i de forudgående rigt nuancerede og fascinerende, men ganske vist også komplicerede og ufolkelige værker. Filmen er ganske underholdende – men slet ikke så underholdende som f. eks. »Borte med blæsten«. Som kombineret slægts- og Italienskrønike kan den ikke måle sig med Viscontis geniale »Leoparden«, dens poesi og politiske emotionalitet overgås af Widerbergs »Ådalen 31«, og som propagandafilm er den for lang. For beundrere af Bertolucci er filmen nok lettest at kapere, hvis man vælger at se bort fra dens effektsøgende propagandisme, dens utilstrækkelige politiske analyse og dens grove persontegning, og i stedet hengiver sig til dens æstetiske overflade: billeder, farver. Alt sammen meget smukt.



Donald Sutherland og Laura Betti
i scene fra »1900«.