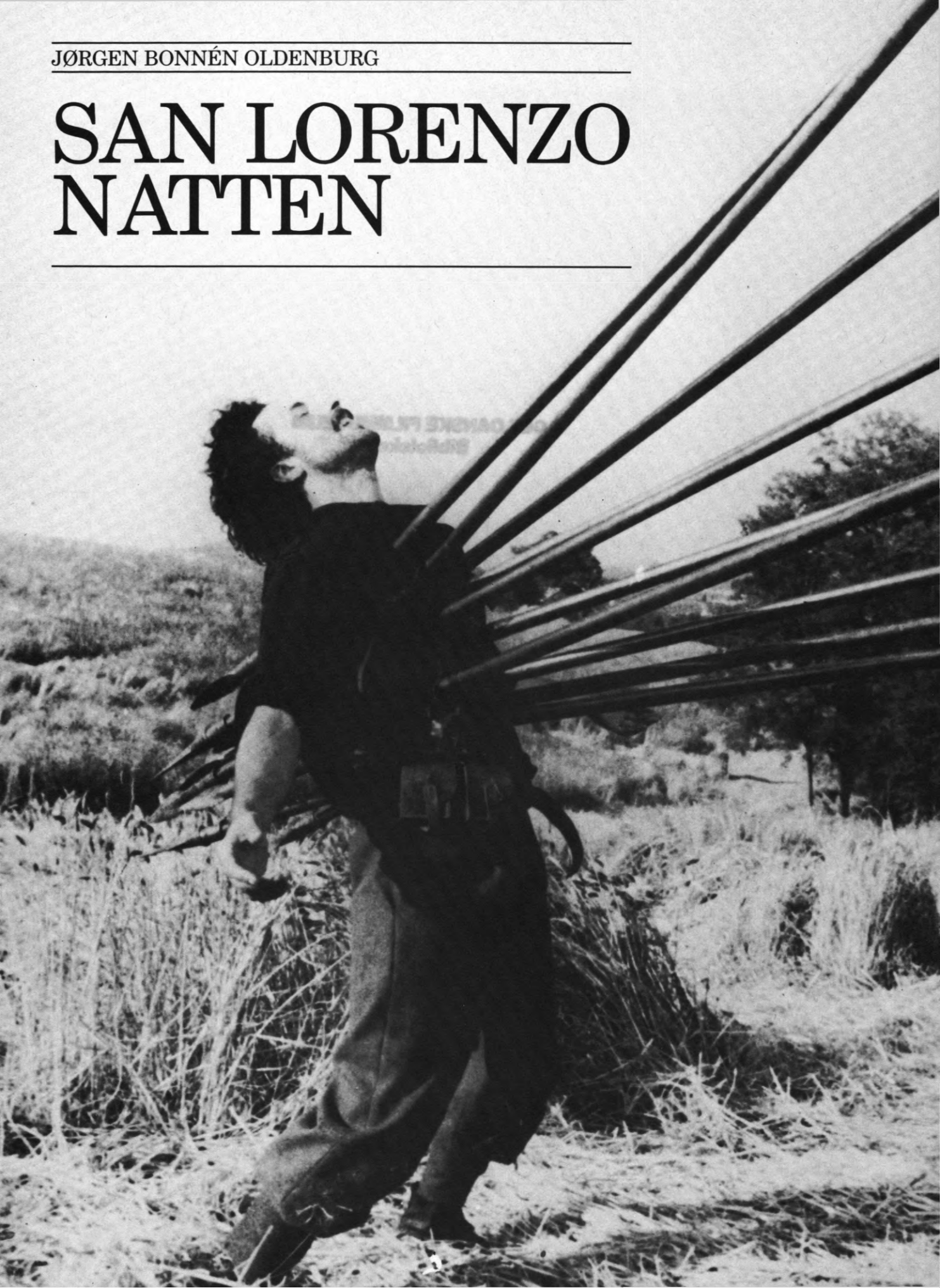

JØRGEN BONNÉN OLDENBURG

SAN LORENZO NATTEN



La notte di San Lorenzo« er et moderne helteepos. Vi har forladt gudernes mytologiske verden og befinder os i en reel historisk situation, men de begivenheder, der finder sted, og den måde, personerne optræder på, er som hentet fra Iliaden eller Æneiden eller et andet klassisk værk, hvor man må gribes af storheden i situationen, eviggyldigheden i følelsen og den naturlige patos i udtrykket. Naturligvis er der i formel henseende en himmelvid forskel på Homers heksametre og Taviani'ernes virkelighedsgengivelse, men beundringen for det heroiske menneske, der overskrider de grænser, hverdagen sætter, er fælles. Det er netop i menneskeopfattelsen, filmens skønhed består, ikke i dens ydre fremtoning, for Taviani'ernes billeder er smukke uden at være prangende. Prosaisk og nøgternt viser de, hvad der skal vises, nemlig de almindelige mennesker, som er filmens personer, og som i deres individualitet får en autenticitet, så vel som en idealitet. Og den forening – som man skal til Dreyers eller John Fords bedste scener for at finde sidestykker til – gør, at man tør tro på disse mennesker som typer, som forbilleder, som helteskikkelser.

Filmen refererer selv til sine antikke forbilleder, når den lille pige, som er historiens fortæller, undertiden forestiller sig de ting der sker, som var det optrin fra det heltekvad, en gammel flygtning reciterer for hende (vistnok Torquato Tassos »Det befriede Jerusalem«). Når f.eks. en fascistisk soldat dræbes af partisanerne, oplever hun det som om han gennembores af et dusin lanser, kastet af heltemodige romerske krigere. Og selve filmens struktur er også beslægtet med de klassiske helteedigte, hvor de enkelte episoder kan bytte plads, stort set uden at skabe meningsforstyrrende fejl. Det er nemlig ikke forløbet, der i sig selv er det væsentligste, men de enkelte optrin, de små, men væsentlige episoder undervejs. Taviani'erne bruger ikke krigen som baggrund for en dramatisk action-film (som *Das Boot*) eller som symbolsk skueplads for kampen mellem godt og ondt (som *Deer Hunter*), men som den realitet, der prøver mennesker, dræber nogle, skåner andre, men bringer deres inderste jeg op til overfladen og til udfoldelse. Personerne kommer fra hverdagen, men deres prøvelser fører dem gennem mytologiske landskaber.

Bedst kendt af tv-seere

Filmens instruktører, brødrene Paolo og Vittorio Taviani, er her til lands nok kun kendt af de mest trofaste tv-seere, for indtil nu har ingen af deres hidtil 9 film været vist i danske biografier, mens TV gennem årene dog har vist 3 af deres vigtigste film, nemlig »San Michele aveva un gallo« (San Michele havde en hane, 1971) og »Allonsanfan« (1974), der begge stod på repertoire i 1976, og endelig deres gennembrudsfilm i forhold til et større publikum, prisvinderen fra Cannes i 1977, »Padre, padrone« (Min fader, min herre, i TV 1978). Brødrene, der nu er i begyndelsen af halvtredserne, har lavet film sammen de sidste 20 år, tidligere især debatterende, politiske film om kritisable forhold i det italienske samfund, men efterhånden også værker, der ikke kun forholdt sig intellektuelt analyserende til de problemstillinger, som blev taget op. »Padre, padrone«, Gavino Leddas selvbiografiske roman, som det sujet, der forløste Taviani'ernes engagement i verden omkring dem, og gav dem mulighed for at beskrive en følelses-

mæssig udvikling. Filmen handler om en mand, der allerede som dreng bliver taget fra skolen af sin far, der har brug for ham til at passe gedehjorden højt oppe i bjergene. Her færdes drengen i praktisk taget total ensomhed, og først da han som værnepligtig tvinges til at forlade sin hjemstavn, begynder han at vokse i menneskelig henseende. Kommunikationen med andre bliver en lidenskab for ham i så høj grad, at han bliver sprogforsker og forfatter. Filmen var næsten skræmmende nøgen ved den ublufærdighed, hvormed de følelsesmæssige behov kom til udtryk, men samtidigt stærkt engagerende i sit klassiske humanistiske tema: et menneske kæmper for at overvinde de ydre omstændigheder og frigøre sin ånd.

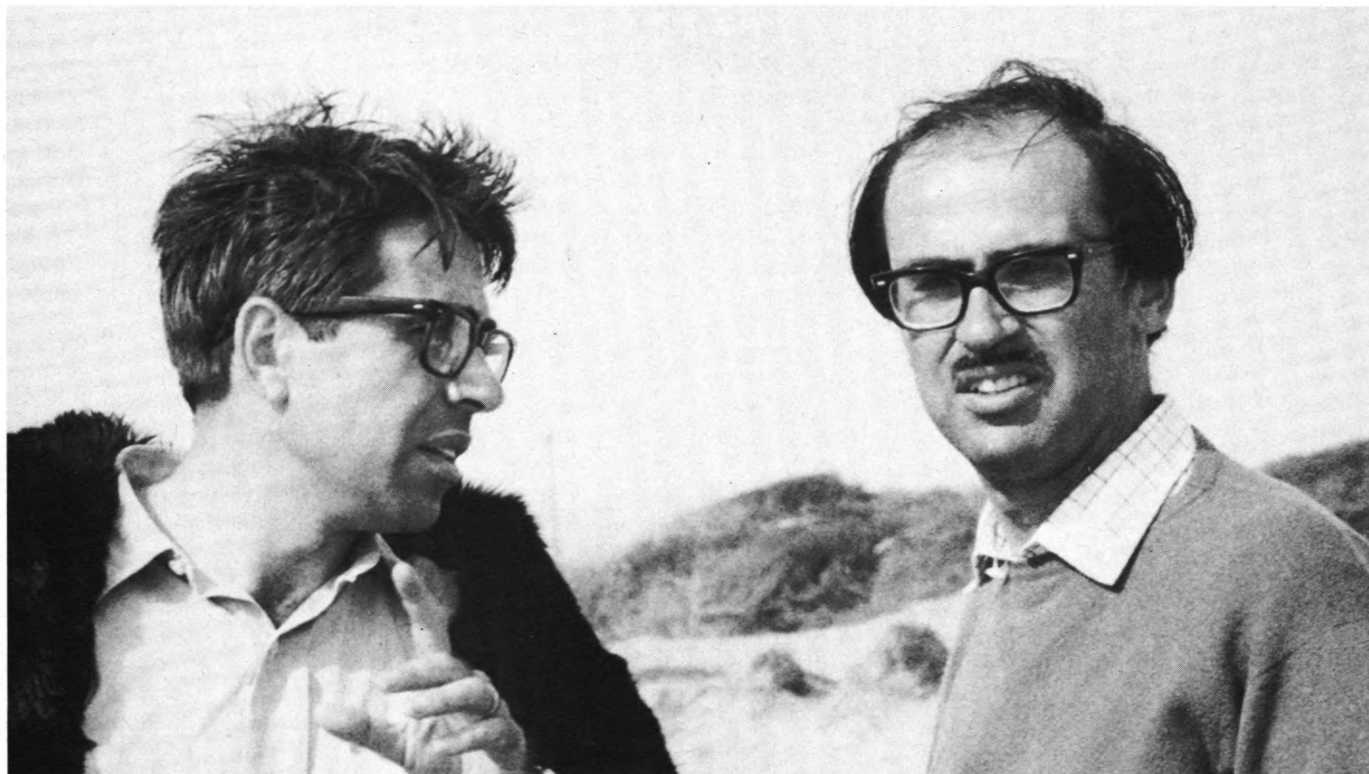
Efter »Padre, padrone« fulgte en spagfærdig generationsbeskrivelse, »Il prato« (Engen, 1979) om et par unge mennesker, som ud fra forskellige idealistiske motiver søger at bringe nyt liv til en toskansk landsby. »Il prato« dør med brødrenes gamle svaghed som instruktører: for mange teoretiske diskussioner og for svagt profilerede personer. Den film er tilsyneladende overalt død i nådig og skuffet tavshed.

Fik juryens særpris i Cannes 1982

Til gengæld er den internationale glæde så meget større over »La notte di San Lorenzo«, der jo fik juryens særpris i Cannes i 1982. Den udspilles – som størsteparten af brødrenes film – i fortiden, her august 1944, hvor de amerikanske tropper er på vej op igennem Italien efter landgangen på Sicilien i juli 43. Fremrykningen sker langsomt, for ganske vist er Mussolini styrtet, men fascistiske enheder og tyske styrker bekæmper fortsat med et vist held både amerikanerne og de italienske partisaner. Vi er i en lille by i Toscana, hvis beboere stadigvæk må adlyde tyske ordrer, mens de nervøst håber på, at amerikanerne skal nå frem, hellere i dag end i morgen. Nogle gør, som de bliver beordret til, og indfinder sig i byens kirke, de resterende drager af sted for om muligt at slutte sig til partisanerne eller på anden måde komme under amerikansk beskyttelse. Det viser sig, at menneskene i kirken er gået i en fælde, for kirken bliver sprængt i luften, og mange omkommer – men heller ikke de flygtende slipper alle fra det med livet. Men de urolige dage bringer også glæder: et gammelt kærestepar, som aldrig fik hinanden på grund af sociale forskelle, kan tilbringe en nat sammen. Det er i filmens fantasifulde og følsomme skildring af mennesker, som er fanget i en uoverskuelig konflikt, hvor overlevelsen er det eneste mål, men solidariteten en uventet og bevægende konsekvens af desperationen, det er i dette gruppebillede af et samfund, som trues af udslettelse, at filmen knytter sig til vor tid og dens perspektiv tegner sig på ens tåreblanke nethinde.

Det er i spændingsfeltet imellem det overrumplende anderledes og det indlysende almengyldige, der opstår disse inspirerende energiudladninger, som er denne films særkende og triumf. Taviani'erne arbejder her meget med korte scener, der rummer en pludselig og voldsom effekt (en mand skriger af rædsel, da en gammel las falder ned over hans hoved) men det stivner hurtigt til en slags tableau, et følelsesmæssigt follow-up til choket og efterhånden også en erkendelse af, at netop sådan må det have været, er stadigvæk og vil fortsat være at mennesker reagerer i sådanne situationer. Når f.eks. den modbydelige fascistiske knægt bliver dræbt, og hans far må give sin sorg udtryk ved at ramme sit hoved i jorden og skrig, opleves det umiddelbart først som en forskrækkelse, fordi reaktionen er så usædvanlig. Men situationens intensitet er

I »San Lorenzo natten« oplever en lille pige drabet på en fascist som begået af romerske legionærer med deres lanser



De to Taviani-brødre, Paolo og Vittorio

TAVIANI'ERNE FORTÆLLER

– *I har lavet en film om 1944. Hvad repræsenterer det for jer?*

– Vi har ikke lavet en film om 1944. Vi har lavet en film over et aktuelt og kun aktuelt ønske, nemlig det ønske som Cecilias figur udtrykker i den sekvens, der indleder og afslutter »San Lorenzo natten«. Snarere end et ønske er det for hende – og for os – et behov for at fortælle en historie, en dejlig historie, som stammer fra denne fjerne sommer i 1944.

– *Hvorfor fortæller I den i dag?*

– Måske fordi det, for at forstå og komme igennem de blyår, vi for øjeblikket gennemlever, er nødvendigt at sætte dem op imod diamantårene.

– *Krigsårene var diamantår?*

– Det var forfærdelige år. Men det var også de år, hvor folk blev tvunget til at afsløre alt, hvad de var i stand til både af godt og ondt. Nødvendighed og vilje flød ofte sammen i ét, tiden syntes af være fortættet. I dag sidder vi i vores lænestole og glemmer disse potentielle egenskaber. Vi var den gang ganske unge og levede i en toskansk landsby, som vi på mange måder syntes var ret middelalderlig. For os er det et held at have gennemlevet en kollektiv oplevelse, hvor alting blev vendt op og ned for vore øjne, og denne omvæltning var en befrielse. Vi så, at det, der forekom urokeligt, ikke var det. I løbet af en sommer lærte vi en gang for alle, at alt kunne reddes, når man troede at alt var tabt. Ulykkeligvis fandt denne omvæltning sted i blod og sorg – dette for at svare på spørgsmålet om krigen – og det fører igen hen til tvetydigheden i enhver menneskelig erfaring.

– *Det er altså ikke en film om 1944, og I har også sagt at det ikke er en film om modstandskampen. End mindre er det en nostalgisk film eller en film på sporet af den tabte tid. Hvilken filmgenre tilhører da »San Lorenzo natten«?*

– Det må man afgøre med sig selv, hvis man vil. For os nærmer filmen sig de beretninger, der overleveres mundtligt og som takket være den folkelige bevidstheds ynde svinger imellem eventyret og heltekvadet, glæden ved at fabulere og smagen for det spektakulære. Vi har selv erindringer af den art, som går tilbage til vores barndom. Vi havde selv en fjern slægtning, en bonde, som efter at være blevet bymenneske fortsatte med at deklamere »Det Befriede Jerusalem« for os på dialekt.

– *Hvis man tænker på de store neo-realistiske værker om krigen, forekommer »San Lorenzo Natten« fjernet fra såvel historien som de faktiske småhændelser.*

– Alle de ting, der bliver fortalt i filmen, har virkelig fundet sted. Vi har samlet dem sammen en for en, mere eller mindre direkte, fra de mest forskellige kilder, både officielle og uofficielle, og vi var begge øjenvidner til visse af disse begivenheder. Men filmen præsenterer disse kendsgerninger, sådan som beretningerne har forandret dem i løbet af de sidste 40 år med de overdrivelser og de forglemmelser, med den naivitet og med de fantastiske og episke spring, som tillader den kollektive bevidsthed at forstærke meningen med det. Så må man også huske, at i filmen åbenbares tildragelserne ofte gennem en seks-års piges syn på dem.

så overvældende, at man rives med, glemmer alt om drengens nederdrægtigheder i medfølelsen med den ulykkelige far, og – som om man ikke vidste det i forvejen – igen må man tænke, at smukke følelser ikke er forbeholdt de retfærdige. Fra den konkrete politiske situation – nødvendigheden af at dræbe en farlig modstander – går filmen direkte til dens menneskelige konsekvenser og dens mytiske værdi, og den gør det uden sentimentalitet eller falske illusioner om, at denne dreng burde have overlevet og at han måske kunne udvikle sig til et godt menneske.

Uforudsigelighed i forløbet

Det er den uforudsigelighed, hvormed forløbet finder sted, der bevirker at man på linje med filmens personer suges ind i hændelsernes malstrøm, anende at alt kan ske, men uforberedt på de virkninger, krigens vilde slåen om sig vil få. Abrupt føres man fra episode til episode og efterhånden lærer man nogle ansigter at kende og kan knytte sig til deres oplevelser, men det er vel at mærke ikke personernes personlige erfaringer, der griber en, men tværtimod den almenlydighed, der formidles gennem personerne. Taviani'erne holder en distance til begivenhederne, som ikke gør dem mindre følelsesfulde eller mindre engagerende, men som renser dem for tomt føleri eller for en identifikationsproces fra tilskuerens side, som man bagefter kan føle sig lidt flov ved. Det er en meget fin balance, der holdes imellem denne Brecht'ske fremvisende stil og filmkunstens traditionelle, Aristoteliske medrivende dramaturgi, hvor publikum lutres gennem den frygt og medlidenhed, det føler med tragediens skikkelser. For en af de slående kvaliteter ved »La notte di San Lorenzo« er nemlig den, at selv om man ikke kan sige om filmen, at den er et psykologisk drama, eller om brødrene Taviani, at de igennem deres karriere har været syndeligt optaget af de psykologiske aspekter ved de emner, de har taget op, så fremtræder personerne her alligevel med den ubestridelige menneskelige ægthed, der hæver dem over ethvert manuskriptkursus' råd om, hvordan man gør sine »karakterer« interessante. Det belyses vel allersmukkest i det optrin, hvor en række af mændene skal vælge sig nye navne til deres fremtid i partisanbevægelsen. »Ugle«, siger en, og man smiler, for manden ligner faktisk en ugle. »Løve«, siger en anden, og med sit store hår og skæg bliver han virkelig til en løve. »Requiem« foreslås lidt genert af en mand, der ikke rigtigt ved, om ordet kan bruges som navn, men et klip til kirken, hvor han synger en strofe fra Verdis store dødsmesse, får øjeblikkelig en til at forstå, hvorfor Requiem må blive hans navn. For de mennesker, som her vælger sig en ny identitet gør det i dyb overensstemmelse med, hvad de i deres hjerner føler, er deres inderste jeg – og hele scenen får sin hjertegribende forløsning, da den nygifte brudgom som sin fremtidige identitet foreslår det navn, han havde tiltænkt den søn, hans dræbte brud nu aldrig skal føde ham. Sekvensen er i sin enkelthed en sublim illustration til den Blixen'ske tese om, at det er på masken man skal kende mennesket og en subtil, men selvfølgelig psykologisk karakteristik, opnået uden verbal sjælekrængning, uden skuespillerkunst af format, blot ved brug af ansigternes karakter og de summarisk skitserede motiver til navnevalgene.

Filmen er rig på den slags hastigt opridsede, men følelsesmæssigt dybt mættede scener, hvor et menneskeliv komprimeres, en sjæl lægges blot eller en drøm åbenbares – måske kun for at blive knust – som det sker med den sicilianske tjenestepige, der møder de amerikanske soldater, og til sin henrykkelse opdager, hun er i familie med en af dem. Men

pigen er døende, et tilfældigt offer for tyske skyderier og hendes livs glædeste øjeblik er en dødsvision.

Det forunderlige ved filmen er måske, at den, trods sine mange blodige tildragelser og sørgelige skæbner alligevel opleves stimulerende smuk, livsbekræftende. Det er den ægte tragedies paradoksale effekt, som Aristoteles påpegede i sin dramaturgi for et par årtusinder siden. Af den frygt og medlidenhed, tilskueren føler med tragediens personer, opstår katharsis, renselsen, som opløfter og beriger ånden. Katharsiseffekten omtales især af psykologer, der diskuterer voldsfilms mulige påvirkning af unge mennesker, og de har nok ret, når de hævder, den i det almindelige biografrepertoire kun sjældent indfinder sig.

Men katharsis opstår ubesværet i »La notte di San Lorenzo« for den har det store kunstværks selvfølgelig i behandlingen af et meget forskelligartet stof, der gør det specielle alment, det katolske ureligiøst, det historiske aktuelt. De virkelige tildragelser, man ser udspille sig på lærredet, transcenderes til det arketypiske plan, og det er som om det er fortrængte erindringer fra ens eget liv der nu kan fremdrages, befriet for traumer. Katharsis virker, en realistisk beskrivelse af et par pinefulde augstdøgn bliver en berigende odysse i poesiens helteverden.

JAN KORNUM LARSEN

PADRE PADRONE – MIN FADER, MIN HERRE

Padre Padrone« forener enkelthed og kompleksitet, følelse og distance, strenghed og åbenhed i en grad, som man langt fra er forvænt med i det løbende filmrepertoire. Brødrene Taviani har om deres arbejdsmetode udtalt: »Vi går som regel ud fra en meget detaljeret drejebog, som vi planlægger at følge meget nøje. Når det kommer til stykket ændres det hele imidlertid af vores oplevelser med optagelser, skuespillere og landskab. Det er ikke historien der ændres, men os selv.« Det er måske denne beundringsværdige modtagelighed overfor ydre påvirkninger, der gør »Padre Padrone« til så dejlig en film.

Hovedpersonen Gavino Ledda eksisterer i virkeligheden. Han har skrevet en selvbiografisk roman, som »Padre Padrone« bygger på og han optræder selv i begyndelsen og slutningen af filmen. Gavino er et barn af *stilheden*. Som seksårig tages han ud af skolen og får af sin far besked på at han fra nu af skal leve som hyrde for familiens geder. De næste fjorten år tilbringer han så i det øde sardinske landskab, isoleret, ensom og tavs. Det eneste der holder ham på plads er hans angst for sin far.