

ANTONIONI: FORAN

*Du kan tegne tigerens skind,
men ikke dens knogler.
Du kan tegne et menneskes ansigt,
men ikke dets hjerte.*

Kinesisk ordsprog.



»Jeg tænker på Matisse, der, liggende i sin seng, tegnede et oliventræ og så efter et stykke tid begyndte at betragte tomrummene mellem grenene. På denne måde gik det op for ham, at man kunne slippe væk fra det vante billede af den tegnede genstand, selve klichéen »Oliventræ«. Og Matisse opdagede derved princippet i orientalsk kunst, som altid stræber efter at male tomheden, eller snarere, prøver at gribe den fremstillede genstand i det sjældne øjeblik, hvor hele dets identitet pludselig bevæger sig ind i et nyt rum. Et mellemrum.«

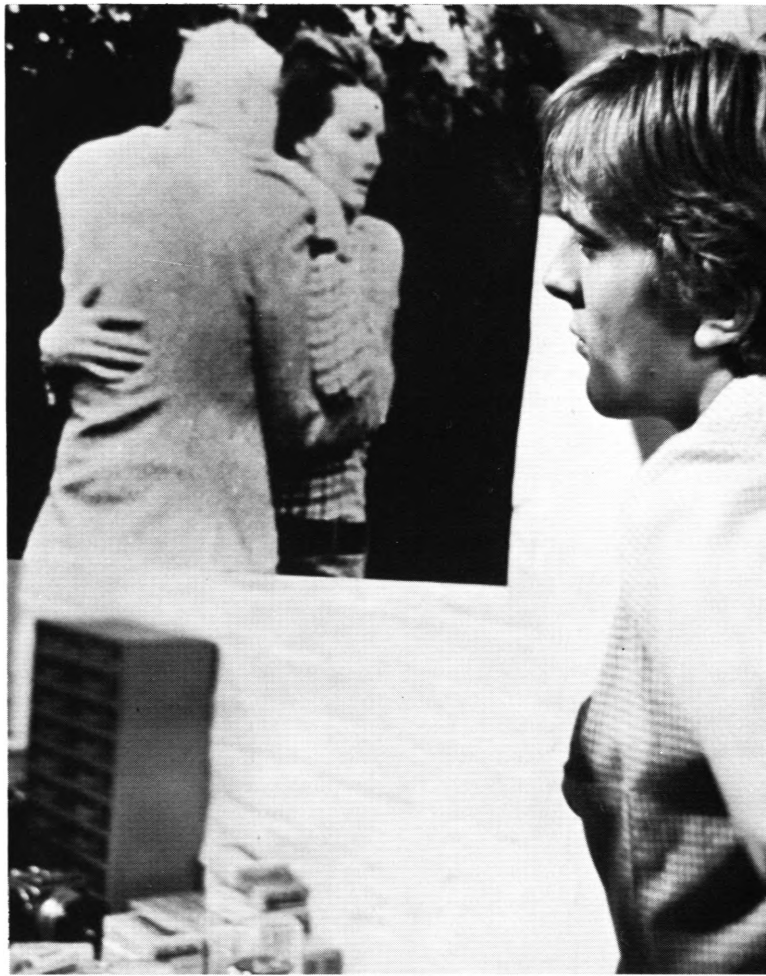
Således skriver Roland Barthes blandt andet i et lille essay »Kunstnerens klogskab«¹⁾ – udformet som et venskabeligt

brev – hvori han hylder Antonioni for åbenheden, han viser den verden vi lever i. En åbenhed, der er bemærkelsesværdig og prisværdig, fordi den både er sjælden og nødvendig.

Mellemrummenes kunst kalder Barthes Antonionis film og udtrykker derved det helt centrale i dette univers, hvor tingene konstant er i bevægelse; ikke forstået på den måde, vi som regel oplever bevægelse på i amerikanske *plot*-fikserede film med deres ulidelige ræsen frem imod gådens opløsning, de elskendes forening, heltens sejr eller hvilket forudsigeligt mål der nu er blevet sat. Bevægelsen kan snarere karakteriseres som et poetiserende forsøg på at

DRINGERNES VIDNE

Fotografen Thomas (David Hemmings) tager i »Blow Up« billeder af et elskende par – længst til venstre – men opdager senere, at han måske i virkeligheden har været vidne til et mord. Ved hjælp af sine billeder prøver han at rekonstruere det, han har oplevet



opsøre, afmærke og følge med de forandringer, der hele tiden sker og som hele tiden bevirker at vor omverden ændrer sig, hvilket samtidig medfører at også vi bliver anderledes. Og i det øjeblik, vi standser op for at sætte fingeren i jorden og prøve at se, hvor vi i grunden befinder os, overhales vi straks af tiden og tingene. Opholdet har så i bedste fald resulteret i et forældet billede af vor verden og hvad skal vi i grunden bruge det til?

Antonioni har rod i den absurdistiske tradition, hvor man begræder den uoverstigelige afgrund imellem mennesket og en verden, der forekommer rigeligt fjendtligt-sindet. Men han er langt fra noget *hænge-*

hovede. Ligesom vor hjemlige Peter Seeberg kaster han sig – fremfor at falde sammen i selvmedlidende *tristesse* – ud i at få den tilsyneladende meningsløse verden til at blive et rum, alligevel. Han skaber en sammenhængende virkelighed af fragmenter. Og det »tragiske« sisyfos-arbejde, hvor den bedrøvelige sten altid ruller ned lige når man har fået den op, løses også ved hjælp af en Seebergsk indstilling, hvor – som denne har sagt – det jo i virkeligheden kan være vældig sjovt at trille sten op ad et bjerg og lade den rulle ned igen.

Kort sagt: Når der nu sker en konstant bevægelse i værdierne, hvorfor så ikke leve i overensstemmelse dermed. Hvorfor være

Hvorfor ikke ligefrem sætte pris på det? Like a rolling stone.

Roland Barthes opfatter kunstneren som én der forbavses over det han ser, men som samtidig beundrer det. Og griber derpå fat i Nietzsches distinktion mellem *kunstnere* og *præster*, hvor sidstnævnte gruppe først og fremmest er optaget af at promovere den religion, det færdiglåste system, de repræsenterer.

Antonioni er en undrer og beundrer.

Lad os – i ukronologisk, men forhåbentlig oplysende rækkefølge – se på hvad han har lavet, siden han afsluttede sin store »italienske« periode i 1964 med »Den røde ørken«.

Bowling ved tiberen

I 1983 udgav Antonioni bogen »Quel Bowling sul Tevere«,²⁾ der siger nok så meget om hans måde at arbejde på. Og giver et fortrinligt indblik i hans univers.

Bogen består af 32 tekster af forskellig længde, fra tre linier til atten sider. Der er tale om aborterede filmprojekter: antydninger, rids af sindstilstande, observationer, refleksioner over begivenheder, han har set, hørt eller læst og som han nu lader stå i rå tilstand eller broderer videre på ved hjælp af sin fantasi og stiller op imod sine indre billeder.

»Jeg har ofte spurgt mig selv, om man altid skal lave en slutning på historierne, hvad enten det er i litteratur, teater eller film. I det øjeblik en historie lukkes omkring sig selv, risikerer den at dø, hvis man ikke giver den en anden dimension, der lader dens egen tid bevæge sig ud i den ydre tid. Dér hvor vi er; vi, der jo er alle historierne hovedpersoner. Dér, hvor intet nogensinde slutter.

»Giv mig nye slutninger på historierne, sagde Tjekhov, og jeg skal genopfinde litteraturen.«³⁾

Således slutter en af Antonionis tekster, hvori han meget smukt beretter om en mand og en kvinde, der har valgt at spise middag ude ved havet. På en restaurant. Med en lokal hund som eneste iagttager sidder de i den halvtomme spisesal og fortaber sig i hinanden, maden, hinandens hænder.

Deres verden er dugen på deres bord. En kvadratmeter. Hvid.

Strengt taget kunne de forsvinde her, men de må jo på et tidspunkt bryde op og tage hjem. Halvberusede går de så ud i den lette regn, der er begyndt at falde. Grinende og grædende. På grund af »denne forbandede lighed imellem deres karakterer, denne lighed, der gør deres forhold umuligt. Det drejer sig om en mand og en kvinde der til ingen nytte er skabt for hinanden.«

I lyset af denne fortælling – og Antonionis kommentar – giver det god mening, at så mange af hans film foregår i ørkenlandskaber af forskellig art. Ørkener, der er tiltrækkende, men som menneskene har svært ved at affinde sig med, fordi vores kultur ikke opdrager os til at værdsætte det tidsløse, grænseløse. Alting skal have en begyndelse og en slutning. Være lineært fremfor cirkulært.

Det er derfor, jeg lod Barthes' bemærkninger om Matisse, Antonioni og orientalsk kunst indlede denne artikel. Det forekommer mig, at det netop er her pointen ligger – i erkendelsen af at Antonioni jo er særdeles velbevandret i livet, som det former sig i den vestlige, industrialiserede verden, og at dét, nogle betragter som en »tragisk« ørkenvandring, faktisk er en dybfølt stræben efter noget *anderledes*.

En anden af fortællingerne i »Bowling ved Tiberen« hedder – meget sigende – »Uden hoved eller hale«. Dette udtryk betegner jo som regel 'det rene vrøvl', men



ret beset betyder det ikke andet end at der ikke er hverken begyndelse eller slutning. Og når man læser bogens øvrige tekster, går det faktisk op for én, at begyndelsen for Antonioni er lig med et landskab og en by: Po sletten og byen Ferrara, hvor han blev født og hvor udstraktheden kun begrænses af vintertåge og regn. Og slutningen er ligeledes langt fra definitiv; døden nærmest kun en statistisk velfunderet hypotese.

De fortryllede bjerge

»Min indre rytme svarer ikke til den, filmindustrien bestemmer for mig. I perioderne mellem mine film – alt for lange og påtvungne – forsøger jeg så at finde en måde at holde såret åbent på. Jeg skribler konstant, fylder side efter side med skrivelser og visker det ud igen.«⁴⁾ Foruden at skrive, bruger Antonioni også disse tvungne pauser til at tegne og male; sidstnævnte aktivitet begyndte han på, mens han optog »Den røde ørken«, som var hans første farvefilm. Han følte et behov for at blive fortrolig med farver.

Efter ikke at have malet i nogle år, begyndte han igen sidst i 70'erne. Hvilket denne gang resulterede i et antal mærkelige *miniaturer*, som han for et par år siden udstillede i forbindelse med filmfestivalen i Venedig. »Fortryllede Bjerge« kalder han dem: »Jeg begyndte med abstrakte ting, som lidt efter lidt begyndte at ligne bjerge. Et af dem betragtede jeg igennem en lup og det gav et meget mærkeligt resultat. Eftersom jeg altid har haft lyst til at komme til at se den skjulte side af det, man kan se med det blotte øje, fandt jeg på at forstørre billedet. Det, at forstørre ting fotografisk, kan – således som jeg har vist det i »Blow Up« – medføre visse ændringer i effekterne, i forholdet mellem former og farver; ja, i en sådan grad at farverne ligefrem får et helt anden form. Når jeg maler, har jeg hverken producenter eller medarbejdere. Jeg gør det hele selv, hvilket tillader mig at følge mit instinkt og arbejde, når jeg har lyst. Det mest mærkelige ved mine forsøg med billeder er, at jeg aldrig har følt mig som maler. Jeg var dårligt kommet i gang med disse små billeder, før de med det samme gav mig en følelse af utilfredshed. Og det er derfor jeg fandt på at fotografere dem og lave forstørrelser. Derefter havde jeg ikke længere fornemmelsen af at have lavet dem selv.«⁵⁾

Det der slår én, når man ser disse fortryllede bjerge, er deres lighed med de krible-krable organismer, man i skolen morede sig med at betragte i mikroskop. Samtidig med at der er denne lighed med bjergformationer. Det store og det små. I bevægelse.

Udsnit af noget der findes langt udenfor billedernes ramme.

David Lockes rejse i »Profession Reporter«. I Sahara, hvor han skal prøve at tage kontakt med partisaner, kan han ikke finde noget selv. Da en af de få andre hvide i området dør, griber Locke chancen for en ny identitet, men ender alligevel på Hotel Gloria i Spanien, hvor han dør

Kultur nomaden

Antonioni har været vidt omkring i den seneste snes år. Efter »Den røde ørken« blev han skilt fra Monica Vitti – sammen med hvem han efter deres fire film var kommet til at stå som symbol for hele den modernistiske livsangst. Herefter begyndte han – som man også vil kunne konstatere i »Bowling ved Tiberen« – at føre noget af en nomade-tilværelse, hvilket blandt andet fører til, at han besluttede at lave »Blow Up« i London og senere »Zabriskie Point« i USA – som han gennemrejste i næsten to år – for derefter, i 1972 at tage imod en invitation fra det kinesiske fjernsyn til, sammen med et italiensk filmhold, at rejse igennem Kina og lave en dokumentarfilm om det, han så. Som en af de første fremmede i lang tid. Landet var på dette tidspunkt endnu ikke helt kommet sig efter *kulturrevolutionen* og det gik derfor ikke på nogen måde glat, da filmholdets rute skulle planlægges og godkendes.

Resultatet af Kina-rejsen, den to timer lange »Chung Kuok«, blev i første omgang pænt modtaget. Men da den blev købt til amerikansk distribution i 1974, skyndte Pekings Folkeavis sig at anklage Antonioni for at have haft de værste tænkelige motiver. Det, man var sur over, var selvfølgelig, at Kina ikke blev præsenteret som et højteknologisk samfund. Antonioni ønskede nemlig med sin film at give udtryk for det ubegribelige mysterium, han følte at stå over for under sin tur. Sprogligt og kulturelt.

En situation, altså, der på mange måder er identisk med den, hovedpersonen i hans næste film »Profession: Reporter« befinder sig i: som TV-reporter uden tilstrækkelige sprogkundskaber i et land, hvor folk ikke blot taler anderledes, men hvor de samtidig *tænker* anderledes og har så helt andre normer, at han end ikke gør sig håb om at komme i kontakt med dem.

Med hensyn til *rejsen*, er »Profession: Reporter« ganske særlig interessant, idet den starter i en ørken på det afrikanske kontinent. Dér, hvor urmennesket formentlig opstod. Da David Locke (Jack Nicholson) ikke kan komme i kontakt med de mennesker, der bor der, fristes han til at bytte identitet med én, der kan: våbenhandleren Robertson, som både har noget, folk sætter pris på, og som – ligeledes i modsætning til Locke – har sans for ørkenens udstrakte skønhed: »It's beautiful, so still. A kind of waiting.«

Og i rollen som Robertson rejser Locke tilbage, hvor han kom fra: det pæne civiliserede Europa. München og senere London, for omsider at ende i Spanien og dø ikke så langt fra Gibraltar, hvor – som bekendt – Europa og Afrika næsten mødes.

Nær ved og næsten.

Når Antonioni kalder sin hovedperson Locke, er det naturligvis en hentydning til filosofen John Locke, der i sit »Essay concerning Human Understanding« (1690) hævdede, at fornuften i sig selv ikke kunne bruges til alverden. Al erkendelse sker

igennem erfaringen, de enkelte *sanseindtryk*. »Der er intet i intellektet, som ikke først har været i sanserne.« Desværre indelbar filosofien også et krav om objektivitet, så det efterhånden næsten er umuligt at skelne imellem denne *empirisme* og rationalismen, som den egentlig var en reaktion på.

Man skal ikke stole på alt, hvad man ser, og ikke regne med, at man uden videre kan opsplitte de enkelte elementer i sansindtryk. Eller sagt på en anden måde: der er en indflydende faktor på begge sider af eksempelvis et kameras ellers så nøgterne linse.

Og det er formentlig dér, Antonioni vil hen med scenen i »Profession: Reporter«, hvor Locke skal interviewe en afrikansk heksedoktor. Denne har boet i Europa i mange år og har fået en fin uddannelse. Nu har han imidlertid opgivet alt dette til fordel for en position som heksedoktor i sin gamle landsby. Locke stiller sit kamera op og gør klar til at lave sit interview, således som man plejer at gøre sådan noget. Hvorpå manden drejer kameraet så det peger mod Locke og siger: »Nu kan vi tale sammen.«

Her er et af de sjældne øjeblikke, hvor en identitet bevæger sig ind i et nyt rum.

Locke får aldrig rigtigt hold på, hvad det hele i grunden drejer sig om, og han får aldrig for alvor øjnene op for en anderledes måde at leve og se på. Med dette medfører ikke at alting stopper. Han skydes – måske – og i den virtuose, syv minutter lange sekvens gennembyrdes vinduesgitteret i hans værelse. Det er det nærmeste Locke er kommet den drøm om at *flyve*, som han deler med alle Antonionis skikkelser. Efter at være brudt igennem, bevæger kameraet sig op i luften og vender sig 180 grader så man ser »Hotel del la Gloria« udefra.

Hvorpå alt fortsætter som sædvanligt.

Identifikation af...

At Antonionis senere værk skulle være »tragisk«, har jeg svært ved at se. Det forbindes godt nok med, hvor svært det er at leve og hvor ulykkelige mennesker ofte er. Men alene fordi der ikke sættes grænser for hverken menneskets eller verdens eksistens, kan det umuligt være tale om tragik. Antonionis fremstilling af tingene adskiller sig – som en af de få – fra den almindelige apokalyptiske indstilling, der råder rundt omkring.

Den eneste måde at komme ud af klichéfyldte historier og kliché fyldte liv er at gøre noget ved dem. Eftersom de spærrer for udsigten.

Ligesom hos Matisse, er der en undertiden helt overstadig glæde over *omgivelserne* i Antonionis film. Han kan simpelthen ikke lade være med at lave smukke billeder, selv om de af og til næsten virker tyngende for hans hovedpersoner, der jo har det med at blive lidt forvirrede over at have så svært ved at se *skønheden*, når det

for os andre er så evident, at den eksisterer.

Vi trækker på Antonionis evne til – som kunstner – at se tingene på en ny måde og få dem til at leve igen, mens filmenes personer netop savner evnen til at kunne bryde igennem den skal, der synes at adskille dem fra livet omkring dem. Set i dette lys er det interessant, at Thomas (David Hemmings) var fotograf i »Blow Up« og Locke reporter i »Profession: Reporter« mens Niccolò, hovedpersonen i Antonionis seneste film »Identifikation af en Kvinde« ikke blot er noget, der *minder* om hans egen profession, men simpelthen er filminstruktør.

Jeg tror ikke, man skal betragte Niccolò som en selvbiografisk skikkelse i normal forstand. Netop fordi der er så mange træk af Antonioni, er det værd at understrege, i hvor høj grad han på samme tid er inden i og uden for sine hovedpersoner. Subjektiv og objektiv. For at undgå at stå stille og for at bryde klichéerne, hvilket også i »Identifikation« kommer til udtryk i hans bevidste udeladelse af de spektakulære billeder, man som tilskuer efterhånden er så vænnet til, at man næsten skuffes over at måtte undvære dem – hvilket jo er ensbetydende med at de netop er blevet *stil* og dermed også en slags kliché.

Nogle har følt en vis skuffelse overfor »Identifikation af en Kvinde«, men Antonioni forsøger blot at undgå at blive revet med af sit eget image. Der er ingen modernistiske eksperimenter med farver eller video⁶) og ingen eksotiske lokaliteter (ihvertfald for det italienske publikum). Noma-den er vendt hjem.

Filmens første billede er et mosaikmønster – hvilket ikke er uden betydelig ironi fra Antonionis side, når man tager filmens struktur i betragtning. Det viser sig at være et gulv; kameraet er placeret højt over en dør, som man ser blive åbnet, hvorpå først en kuffert – *bagagen* – og derpå en ca. 40-årig mand kommer ind i synsfeltet. Niccolò Farra (Tomas Milian) hedder han og det første han gør, da han når op til sin lejlighed på øverste etage er – efter at have ledt forgæves efter en nøgle, der skal slå alarmen fra – at tage en notesbog op og notere noget, der udmærket kunne have stået i »Quel Bowling sul Tevere«: »Hans kone var en meget ængstelig kvinde. Da hun gik sin vej – da de blev skilt – forsvandt angsten. Men alarmen blev tilbage.«

Det viser sig at være et sandt forhindringsløb at komme under, og forbi de usynlige alarmer, der findes i lejligheden – det lykkes naturligvis ikke. Niccolò må styrte rundt efter den forsvundne nøgle, mens både telefon og alarm kimer.

Og »Identifikation af en Kvinde« er i det hele taget et veritabelt forhindringsløb. Hvis man ikke passer meget på, kommer man let til sluge et betydeligt antal »usandsynligheder«. Vi lokkes til at acceptere dem, fordi Antonioni har valgt et overordentligt realistisk *rum* i sin film, en virkelighed vi uden problemer kan genkende. Eller mener at kunne genkende. Filmen er en sublim opvisning i den problematik,

Filminstruktøren
Niccolò (Tomas
Milian) sammen med
Mavi (Daniela
Silverio) i
»Identifikation af en
kvinde«



Niccolò sammen
med Ida (Christine
Boisson)



der også fik fotografen Thomas i »Blow Up« til at overveje påny: Forholdet imellem det, vi oplever og det, der virkelig sker. Hvor alt skifter farver og værdi, afhængigt af de omgivelser, det påvirkes af. Og hvor alt fungerer i et dynamisk hele.

Strengt taget *ser* vi det hele: Detaljerede skildringer af hvordan Niccolò elsker, hvad han foretager sig, når han tuller rundt i sin – ligeledes indgående beskrevne – lejlighed, hvordan han sidder i tavshed sammen med sin søster, fordi de begge er i dårligt humør, hvordan hans elskerinde ser ud, når hun sidder og tisser etc. Overordentligt dagligdags og genkendeligt, alt sammen.

Forførende.

Uden synderlige problemer vil man kunne strikke en historie sammen. Om den nyligt skilte filminstruktør, der efter en rejse vender hjem til sin lejlighed, hvor han straks ringes op af en mystisk mand,



der beder ham møde sig, så de kan tale om en fortrolig sag under fire øjne. Det viser sig, at manden ønsker at true eller advare Niccoló mod at have mere at gøre med en eller anden pige, han har været sammen med.

Under et besøg hos sin søster, der har en gynækologisk klinik, tager Niccoló telefonen, fordi søsteren lige er optaget. Og han kommer til at tale med en ung kvinde ved navn Maria Vittoria Luppis – Mavi kaldet – som han kort efter indleder en affære med.

Niccoló er i den særlige situation, at han både ønsker at få en ny kvinde i sit liv og finde inspiration til den kvindelige hovedperson, han ønsker at bygge sin nye film over. I en samtale mellem ham og hans manuskriptforfatter Mario udspiller følgende centrale dialog sig:

Mario: Hvad er det for en film?

Niccoló: Jeg kender endnu ikke historien.

Mario: Det er derfor, jeg ikke har talt med dig om den før

Niccoló: Jeg ved kun, at hovedpersonen er en kvinde.

Mario: Hvordan kan du vide det, hvis du ikke kender handlingen?

Niccoló: En følelse, der har form som kvinde, jeg kan ikke forklare det.

Mario: Endnu en kærlighedshistorie?

Niccoló: Det er ikke afgjort. Hvilken mening er der i kærlighedshistorier i vore dage. I denne opløsnings, korruptionens tid?

Mario: Men korruptionen er det binde-middel, der holder landet sammen, og det er de korrupte, der vil se kærlighedshistorier.

Niccoló: Jeg søger et ansigt, en idé om personen, men kan kun tænke på hende.

Mario: Og du kan ikke bruge hende som personen?

Niccoló: Hvem? Mavi? Hvad fanden har Mavi med filmen at gøre? Hun har med mig at gøre.

Mario: Er det ikke det samme?

Niccoló: Nej!

Niccoló bevæger sig derfor i to vidt forskellige retninger, idet han på sin opslags-tavle anbringer forskellige udklippede ansigter – et kendt terroristpar, eksempelvis, som han mener må have ganske særlige muligheder for at komme ud af det sammen, eftersom de har så meget fælles – for på denne måde at blive inspireret til sin film. Og samtidig hermed kører han forholdet til Mavi, som altså ikke har noget som helst med en eventuel film at gøre.

Mavis fornemme herkomst – hun er adelig – overbeviser Niccoló om at de trusler, han har fået, har med hende at gøre. Hun må kende en masse magtfulde mennesker. Og han kaster sig ud i et vildt forsøg på at undslippe den person, der holder ham under opsig. I en natlig scene henter han Mavi og inviterer hende med sig ud til en sommervilla. Undervejs, i den kraftige tåge, forsvinder hans tøven pludselig og han gribes af begejstring over den modstand, tågen byder hans lyst til at køre hurtigt – en begejstring, Mavi ikke deler.

Efter denne problematiske tur på landet, forsvinder Mavi.

Mennesker har det med at forsvinde hos Antonioni.

Niccoló prøver at opspore hende og finder hende faktisk også på et – for sent – tidspunkt. Og ind imellem zigzagger han sig igennem andre forhold: Han inviterer en veninde, han ikke har set længe, i teatret. De beslutter sig imidlertid for at udskyde det og i stedet blot snakke sammen over en stille middag. Bagefter går Niccoló så tilbage til det lille avantgardeteater, hvor det var meningen, de skulle have set en bearbejdning af Baudelaire's »Fleurs du Mal«. Det er blot hverken teatret eller Baudelaire, der trækker, men derimod en af skuespillerne – en pige ved navn Ida (Christine Boisson). Han kaster sig ud i en affære med hende. Tager med ud til hendes hus på landet. Lader hende besøge sig i sin lejlighed. Og foreslår til sidst, at de tager til Venedig, hvor han vil vise hende den åbne lagune ved vintertide.

Men Venedig bliver ingen succes. Der er smukt i lagunen, men trist. Som han konstaterer: »Vi forestiller os altid, lykken er dér, hvor vi ikke er.«

Og det bliver ikke meget bedre, da de vender tilbage til deres hotel inde i byen. Her får Ida nemlig bekræftet, at hun er gravid. Blot er det ikke Niccoló, der er faderen. Hvorpå denne, i en af Antonionis mest mesterlige sekvenser af spejlinger og genskær, vender ryggen til forholdet.

Han ønsker ikke at blive far til et barn, der ikke er hans. Og deri ligger hans liv i en nøddeskal.

Signor Farra vender hjem til sin beskyttende lejlighed – filmen former på denne måde en cirkel, idet den begynder med at han kommer tilbage – og sætter sig i sin vindueskarm. I solen. Hvor han fantaserer

sig til en *science fiction* – fortælling, der formentlig vil komme til at danne udgangspunkt for hans næste film.

Set sådan er »Identifikation af en Kvinde« en nydelig lille beretning om en lidt forvirret og lidt skuffet mand fra 1980'erne, som foretrækker selv at bestemme over sit liv og sine projekter. På trods af sine ideelle forestillinger. Og som nøjes med at lade fantasien køre på væg-blus.

Men det er kun en meget lille del af Antonionis film.

Tomrummene mellem grenene

»Vi to har diskuteret i så lang tid. En mængde teorier og tanker har vi fundet ord for. Og mens vi talte, ændredes verden omkring os. Gjorde vore tanker forældede og blev stadig mere uforståelig« siger manuskriptforfatteren Mario et sted i filmen. Niccoló spørger ham derpå, om han nogensinde har fløjet deltaplan. »Nej.« svarer Mario, hvorpå Niccoló fortsætter: »Jeg heller ikke. Men jeg kan forestille mig hvordan det er. Den følelse vil jeg opleve sammen med en kvinde. Men jeg må altid sige noget. Tavshed virker trykkende.«

I scenen, hvor Niccoló sammen med Ida befinder sig i en åben båd, i den åbne lagune, hvor himlen og havet næsten flyder sammen i en uadskillelig enhed illustreres dette besvær med at acceptere tavsheden netop. Niccoló kan ikke lade være med at holde en slags undskyldende foredrag. I virkeligheden er det hende og ikke ham, der har lyst til at lade sig opsluge. Blive ét.

Det er ham, der hele tiden forsøger at dække over tomheden og forbinde pauserne. Fordi tavsheden virker trykkende.

Og det skorter ellers ikke på opildnen fra omgivelsernes side: »Hvis mennesket ikke eksisterede, ville Gud så eksistere alligevel... Hvad lavede Gud, før han skabte verden?« spørger Mavi. »Hvor er fuglene, når rederne er tomme?« spørger Niccoló's lille nevø. Hvortil han – fornuftigt nok – svarer at de flyver.

På samme måde som Niccoló nok vil fortælle, at hans sommervilla er bygget »i tomrummet« dvs. ovenpå en gammel romersk villa og at man lejede den ud til ham fordi tomheden trængte ind i huset – men samtidig bedyrer, at han sørger for at der er lukket ned til denne påtrængende tomhed, således lever han også sit liv. Splittet.

Og der sker virkelig en 180 graders drejning i »Identifikation af en Kvinde«, når man begynder at se lidt nærmere på, hvad der egentlig går for sig i filmen.

Niccoló har i sandhed problemer med ting, der ikke er der. Hans nøgle er blevet borte i starten af filmen; hans kone er gået sin vej; han kan ikke finde de frimærker han har lovet nevøen; han er ked af at han ikke kan visualisere Mavi, da han først ta-



Niccoló er udmærket i stand til at se, hvad der sker, men han har tydelige problemer med at vælge imellem to muligheder, når han som her præsenteres for dem

ler med hende i telefonen; Mavi, der forsvinder; filmhistorien, han ikke kan finde; pigerne, der ikke rigtigt interesserer sig for mændene; tomheden; fraværet i det hele taget, som dukker op overalt, hvor han kommer.

Når man først har fået øjnene op for dette, kan man begynde at efterspore, hvad der i grunden sker i filmen. Lidt ligesom i »Blow Up«.

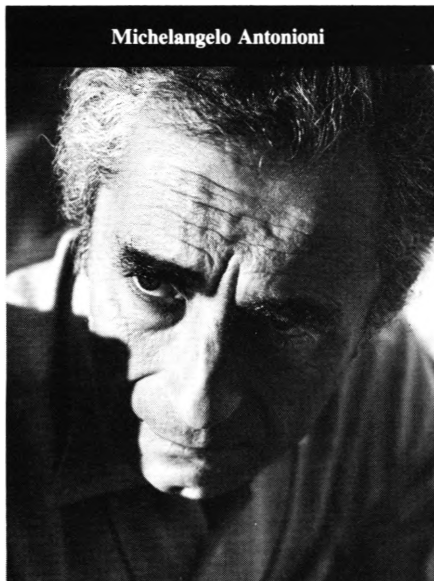
På sporet af det forsvundne. Og for blot at angive nogle af de ting, der vælter den historie, man – og Niccoló – er tilbøjelig til at konstruere: Han kontaktes af den mystiske, truende herre før han overhovedet har hørt om Mavi. Derfor kan der ikke være nogen sammenhæng imellem disse to ting og det kriminalplot, han giver sig i lag med bliver derfor rent opspind. Dette kan man – som tilskuer – forsikre sig om ved at se ordentligt efter. Da Niccoló står i sin lejlighed i begyndelsen af filmen, med sin trådløse telefon i hånden, kigger han lidt sørgmodigt ud af vinduet hvor et gardin sidder fastklemt flagrende. Pludselig toner et spejlbillede af ham selv frem i vinduesglasset og hvis man kigger godt efter, vil man også kunne se et glimt af Mavi!

Længe før, altså, man overværer telefonsamtalen i søsterens klinik. Hvilket betyder at hele filmen udmærket godt kunne være ren indbildning, fantasi.

Niccoló har en evne til at anticipere, hvad der sker – og det skyldes formentlig, at han dels bruger sin fantasi, dels presser begivenhederne ind i et mønster, der passer ham.

Han springer mellemrummene, ellipserne, over, fordi de giver huller i den historie, han ønsker at være ophavsmand til. Hans historie. Som han behøver for at leve.

Niccoló bryder sig ikke om at tingene er uden begyndelse og slutning, uden fast forløb. Selv om han fornemmer, at det faktisk forholder sig sådan. Deri ligger den grundliggende *spænding* i Antonionis film. Mellem virkeligheden og spejlet. I mellemrummet hvor dynamikken hersker.



Michelangelo Antonioni

Hør blot hans afsluttende science fiction historie, som den udspiller sig i en *voice off* dialog imellem Niccoló og hans nevø

Niccoló: *Det er historien om et rumskib, der rejser op til solen. Helt op i nærheden af solen.*

Nevøen: *Brænder det så ikke?*

Niccoló: *I science fiction kan man aldrig sige, hvad der er sandsynligt. Mit rumskib er en asteroide, der blev kapret i rummet og forvandlet til rumskib.*

Den er lavet af et sjældent mineral, der kan modstå en million grader.

Nevøen: *Hvorfor nærmer den sig solen?*

Niccoló: *For at studere den. Den dag, da det lykkes mennesket at forstå, hvordan stoffet inde i solen er fordelt. Og dets dynamik. Vil han måske også forstå, hvordan hele universet er skabt, og grunden til mange ting.*

Hvorpå nevøen uantastet får det sidste ord:

Og bagefter?

NOTER

- 1) Roland Barthes. Cahiers du Cinéma 311, maj 1980. Genoptrykt i tysk oversættelse i »Michelangelo Antonioni«. München. Hanser. 1984.
- 2) Quel Bowling sul Tevere. Ed. Giulio Einaudi. Torino 1983 Fransk udgave: Rien que des Mensonges. Ed. Jean-Claude Lattes. Paris. 1985.
- 3) idem. fransk udg. p. 225
- 4) Revue du Cinema Sept. 1985. p. 5
- 5) idem p. 5
- 6) I 1981 lavede Antonioni »Il Mistero di Oberwald« for RAI. I denne TV-film, der bygger på Cocteau's teaterstykke »L'aigle a deux têtes«, eksperimenterede han meget med farvemulighederne på videoproduktioner.

IDENTIFIKATION AF EN KVINDE

Identificazione di una donna/Identification d'une femme. Italien/Frankrig 1981.

P-selskab: Iter Film/Gaumont. **Ex-P:** Alessandro von Normann. **P:** Giorgio Nocella, Antonio Macri. **P-leder:** Franco Ballati. **I-leder:** Lynn Kamern. **Instr:** Michelangelo Antonioni. **Manus:** Michelangelo Antonioni, Gérard Branch, Tonino Guerra. **Foto:** Carlo di Palma. **Kamera:** Massimo di Venanzo, Michele Piccia. **Farve:** Eastman. **Klip:** Michelangelo Antonioni. **Ark:** Andrea Crisanti. **Rekvis:** Massimo Tavazzi. **Kost:** Paola Comencini. **Musik:** John Fox. **Supplerende musik:** Peter Bauman, Edoardo Bennato, Cladio Dantes, Gualdi, Steve Hillage, Mercenaries, Gianni Nannini. **Orchestral Manoeuvres in the Dark, Tangerine Dream, Alexander Scriabin, E. H. Grieg. Tone:** Mario Bramonti, Fausto Ancillai.

Medv: Tomas Milian (Niccoló), Christine Boisson (Ida), Daniela Silvero (Mavi), Marcel Buzzuffi (Mario), Lara Wendel (Pige ved swimming pool), Veronica Lazar (Carla Farra), Enrica Fico (Nadia), Sandra Monteleoni (Mavis søster), Giampaolo Saccarola (En fremmed), Itaco Nardulli (Lucio), Carlos Valles (Close-up mand), Sergio Tardiolo (slagter), Paola Dominguin (Pige i vindue), Arianna de Rosa (Mavis veninde), Pierfrancesco Aiello (Ung mand), Maria Stefania d'Amaro (ung pige, veninde til logerende), Giada Gerini (Logerende), Alessandro Ruspoli (Mavis far), Luisa della Noce (Mavis mor).

Længde: 128 min. **Udl:** Jesper. **Prem:** 10.10.85. – Vester Vov Vov.

TUSI

Hvem var han egentlig, Orson Welles, der døde i slutningen af oktober i år i en alder af 70 år og med en filmkarriere bag sig, der kulminerede for 30-40 år siden?

En af filmhistoriens mest geniale filmkunstnere. Ifølge Truffaut det største geni Hollywood og amerikansk film nogensinde har fostret. Ifølge sund fornuft og dømmesans – ja, efter Chaplin og Griffith. En kontroversiel instruktør, der ikke veg tilbage fra offentligt at proklamere, at film ikke interesserede ham – bortset fra hans egne.

En instruktør der blev lagt åbenlyst for had i Hollywood, hvor hans løbebane i dette kommeralismens og konformismens mekka også blev ganske kort.

Nogen stor biografgænger eller beundrer af andre instruktører var Orson Welles heller ikke. Han ønskede ikke at lære af sine ærede kolleger i filmbranchen, bortset fra John Ford, hvis »Stagecoach« han nåede at se op til fyrrer gange. Måske netop derfor var han i stand til helt originalt at rendyrke nye stiltræk som f.eks. *deep-focus* teknikken og brugen af ekstreme vidvinkler i samarbejde med en af Hollywoods største fotografer nogensinde, Gregg Toland. Måske netop derfor i stand til at lancere den *flash-back* teknik i »Citizen Kane«, der skulle danne skole for det store rush af »sorte« B-film fra 40'erne, som senere er blevet døbt *film noir*.

Orson Welles var først og fremmest sig selv. Både forud for sin tid og forud for sig selv. Selv om han betragtede sig som filminstruktør var hans lidenskab teatret. Det var her han var uddannet som skuespiller og instruktør. Det var her han satte sine første forestillinger op i 30'ernes New