



Det indre melodrama

– filmmusik og filmfortælling i Vittorio de Sicas Umberto D

Førestil dig, at du sider i biografens mørke. Det lysende rektangel deroppe et sted foran dig viser ansigtet af en gammel mand. Hans blik flakker. Vi ser hunde, der fiskes op af hundefangere fra deres kasser på ladet af en lastbil og hører lyden af hunde, der gøer og piver. Kame-

Af Birger Langkjær

raet bevæger sig pludseligt nærmere, idet en hund løftes op. Vi ser manden; "Flike" råber han, løber hen til hunden, tager den op og knuger den

ind til sig. Samtidig sætter et symfonisk strygeorkester ind; du bemærker ikke (og du ser det slet ikke!), er blot glad for, at manden fandt sin hund og tæt på at knibe en tåre.

Scenen er fra *Umberto D* fra 1952 med musik af komponisten Alessandro Cicognini og vel nok en af de

mest bevægende af slagsen i den film. Den er instrueret af Vittorio de Sica efter drejebog af Cesare Zavattini. Det var netop Zavattini, der engang bemærkede, at hans drøm var at lave en film om 90 minutter i en mands liv, hvori der intet skete! Den handlingsmæssige og æstetiske realisme skulle altså modsvares af en tidsmæssig realisme, hvor handlingens tid var lig med den tid vi som tilskuere sidder i biografen.

Men hvad laver musikken i al denne realisme? For det usynlige strygerorkester, der altid ligger på lur og pludselig bryder ind kan vel næppe kaldes realistisk. Både i Rosselini's *Rom, åben by* fra 1945 og de Sicas *Cykeltyven* fra 1948, der er to af de mest kendte af periodens film, bryder der ustandseligt symfoniske orkestre ind. I *Umberto D* er det faktisk godt halvdelen (!) af filmen, der er musikunderlagt! Det er en procentmæssig andel, der svarer godt til den typiske amerikanske Hollywood-film fra samme periode.

Neorealismens 'realisme' er oftest blevet beskrevet ud fra filmens sociale indhold, deres 'objektive' billedæstetik og de alternative produktionsforhold. Men hvad gør musikken egentlig ved denne realisme? Og er det overhovedet muligt at tale om realisme?

Den minimerede handling

Umberto D handler kort fortalt om en pensioneret embedsmand, Umberto Domenico Ferrai, der i årene efter krigen lever i Rom på et minimum både m.h.t. økonomi og social kontakt. De menneskelige kontakter indskrænker sig til konfrontationer med værtinden, der truer med at smide ham ud, over betalingen af det værelse, som han har lejet gennem 20 år, samt det til tider faderdatter – agtige forhold til den unge stuepige i huset, Maria. Værtinden lejer hans værelse ud til 'par', når han ikke er hjemme og afviser hans forsøg på at betale dele af huslejen. Hun vil have alt eller intet – vel vidende, at han ikke kan betale. Hans nærmeste ven er hunden Flike. Det er da også Umbertos bekymring for Flike, der først udsætter og til slut 'forhindrer' Umbertos selvmordsforsøg ved en jernbaneoverskæring.

Filmen ender altså åbent. Handlingen kan ikke ligefrem beskyldes for at være specielt actionpræget el-

ler effektorienteret. Den glider lidt frem og tilbage og til slut er situationen stort set den samme. Forskellen er at vi, publikum, er blevet lidt klogere på Umberto D's menneskelige og sociale situation.

Umberto D er blevet kaldt den sidste neorealistiske film, og ifølge filmkritikeren André Bazin er det en af de bedste:

Der krævedes *Umberto D* for at få os til at indse, hvad det var i *Cykeltyvens* realisme, der stadig var en bekendelse til klassisk dramaturgi. Hvad der er så foruroligende ved *Umberto D* er derfor primært måden den afviser ethvert forhold til traditionel filmisk iscenesættelse på. (!)

Bazin peger afgjort på én af de ting, der gør *Umberto D* anderledes men overser i lige så høj grad det, der gør den til filmfortælling, nemlig musikken. Det er i særlig grad gennem musikken, den musik som vi ikke bemærker, idet musikken styrer vores oplevelse gennem en række 'skjulte' fortællestrategier.

Musikkens narrative funktioner

Allerede fra starten lægger filmen melodramatisk ud i senromantisk symfoniorkesterstil med bredt klingende strygere. Herved er vi allerede følelsesmæssigt 'tunet' ind efter de første takter.

Det indledende tema afløses umiddelbart af et mere 'valsende' tema i 6/8-dels takt, hvor violin og cello er de dominerende melodiinstrumenter. Det er dette sørgmodigt molprægede men rytmisk glidende tema, der efterhånden knyttes til *Umberto D*. Det optræder i filmens anden indstilling, idet en samling mennesker, der snart viser sig at udgøre en demonstration, er trængt frem af gaden i ly af op- og nedblandede credits. Billedmæssigt bevæger vi os gradvist ned på gadens plan – en figur der gentages musikalsk, idet tyngdepunktet i instrumenteringen flyttes fra de lyse strygere (violin og bratch) til de dybe (cello og måske bas) – for at ende i nærbilleder (to af ham, der viser sig at være vores hovedperson) mens temaet fades ud og reallyden overtager. Hermed har musikken sammen med kameraet bevæget sig fra de store overordnede følelser ned på gadeplan og udpeget en bestemt person.

Typisk understreger musikken noget i scenen, som vi ikke kan se med det blotte øje, men som vi fornemmer gennem mimik, ord og pauseringer, og som musikken gør helt tydelig. Efter demonstrationen, der er en demonstration for højere pensioner, følges Umberto D med en anden ældre herre. Under hele scenen høres Umbertos tema. De udveksler almindelige høfligheder, men efter kort tid forsøger Umberto at presse den anden til at købe hans ur, idet han ignorerer dennes afvisninger. Visuelt er de indtil da blevet fastholdt i én kameraindstilling, men da Umberto presser på og den anden trækker sig, adskilles de pludselig i indstillinger, hvor der klippes fra den ene til den anden. Samtidig bryder Umbertos tema sammen af flere gange; først ændres det lyse og let valsende til det 'truende' mellemstykke, hvor tre toner vedvarende gentages af 'mørke' blæsere, dernæst bryder det bogstaveligt talt sammen. På denne måde arbejder kamera og musik sammen om at formidle scenens psykologiske indhold.

Det kan næsten lyde som en fornærmelse mod en gennemsnitsintelligent tilskuers opfattelsesevne, men det forunderlige er, at alt dette forløber ubemærket. Musikken lader ikke publikum i tvivl om, hvad det skal føle. Men samtidig fungerer den skjult, idet den får os til at tro, at vi har set noget, når det rent faktisk er noget, vi har hørt!

Musikkens rum

Psykoanalytikere som Guy Rosolato og Didier Anzieu har forbundet lyden med det første auditive rum, som barnet oplever mens det ligger i livmoderen. Det at høre musik som voksen skulle så fremkalde denne 'oceaniske' følelse, som da barnet endnu var ét med moderen, og som det siden ønsker at vende tilbage til.

Hermed har de også peget på lydens og musikkens evne til at overskride grænserne mellem det indre og ydre, d.v.s. at musikken kan gribe bagom dét, der kan bestemmes i positive termer.

I *Umberto D* overskrider musik ofte forskellig rum. André Bazin's yndlingsscene fra filmen – og den der ifølge ham kommer tættest på idealet om realisme – er den første scene i køkkenet med Umberto D og Maria. Da Maria sætter vand over, spilder hun vand på blusen og tager sig til maven. Hun fortæller Um-

berto, at hun venter et barn. Her starter et blidt og vemodigt tema, hvor melodistykket spilles af violin med harpe som underlægning, der vedvarende gentager et brudt (arpeggieret) akkord, der ved sin klang og monotoni minder om dryppende vand (en musikalsk 'analogi' til vandet og blusen og barnet i livmoderen). Herfra knyttes det som fast motiv til Maria (som vordende moder).

Temaerne optræder oftest i forbindelse med reallyd. På den måde bemærker vi ikke – i hvert fald ikke bevidst – musikkens styring af vores følelser. Specielt Marias tema er lagt ind mellem reallydede særligt i morgenscenen i køkket, hvor lyden af den dryppende vandhane afspejles i den musikalske instrumentering, idet en 'druknert' harpe overtager temaet i en kort sekvens. Underlægningsmusikken laver så at sige i instrumenteringen en slags Mickey Mouseing af reallydene.

Forholdet mellem underlægningsmusik og reallyde kan også ændres og hermed styre vores oplevelse af den enkelte scene. Et eksempel er i scenen, hvor Umberto under lange, omstændelige og hyppigt forstyrrende ritualer forbereder sig på at gå i seng, idet han har feber. Indtil da har værtinden Olgas musicerende gæster næsten konstant lydt gennem væggen til Umbertos værelse. Her starter Umbertos tema, idet arier og klaver udebliver fra lydsiden. Herved markeres det, at vi som tilskuere træder ind i Umbertos subjektive oplevelsesrum. Idet han lukker den musikalske terror ude, overtager vi hans auditive rum, hans måde at opleve tingene på.

Ud over denne række af fortælle-mæssige funktioner fungerer musik-



ken ligeledes ved at 'lappe' og skjule tidsmæssige spring i fortællingen, bl.a. i den scene, hvor Olga nægter at tage imod 3.000 lire som afdrag på huslejegælden. Umberto beslutter sig til at sælge en af sine dyrebare ejendele, en bog. Vi ser ham rejse sig fra sengen og Flike springe op af en stol. Herefter klippes til en allé, hvor Umberto kommer gående i overfrakke for at standse op foran en boghandlerbod. Efter at have solgt bogen (til underpris selvfølgelig), går Umberto igen. Herfra klippes til hoveddøren indefra, idet den åbnes af Umberto. Under hele denne sekvens lyder filmens gennemgående tema, hvorved underlægningsmusikken så at sige lægger bro over springene i filmens tid og rum. Den samler de brudte episoder og giver os tilskuere indtryk af et ubrudt forløb. Musikkens kontinuerte tidsforløb forfører os til at opleve rummet og tiden som sammenhængende og fortsatte størrelser.

Det indre melodrama

Det er forhåbentlig blevet nogenlunde klart, at *Umberto D* betjener sig af musikken til at sætte sine personer og sine miljøer i scene som fortælling. Scenerne er ikke så rige på ydre og spektakulær handling.

Det er i højere grad personernes indre, der sættes i scene og som driver fortællingen fremad. Den ydre og visuelle 'realisme' modsvares af en indre og følelsesmæssig-musikalsk 'subjektivism'.

Det ligger sådan set i ordet melodramatisk, at det er et drama formidlet i musikken mere end i ydre handling. Det er det følelsesmæssige melodrama, der sættes på spil og udstilles for tilskueren 'bagom' og i samspil med billederne. Musikken skaber ikke de enkelte situationer i fysisk forstand, men den fylder dem med antydninger og betydninger.

Filmbilledet er altid deroppe foran os, idet vi betragter det 'udefra' på afstand. Musikken (og lyden) er her i salen. Vi er allerede lydmæssigt og fysisk set i filmen, idet musikken opsluger og inddrager os i dens magiske verden. Musikkens fysiske tilstedeværelse i biografalen er en del af dens styrke.

Alligevel tror vi normalt mere på, hvad vi ser, end hvad vi hører. Når vi se Umberto D knuge hunden Flike ind til sig, hører vi det indre drama udspille sig på lydsiden. Musikken fungerer ved at få os til at glemme, at det vi ser, er noget vi har hørt.

Det er paradoksalt nok som om musikkens tilstedeværelse sammen med vores 'forglemmelse' af den er en forudsætning for rigtigt at kunne opleve filmen som realistisk.

- (1): André Bazin: *Une grande oeuvre: 'Umberto D'*, p. 332.
in: *Qu'est-ce que le cinéma?*, Frankrig, 1975.



Overst til højre ser vi Maria, værtinden, hunden og Umberto. Til venstre: Maria ved den dryppende vandhane.