

rolle end at forklare os, hvad der foregår i billedet. Men også væk fra tal-løse eksperimentalfilms subtile forsøg på at udtrykke alt i billeder. I denne sammenhæng kan de måske ses som et udtryk for de tendenser i tiden, der går ud på at fjerne filmen fra de mange

hysteriske teorier om »cinéma pur«. Det vil måske være for meget at tale om en ny form, men forsøgene betegner en bestræbelse for at udvide filmens muligheder. Det er som et sådant forsøg, PH-filmen har krav på vor interesse: det første danske i en ny genre!

Instruktøren

Vittorio de Sica

Af BJØRN RASMUSSEN

I denne artikel skriver Bjørn Rasmussen især om indholdet og livssynet i de film, de Sica har iscenesat. Før de omtalte film instruerede han „Rose scarlatte“ og „Maddalena, zero in condotta“ (1940), „Teresa Venerdi“ (1941), „Un garibaldino al convento“ (1942), „I bambini ci guardano“ (1943) og „La porta del cielo“ (1944). De Sica har yderligere virket som skuespiller (f. eks. i „I morgen er det for sent“), som manuskriptforfatter (f. eks. „Teresa Venerdi“) og som producent (f. eks. „Buongiorno, elefante!“).

Den første af de store de Sica-film var „Imorgen Mister!“ („Sciuscia“, 1946), filmen om de fattige skopudserdreng og deres elendige levevilkår, om deres drømme om frihed og en menneskeværdig tilværelse, og om, hvordan det samfund, der skulle gøre dem til skikkelige borgere, i stedet forrædede dem. Vi har svigtet ungdommen ved kun at tænke på os selv, sagde de Sica med vægt i denne filmiske *tour de force*, hvori rystende realistiske optrin var blandet med scener, der forekom symbolske indtil det vildt romantiske (den hvide hest), men hvori en varmhjertet mand bestandigt talte de ulykkeliges sag, så det måtte kunne røre en sten. Filmen

opnåede, hvad den ville. Myndighederne reformerede ungdomsforsorgen.

Den anden og på mange måder mest betydningsfulde af de Sicas film var „Cykeltyven“ („Ladri di biciclette“, 1948), hvori instruktøren i fortsat nært samarbejde med sin højt begavede forfatter Cesare Zavattini tog fat på det mere end ømtålelige arbejdsløshedsproblem. Gennem den individuelle historie lykkedes det instruktøren ikke blot at give et stærkt indtryk af Roms fattigkvarterer med de forhutlede beboere, der lever uden sentimental skånsomhed overfor næsten og uden evne til at tænke ud over dagen og vejen, men tillige at hæve den psykologiske skildring op til et alment plan; det var ikke bare denne far og denne lille søn, vi hørte om, men om mange familier i årene efter den anden verdenskrig. Slået ud af samfundet. Uden egen skyld ude for katastrofen. Og derved også muligheden for at gå karaktermæssigt til grunde. Filmen burde på dansk have heddet: „Cykeltyve“. Dels er ordet i flertal i den italienske titel, dels ville det løfte historien ud over særligtildet og op på et symbolsk plan. Cyklen er jo i filmen et realistisk opfattet symbol på det at få arbejde, mens cykeltyverierne er tilsvarende symboler på det destruktive element i samfundet.

I „Miraklet i Milano“ („Miracolo a Milano“, 1951) blev lignende problemer som i de to foregående film taget op til drøftelse. Men denne gang i en ny filmisk form, grotesken. Mange har opfattet „Miraklet i Milano“ som en sjov film, en farce. De mange lystige situa-

tioner i den, de mange festlige klovner og trylletricks kan overfladisk set berettigede dertil, men ser man nøjere til, er filmen ikke komisk, men tragisk. Eventyret om tiggersamfundet på lossepladsen udenfor Milano og om den olie, der opdages på grunden, er ret beset ikke det mindste morsomt. (Milieuet er iøvrigt dokumentarisk skildret i kortfilmen „Milano senza miracolo“). Både blandt tiggerne og blandt rigmændene er der gode og dårlige elementer, men i ingen af kredsene kan det godes talsmænd vinde gehør, når det kommer til en afgørende prøve. Så vinder gridskheden og guld tørsten en billig sejr. Da tiggerne har fået fat i ønskeduen, og de kan få deres ønsker opfyldt, er det lutter kapitalistønsker, de møder frem med, — med rigdommen er de blevet akkurat som de rigtige kapitalister inde fra Milano. Kun eventyrfiguren Toto, der gennem den gamle Lolotta har fået ønskeduen i hænde, søger efter en verden, hvori næstekærlighed og medmenneskelig respekt står i højsædet. Og da de alle tilsidst er overmandet af milaneserpolitiet og køres ind mod domkirkepladsen, og så en sidste gang Lolotta lister sig til at låne dem den misbrugte due, ønsker Toto for dem alle for en eneste gang uden at konferere med de andre. Hver politivogn går itu, fangerne myldrer ud på kirkepladsen, tiggerne griber gadefejernes koste, og ridende på dem flyver de op mod himlen, bort mod det land, hvor udtrykket „goddag“ virkelig betyder ønsket om, at dagen må blive god. Men dette land findes altså ikke her på jorden.

Disse tre film hænger nøje sammen. Men man mærker, at de Sica er vokset med årene i artistisk henseende og i menneskeklogskab. I „Imorgen Mister!“ slog han ned på et isoleret fænomen, ungdomskriminaliteten og rettede et flammande angreb på fængsler og lejre, et angreb, der kunne få effekt i praksis og

altså også fik det. I „Cykeltyven“ var angrebet rettet mod os alle, det angrebne lod sig ikke uden videre rette og forbedre, anklagen var almen. I „Miraklet i Milano“ er de Sicas harme over menneskenes moralske og humane forfald blevet universel. Her er grunden ryddet helt. En tomt står tilbage. Og vel at mærke har han ryddet denne grund gennem en historie, der gang på gang kalder på smilet og latteren. De Sica har utvivlsomt haft både *Chaplin* og *René Clair* i tankerne, da han lod sin skarpest formulerede samfundsanklage fremtræde i komisk klædebon, fordi han som de to filmmestre indså, at tilskueren påvirkes stærkest, når han får lov til at le — og så pludselig opdager, at latteren er skabt af elementer, der lige så vel havde kunnet kalde på den absolutte fortvivelse. *Chaplin* og de Sica har nærmet sig den universelle kritik ad modsatte veje; *Chaplin* kommer til den fra den komiske groteske, de Sica fra det tragiske melodrama.

Efter trilogien var det de Sicas mening at skifte over til det, der egentlig var det oprindelige udgangspunkt: Det positivt opbyggende efter det nådeløst nedbrydende. Men situationen havde nu forandret sig for ham. Sværere end nogensinde før havde han ved at opstille et positivt program. Han så kun håbløshed omkring sig; at vise andet, som om det var rigtigt, ville for denne redelige mand virke forløjet. Han kunne ikke. I stedet for drøftede han i sin fjerde efterkrigsfilm „Umberto D.“ (1952) de tyste kvaler hos en samfundsgruppe, som han længe havde haft den inderligste medlidenhed med: De trofaste små statsembetsmænd, der hverken helt eller halvt kunne få den usle pension til at slå til, folk som den anonyme *Umberto D.*, han her fortalte om. En mand, der hele sit liv har været gennemhæderlig, en mand, der altid har tænkt pænt om andre og ikke krævet



De Sica fotograferet under optagelserne af »Umberto D.«.

meget for sig selv, en ensom tilsidesat, der gik en fortvivlende alderdom i møde. Det er de Sicas stilsfærdigste film, et mesterværk af indtrængende karakteristik, uhyre behersket i argumentationen — derfor virker den med dobbelt styrke. Den er næsten britisk i sin forbeholdne tysthed. „Umberto D.“ kalder ikke på det store publikum, der jo er blevet vænnet til de høje råb og de store fagter, men dens tale er vægtigere end flertallet af de sociale films patetiske udbrud. Historien er tilsyneladende udramatisk (i det ydre), i virkeligheden højdramatisk (i det indre). Især er der een scene i den, jeg altid vil huske: Den gamle er med sin elskede lille hund gået ned foran det ministerium, i hvilken han i sin tid var ansat, og han prøver der at tigge; men han kan ikke overvinde sig til det alligevel, og da en fremmed vil lægge en mønt i den fremstrakte hånd, trækker Umberto den til sig, som havde han blot villet undersøge, om det blev regnvejrs; så diskret og så svidende sandt kan kun den suveræne artist skildre den dannedes angst

for at synes tigger, selv når han inderst inde godt ved, han er underbetalt, skønt han sled i fyrre år i det offentliges tjeneste. „Umberto D.“ er de Sicas hidtil mest forfinede, ædleste film — af dem, jeg har set. Den er som flere af de Sicas film en slags tidsindstillet bombe; den største virkning gør den på tilskueren længe efter, at han er kommet hjem fra biografen.

Efter „Umberto D.“ iscenesatte de Sica et knap så interessant kærlighedsmelodrama, der foregår på en af Roms banegårde og er benævnt efter den: „Stazione Termini“ (1953); når den føles ringere end de foregående film, skyldes det nok, at de Sica her har arbejdet sammen med amerikanske filmfolk (*David O. Selznick* bl. a.) og er hæmmet af at skulle instruere udenlandske skuespillere, der igennem en årække har fået indarbejdet Hollywoodstilen. Det er *Montgomery Clift* og *Jennifer Jones*, der spiller hovedrollerne.

Vittorio de Sica er knap så estimeret i sit hjemland, som han er blevet det i udlandet; hjemme har man ofte antydnet, at han skulle være kryptokommunist, en glose, der ofte hæftes på den, som med indtrængende varme retter uimodsigelige anklager imod samtidens samfund. På de Sica passer glosen ikke, han er en frihedskæmper imod enhver form for reaktion, bagstræb og tyranni, hvad enten det kommer fra vest eller fra øst; hele hans livsindsats som filmkunstner har været rettet udelukkende mod det ene mål: At få os andre til at indse det uværdige i af egen nytte, dovenskab eller grumhed at øge despekten for medmennesket; at foragte mennesker eller blot at negligere dem og deres naturlige krav fører til, at man hader dem og holder dem nede, det første skridt på vej mod ødelæggelse af samfundet. Vittorio de Sica er en samfundsbevarer trods nogen.