

„Neorealismen er ikke død“, sagde den italienske instruktør *Alberto Lattuada* i et interview i „Kosmorama“ for et par år siden. Selvfølgelig har han ret, neorealismen har haft så kolossal betydning for filmen, at den ikke sådan afgår ved døden. Men som bevægelse betragtet er den forlængst ophørt med at eksistere. *Bjørn Rasmussen* fastsætter i sin nye bog tidspunktet til ca. 1952 – det år da „Umberto D.“ havde premiere. Det er næppe meget galt. Så meget desto mere er det på tide at få fastslået, hvad der egentlig ligger i begrebet neorealisme, for det bruges jo stadig i flæng og ofte kun som betegnelse for en rent ydre form. De efterfølgende betragtninger er desværre ikke den indgående analyse af perioden som nu skulle være mulig, men det skulle glæde mig, om de kunne inspirere en eller anden til at trænge dybere ind i emnet. Jeg bygger kun på en meget begrænset litteratur, på selvsyn af en væsentlig part af filmene og på personlig kontakt med nogle af neorealismens bipersoner under ophold i Italien i 1948 og 49.

Neorealismen voksede frem som et åndeligt opgør med fascismen. Tendensen kan spores allerede under krigen – i 1942 i *Viscontis* „*Ossessione*“ (besættelse) og i 1943 i *Vittorio de Sicas* „*I bambini ci guardano*“ (børnene ser på os) – men fascismens nederlag var selvfølgelig en forudsætning for, at den kunne komme til fri udfoldelse. *Rossellini* lagde for med „Rom, åben by“, og dens økonomiske succes var betingelsen for at man kunne fortsætte. Det bemærkelsesværdige er, at man ikke først og fremmest fortsatte med at lave modstandsfilm, sådan som man gjorde det i andre lande, men vendte sig mod de aktuelle forhold i Italien. Landet lå i ruiner, industrien var for en stor del sat ud af funktion, og dertil kom, at de tidligere soldater strømmede hjem fra krigstjeneste eller fra fangelejre. Arbejdsløshed, bolignød og mangel på alle nødvendige varer med en deraf følgende blomstrende sortbørs karakteriserede Italien på den tid. Det, som gennem mange år havde været dokumentarfilmens drøm – at få lov til at beskæftige sig med de dagsaktuelle problemer – blev grundlaget for en hel gren af den italienske spillefilm.

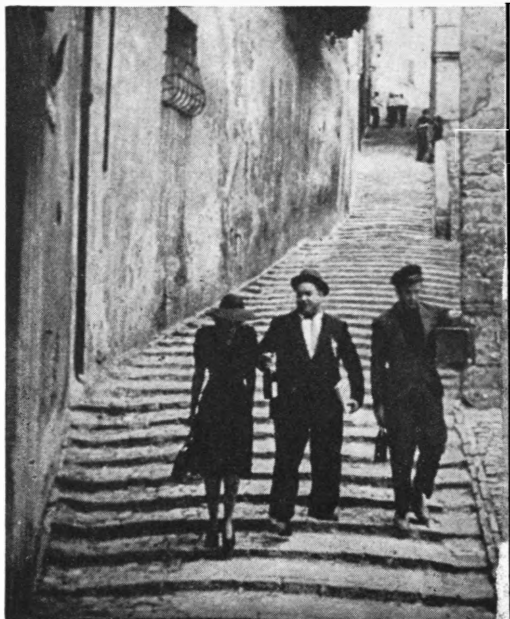
Man tog ved lære af dokumentarfilmen, i det mindste på to punkter: man forlod ateliererne og optog filmene i det autentiske miljø, og man foretrak i vid udstrækning at bruge almindelige mennesker, amatører, i stedet for professionelle skuespillere. Det er disse to punkter, som gang på gang bliver nævnt som de eneste afgørende for neorealismen, skønt de dog aldrig kan blive mere end ydre former, som benyttes til at udtrykke det egentlige indhold. Hvis begrebet neorealisme kun dækkede en fælles form, kunne det aldrig have vakt en sådan opsigt og fået en så afgørende betydning for filmen verden over. Det er også betegnende, at man kan nævne flere italienske film, som slet ikke opfylder disse betingelser, og som dog må regnes for neorealistiske, og omvendt film som er optaget i autentisk miljø og uden skuespillere, men som man alligevel føler adskiller sig afgørende fra de øvrige.

Det er næppe noget tilfælde, at den film, som af mange regnes for neorealismens reneste værk, *Viscontis* „*La terra trema*“ (jorden skælver), er bygget over en novelle af *Giovanni Verga*. *Verga* levede fra 1840 til 1922, og hans sociale noveller om de ludfattige sicilianske bønder og fiskere blev naturalismens gennembrud i italiensk litteratur. *Viscontis* film er en strengt realistisk skildring af fattigdommen og dens umenneskelige følger i det kapitalistiske samfund. Den er båret oppe af en tro på det jævne menneske og et krav om retfærdighed for de små i samfundet. Det er træk vi genfinder i næsten alle de neorealistiske film, og det kunne forlede os til uden videre at kalde dem socialistiske. Men heller ikke dette begreb er tilstrækkelig dækkende. Vi må til en anden af de store instruktører for at få billedet skarpt. I et interview i „*Sight & Sound*“ blev de *Sica* spurgt om, hvem der efter hans mening har betydet mest for filmkunstens renæssance siden krigen. Svaret kom uden tøven: „*Charlie Chaplin*, selvfølgelig“.

Chaplin og dokumentarisk realisme, det ville have lydt som et paradoks for 15 år siden. I dag er det en fuldt naturlig ting, for det ikke netop dette, der er hemmeligheden bag neorealismen: Chaplins dybe tillid til menne-

sket forenet med en u-parodisk hverdagsskil-
dring? For at blive ved de Sica, så handler
hans „Imorgen mister!“ („Sciuscia“) ikke blot
om to drenge der kommer i ungdomsfængsel,
men også om et sammenstød mellem to ver-
dener, en oprindelig, som er nært knyttet til poe-
sien, og en, i hvilken reglementer og love har
udryddet enhver sans for ret og uret. „Cykel-
tyven“ er ikke blot en film om arbejdsløshedens
svøbe, men nok så meget om forholdet mellem
en far og hans lille søn, hvor det er den gen-
sidige menneskelige respekt, der får de to's tri-
vielle historie til at hæve sig op over hver-
dagen og blive en sejr for kærligheden på en
helt anden led end vi er vant til.

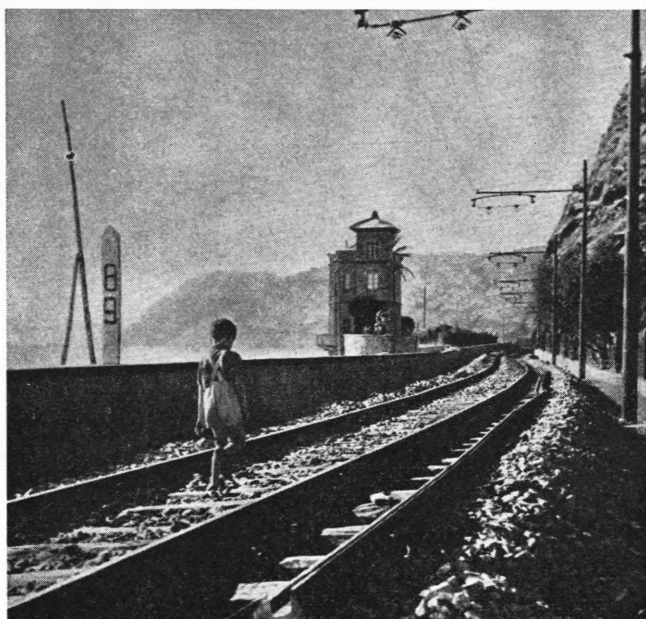
Gang på gang er de neorealistiske film ble-
vet beskyldt for at være pessimistiske, men
efter min mening er de lige det modsatte. Nok
er der sjældent nogen happy ending i tradi-
tionel forstand, men det overskygges ganske af
den varme tillid til menneskene, som gennem-
strømmer filmene. Og som manuskriptforfatter-
ren *Zavattini* har udtrykt det: „Personerne og
situationerne i de film, som jeg har skrevet,
forbliver „uløste“ udelukkende ud fra et prak-
tisk synspunkt, nemlig fordi „sådan er virke-
ligheden“. Men hvert sekund i filmen er et
uafbrudt svar på visse spørgsmål“. Det disse
film viser er, at der i menneskene ligger et
grundlag for en bedre verden, ikke at denne
verden allerede eksisterer, for det gør den jo
ikke. Det er heller ikke altid, at filmene ender
sørgeligt. Neorealisterne anser ikke menneske-
heden for tabt, sådan som man sommetider
har på fornemmelsen, at de franske hverdags-
film gør det. I *Marcel Carnés* „— og ved dag-
gry“ og *Autant-Laras* „Djævelen i kroppen“
begynder man ligefrem filmene med de tra-
giske slutningsscener: det er meningen at man
skal se filmene ud fra det perspektiv, at de
ender ulykkeligt. Selv glade scener får her-
igennem et skær af melankoli. Såvidt jeg ved,
er denne fortælle teknik ikke benyttet i en en-
este neorealistisk film, og det ville også være
en inkonsekvens, for neorealismens mening og
optimisme ligger netop i, at livsglæden er no-
get virkeligt og positivt. For igen at citere
Zavattini: „Vi er kommet fra en ubevidst mis-
tro til virkeligheden, en overfladisk og tve-
tydig holdning, til en ubegrænset tro på ting,
på kendsgerninger og mennesker. Filmens vold-
somme begær efter at se, at analysere, dens



*Fra Viscontis „Ossessione“ (billede fra strimlen).
Til venstre Clara Calamai (der spiller gadepigen i
Viscontis „Hvide Nætter“), til højre Massimo Girotti.*

hunger efter realisme, er en oprigtig hyldest til
andre mennesker, en hyldest til det som sker,
og det som gror i verden.“

En film er som bekendt et kooperativt fore-
tagende, og det kan være meget svært at ud-
rede, hvem der har æren for hvad. Instruktøren
er for tiden næsten altid sikker vinder, det er
hans skyld, hvis det går godt, manuskriptfor-
fatterens hvis det mislykkes. Nu er produk-
tionslederen også begyndt at komme ind i bil-
ledet som en væsentlig figur, og det gør jo
ikke sagen enklere. Der er ingen tvivl om, at
de italienske neorealistiske instruktører ikke
blot er formidlere men i allerhøjeste grad ska-
bende kunstnere, det fremgår bl. a. af, at de
praktisk taget altid står opført som medforfat-
tere til filmene. Alligevel skal man nok være
forsigtig med at frakende de egentlige manu-
skriptforfattere deres betydning. Hos neoreali-
sterne er der det usædvanlige, at manuskrip-
terne ofte er blevet til ved et samarbejde mel-
lem 5-6 forfattere, men ud af de mange navne,
man her støder på, træder to, som synes at



Vittorio de Sicas „I bambini ci guardano“
(børnene ser på os), der desværre aldrig har været
vist i Danmark.

have haft afgørende indflydelse, Cesare Zavattini og *Sergio Amidei*. Zavattini er velkendt, først og fremmest som de Sicas manuskriptforfatter, mens Amidei sjældent ses fremhævet. Han har bl. a. været med til at skrive „Rom, åben by“, „Imorgen, mister!“, „Under Roms sol“ og „En søndag i august“, men synes iøvrigt også at have haft stor betydning som inspirator.

De mange manuskriptforfattere til hver enkelt film kan sikkert tages som et udtryk for, at man i langt højere grad end normalt arbejder ganske bevidst på at finde frem til det manuskript, som netop passer til den instruktør der skal iscenesætte filmen. Resultatet er i al fald, at man i sjælden grad kan tale om en linie og et særpræg hos næsten hver eneste neorealistic instruktør. Når man prøver at gennemgå de mest kendte af instruktørerne og efterprøve, om de synspunkter, som jeg har gjort mig til talsmand for, nu også passer på deres produktion, så synes det at slå ganske godt til, undtagen i to tilfælde. Der er først

og fremmest undtagelsen Rossellini, manden der satte det hele i sving. Det, der gør hans film „Rom, åben by“ så fremragende, er dens intensitet og dens rige skildring af hovedpersonerne, filmens helte. Men ser vi på skurkene: fascisterne, tyskerne, er skildringen ikke nær så psykologisk gennearbejdet, her er tale om klicheer. Både denne og Rossellinis øvrige film er også unødigt brutale, det er som om *han* ikke har nogen dyb tillid til menneskene. Han har da også selv udtalt, at det, det drejer sig om for ham, er tro: uden tro er menneskene onde.

Det samme møder vi hos *Fellini*, der i øvrigt har været med-manuskriptforfatter til en række af Rossellinis film. Når *Theodor Christensen* i sin anmeldelse af „La Strada“ her i bladet slog ned på perfektionismen, „perfektionisme og neorealisme går ikke rigtig sammen“, så har han næppe ret. Film som „Cykeltyven“ og „Umberto D.“ har såvidt jeg ved været minuttøst udarbejdede på manuskriptstadiet. Men når han siger, at Fellini „vil sine personers van-

held", er han inde på det centrale. Både Fellini og Rossellini tror ikke på livet her på jorden. Det gør dem ikke til ringere kunstnere, men det gør, at de kommer i modsætning til det, der synes at være det centrale i neorealismen.

Neorealismen er sommetider blevet kaldt italiensk films renæssance. Man har dermed sandsynligvis blot ment italiensk films genfødsel uden at tænke på nogen sammenstilling med den oprindelige, store renæssance. Men der er virkelig lighedspunkter med det, der skete inden for italiensk malerkunst. Ganske som renæssancen dengang bragte individet ind i malerkunsten, sådan har neorealismen bragt individet ind i filmen. Men i dag er problemstillingen en anden end i slutningen af midtalderen. Hvor der dengang var tale om individet i modsætning til masse mennesket, er det i neorealismen individet i modsætning til typen – eller man kan måske sige det endnu stærkere, i modsætning til stereotypen: den unuancerede, overfladiske menneskeskildring, der dybest set bunder i ringeagt for mennesket, i en mistillid til at mennesket kan forandre sig. Ser vi en god film af den gængse type der fortæller om en sømand, så siger vi bagefter: ja, det er rigtigt, sådan er sømænd. Ser vi en neorealistisk film om en arbejder, så siger vi ikke: sådan er arbejderne, men: sådan er *menne-*
skene.

Det er ikke så mærkeligt, at neorealismen har svært ved at trives i dag, i en verden hvor alle efterhånden er blevet tvunget til at tage stilling i striden mellem øst og vest og fordømme den ene af parterne. Der er ikke tid til at tro på mennesket, når man føler, at man har en pistol for brystet. Men neorealismen vil aldrig dø helt, den har allerede sat sine spor inden for spillefilmproduktionen verden over. Det er også den, der er den egentlige årsag til dokumentarfilmens krise. Den traditionelle dokumentarfilm, der var så stor en fornyelse da den kom frem, føles i dag overfladisk og utilstrækkelig efter at neorealismen har vist os samspillet mellem menneskene og deres omgivelser.

*

Zavattini har selv givet bolden videre til dokumentarfilmen med sin film „Amore in città“, der blev vist under den italienske filmuge. Den er en episodefilm, i hvilken forskellige instruktører fremsætter deres syn på kærlighedens vilkår i dag, og den er på mange måder mere dokumentarisk end nogen dokumentarfilm. Man kan diskutere, hvor vellykkede de enkelte episoder er, men dens værdi som inspirationskilde er umådelig. Gid dokumentarfilmen ville tage udfordringen op og videreudvikle den humanisme, som sprang frem af ruinerne i Italien, da man mindst havde ventet det.



Et af fiskerhjemmene i
Viscontis „La terra trema“.