

ANTONIONIS *konsekvens*

AF GIULIO CESARE CASTELLO

Følgende artikel er en bearbejdelse og uddybning, foretaget for „Kosmorama“ af forfatteren selv, af to artikler i „Il Punto“ den 8.10. 1960 og 4.2. 1961.

Konsekvens er blandt *Antonionis* fornemste dyder. Man behøver blot tænke på hindringerne i hans karriere for at overbevise sig herom. Tidens fylde synes nu at være kommet til ham, og det er for så vidt ganske logisk, eftersom han nåede sin fulde kunstneriske modenhed på et tidspunkt, da publikum nåede et nyt trin i *sin* udviklingsproces. *Antonioni* er ikke en instruktør, der er til sinds at give publikum noget, som fordunkler hans egen kunstneriske værdighed eller svækker hans kunstneriske konsekvens.

„*L'avventura*“ kom ti år efter hans første film, „*Cronaca di un amore*“, og den står som

en milepæl i hans karriere. Vi skal straks se hvorfor. Mellem disse to film løber en lige og en tornestrøet vej. *Lige*, fordi få filmkunstnere i vor tid så tydeligt har fastholdt deres egen verden, deres egne temaer og deres egen stil – *tornestrøet*, fordi ingen af *Antonionis* film har undgået alvorlige vanskeligheder, produktionsvanskeligheder, censurvanskeligheder osv. Det gælder „*La signora senza camelie*“, hvor *Antonioni* i sidste øjeblik gik glip af den kunstnerinde, der var som født til hovedrollen (*Lollobrigida*) – det gælder „*I vinti*“, hvor den italienske censur tvang ham til at fortegne den romerske episode. Det gælder „*Le amiche*“ og

Monica Vitti i „*L'Avventura*“ under eftersøgningen.



„L'avventura“, der begge blev til under omtumlede økonomiske forhold, hos skiftende producenter og med mange afbrydelser osv. – for slet ikke at tale om de alvorlige milieumæssige vanskeligheder, der prægede optagelserne af „L'avventura“. Og så fremdeles. Til Antonionis konsekvens har der desuden altid knyttet sig en voldsom stædighed og en personlig uegennyttighed; hvordan skal man ellers forklare, at de meget små økonomiske gevinster, som de fleste af hans film har hentet hjem, og den evige jagen efter nye producenter ikke har fået ham til at gå på akkord med sig selv?

Ansiget til ansigt med en karriere, der er så moralsk uangribelig som Antonionis, ansigt til ansigt med det originale og det stimulerende moderne i hans film føles det beklageligt at måtte konstatere et vist misforhold mellem forudsætninger og resultater. Det var let nok at tilgive „Cronaca di un amore“ dens begrænsninger og fejl; den afgav jo ikke blot et uimodsigeligt vidnesbyrd om denne nye filmkunstners personlighed, men viste samtidig nye veje for italiensk film – en „sjælenes film“, der for størstedelen var anlagt som en undersøgelse af en *borgerlig* verden, der indtil da nærmest var blevet ignoreret af den objektive neorealisme. Ud fra det nye ved denne debut og ud fra en beundring af dette lysende talent anlagde man en streng målestok ved bedømmelsen af Antonionis følgende film. Efter denne målestok kom „La signora senza camelie“ nok til at virke som en særpræget film, men også som en svag film. På samme måde med „I vinti“, et ujævnt og lidet tilfredsstillende arbejde (omend med én beundringsværdig episode: den engelske), og med „Il grido“, en fascinerende film, men i anden del ødelagt af det tørt intellektuelle og af en kaldt konstrueret fortælling. Man har ofte bebrejdet Antonioni – og ikke helt med urette – en vis kulde, som han blev tilskyndt til af sit klart observerende blik og af den „objektive“ afstand, hvormed han ud af en medfødt blufærdighed skjulte det selvbiografiske i sine film, der er skabt ud af menneskelig erfaring og uro.

Men hvert eneste forbehold førte tilbage til en bekræftelse af noget positivt. Det lod sig jo gøre fra film til film at følge etaperne i en søgen, der netop er *konsekvent*, og i en indre skabende retning, der er typisk for den klare personlighed. De vigtigste etaper på denne vej er

„Cronaca di un amore“, „Le amiche“ (en film, der vinder ved gensyn) og „Il grido“ (hvor Antonioni undtagelsesvis beskæftiger sig med *ikke-borgerlige* personer og milieuer). Og „L'avventura“ blev det foreløbige mål. Efter min mening gav „L'avventura“ det hidtil klarreste billede af Antonionis typiske temavalg. Hans film handler om følelser, først og fremmest om kærligheden – følelser opfattet i deres hemmelige rødder, i deres omskiftelighed og modsigelser, udtrykt gennem en nervøs modernisme i stilen. Antonioni udtrykker sindets uklarhed hos mennesker, der er for følsomme eller for bevidste, plagede af en livslede, der stammer fra deres manglende evne til at indrette sig efter omstændighederne, til at lade sig tilpasse af de andre i det omfang, der er nødvendigt for sameksistens. Antonionis personer er næsten altid på én gang ofre og skyldige: i forholdet til andre og til sig selv. Det er, som om de ledes af en form for selvødelæggelse. Og da de ikke evner at give sig hen, eller i hvert fald kun evner det indtil en vis grænse, er det, som om deres forstand og fornuft nedbrydes – de bliver ude af stand til at gøre sig fri af deres tvivl og deres svagheder, af deres anger og usikkerhed.

„L'avventura“ handler om en trekant, en meget originalt tilrettelagt trekant. En ung pige af det højere bourgeoisie, der er dybt forelsket i en feteret arkitekt, hvis elskerinde hun i nogen tid har været, forsvinder på mystisk vis under en lystsejls mellem de æoliske øer; hendes forsvinden, som vi aldrig får opklaret, spiller sammen med den følelse af utilfredshed, som hun nærer i sit forhold til elskerken, der aldrig har formået at skænke hende afklaring og tillid. Under eftersøgningen nærmer arkitekten sig en veninde af den forsvundne, og en ny kærlighed fødes, vanskeliggjort af den fraværendes skygge, der stadig hviler over de to's samvittighed og navnlig foruroliger den unge pige. Lidt efter lidt blegner dog denne usynlige tilstedeværelse, og de mange eftersøgninger efter den forsvundne tjener efterhånden kun som anledning til, at de kan mødes. Men deres forhold er stadig vanskeligt, udsat som det er for de baghold, der stammer fra mandens temperament: hans veninde finder ham en nat i sømene på en anden pige. I filmens slutning forenes de elskende i et øjeblik, der for manden betyder bevidst ydmygelse, mens kvinden når

frem til forstående medfølelse. Men slutningen lader tilskueren uvis, måske ligefrem skeptisk, med hensyn til muligheden for en afklaret fremtid for parret.

Et ganske kort resumé som dette kan blot skematiskere filmens følelser og psykologi, idet det over vold mod filmens hensigt og betydning og mod de melankolske helte – kærligheden hos Antonioni er altid en „*tristi amore*“. Disse helte er altid sammensatte naturer og af naturen undvigende, præget af reaktioner, der stammer fra de lag i sindet og temperamentet, der kun vanskeligt lader sig udforske og definere; tænk for eksempel på den knapt antydende skitse af pigen, der forsvinder. Hendes opførsel er meget typisk for de indre modsætninger, der kendetegner Antonionis personer, og dog er den – også takket være *Lea Massaris* vibrende intuition – hverken inkonsekvent eller inacceptabel, men udtrykker tværtimod en bestemt type kvindelig psykologi og reaktion. Det samme gælder den anden kvindeskikkelse, der er tydeligere tegnet, med en omhu og en kærlighed, der måske bl. a. har sit udspring i et af de møder mellem instruktør og skuespiller, som skuespillets historie kender så mange eksempler på. *Monica Vitti* spil er ganske vist noget ujævnt, men der er i det noget meget „nærværende“, som virker betagende. Som så ofte i Antonionis film er kvindeskikkelserne tegnet med større grundighed end mændene, hvis opførsel – der måske er mere elementær – kræver en større fortolkningsindsats af tilskuerne. Dette udelukker dog ikke, at „L'avventura“ er en film af en sjælden psykologisk fylde, der er opnået ved hjælp af en stil, som man kunne kalde „divisionistisk“ på grund af historiens opdeling i episoder og enkelte øjeblikke. Men ud af disse opdelinger fremstår en sjæleligt rig helhed, som filister-publikummet i Cannes ikke fattede, eftersom det lod sig forvirre af, at filmen mangler en traditionel fortællende struktur. Den psykologiske fylde understreges yderligere af filmens milieu og atmosfære, af selve dette, at personernes indre isolation tydeliggøres af deres fysiske isolation i landskabet (poetisk opfattet) og blandt de mindre betydningsfulde personer og deres ligegyldige snak (det er ikke vanskeligt at bære over med en vis savlen i dialogen).

Det er naturligvis let at finde enkeltheder i „L'avventura“, der ikke kan stå for en kritisk

analyse: eftersøgningen bl. a. mangler enhver form for spænding, som om pigens kammerater vidste med sig selv, at de kun på skrømt er taget ud for at lede efter hende. Men det drejer sig her som ved andre fejl i denne film ikke om noget, der ødelægger helheden.

„L'avventura“ er som før nævnt en moderne film; den giver os almene og evigtgyldige følelser i en moderne udformning og viser os komplikationerne, neuroserne og dobbeltnaturen i samtidens sind. Men værket har en anden side, som endnu ikke er blevet fremhævet – en side, der næsten frister til at sammenstille det med „Hiroshima, min elskede“. Antonionis drama er et drama om glemsel og det skæbnsvangre ved at glemme, om den glemsel, som livet og kærligheden så grumt søger næring i.

„La notte“ er en tvilling-film til „L'avventura“. Begge er de udtryk for det samme skabende øjeblik. Hvad jeg i det foregående har sagt om temavalget hos Antonioni, gælder derfor også „La notte“. På ny træffer vi en Antonioni, der beskæftiger sig med et kærlighedstema, en Antonioni på sporet af kærligheden i dens hemmelige rødder, i dens omskiftelighed og modsigelse – den samme modernisme i stilen, de samme alt for følsomme eller alt for bevidste personer, „livsleden“, den samme manglende evne til at finde gensidig kontakt. De samme ofre og de samme skyldige, den samme form for selvødelæggelse.

Op derfor er det første indtryk ved mødet med „La notte“ på ny dette indtryk af hans beundringsværdige konsekvens. 10 års ofre og afkald har denne konsekvens kostet, før den nu har bragt ham frem til triumfer i Paris og London og til opnåelse af en international anerkendelse, som har medført det for ham så usædvanlige, at han har været i stand til at instruere to film i træk, uden at den anden kom til at lide under produktionsuheld. Vanskelighederne er kommet til senere – takket være censuren, hvad der desværre nu om stunder hænder enhver italiensk instruktør og enhver italiensk film, der vækker respekt, og som betræder ny stier.

Men „La notte“ er ikke kun en tvilling-film til „L'avventura“. Det er, som om den lukker ringen og afslutter en cyklus; ved „La notte“ føres Antonioni, beriget med en anden form for modenhed, tilbage til den verden, hvorfra han udgik med „Cronaca di un amore“: Milanos

højere bourgeoisie, mennesker, der er fanget i en indre ond cirkel, i en følelsernes guldhed, der står i skarp kontrast til den blanke rationelle overflod i en moderne og jordisk „skærsild“, som det selv har skabt sig med sine materielle konstruktive egenskaber. En skærsild, der meget vel kan stå som symbolet på en menneskelig tilstand, der i dag er universel.

I „La notte“ har Antonioni yderligere udviklet den nedbrydning af den traditionelle fortællemåde, som han indledte i „L'avventura“. Hans sjæle-forskning sker ved en opdeling af fortællingen, og de sindstilstande, som han er på sporet af, udtrykkes ofte indirekte, gennem en tilsyneladende usammenhængende række af iagttagelser, der hyppigt i sig selv er af sekundær art og betydning, og som først får værdi, når vi efterhånden som filmen skrider frem lægger dem sammen og oplever dem gennem den fortolkning, som vi selv kaldes til at give dem. „La notte“ kræver af tilskueren et meget intenst samarbejde, end-

og i højere grad end „L'avventura“. Efter min mening betyder dette, at filmen lever på det uudtrykte. Antonionis film – og da navnlig den sidste – er det uudtrykte film. Men i „La notte“ bemærker man samtidig et vist overskud af indre liv og en – frivillig eller ufrivillig – vigen tilbage for at gennemlyse et hemmeligt univers, der er så u håndgribeligt, så ømtåleligt og så selvmodsigende.

I filmens første halvdel sætter Antonioni med fuldt overlæg tilskueren ude af stand til at forstå situationens nøjagtige karakter; man tvinges til at danne sig sin egen mening, til baglæns at tilbagelægge hovedpersonernes sjælelige bane. Mellem fortælleren og tilskueren opstår en slags fascinerende konfrontation, og ud fra denne konfrontation frigør filmens grumme, bitre sandhed sig lidt efter lidt, man fristes til at sige stump for stump, eftersom det drejer sig om en sandhed, der erhveres ved ofring af blodige stumper af ens eget sind, ikke udelukkende af personernes sind.

Monica Vitti og Marcello Mastroianni i „La Notte“ – rumgeometri og moderne arkitektur.



Straks ved filmens begyndelse møder man Antonionis mesterlige intuition. Dødens foruroligende tilstedeværelse behersker de optrædendes oprevne sind og lader dem ikke i fred. Således fremskyndes den åndelige krise, der for øvrigt (det bemærker man kort efter) allerede var til stede og begrundet deres urolige og heftige opførsel, deres behov for at glemme sig selv og deres ensomhed, der nærmer dem til døden. (Skade, at den skuespiller, der forestiller den person, „der har døden i sig“ – *Bernhard Wicki* – spiller sin rolle og således ikke gør sig til ét med stilen hos de andre hovedpersoner, i første række *Jeanne Moreau* og *Monica Vitti*). Desværre forekommer ikke alt i filmen lige så nødvendigt som denne „dødens“ skikkelse. Dette gælder bl. a. den person, der følger efter ham i begivenhedernes række, den unge syge, nymfomane pige. Men skikkelsen giver ikke desto mindre Antonioni lejlighed til at yde en koncentreret og glimrende instruktør-bedrift; det samme oplever man i en række af de møder, som hovedpersonen oplever under sin vagabondering i byen og i omegnen. Da hun vender tilbage, og der nu følger en natklubscene, afslører ægtefællernes situation sig efterhånden i al sin elendighed – den manglende forståelse, den forrykkede ligevægt. Så begynder det selskab i villaen, der optager hele filmens anden halvdel; i disse afsnit erobrer både personer og tilskueren den fulde sandhed. Dette sker bl. a. takket være tre figurer, der optræder som „reagenter“, men af disse tre har den ene – *Valentina* – en vis selvstændighed, et symbolsk hverv. Under festen mærker man strejf af ked-somhed, intellektuelt snobberi, falsk forføngelighed etc. Alt dette har Antonioni forsøgt at udtrykke – og det er stort set lykkedes ham – ved hjælp af en langsom og bitter ophobning af mere eller mindre understregede, mere eller mindre originale og mere eller mindre veltalende enkeltheder. Men på trods af figurative og ekspresive momenter af stor skønhed (*Valentina*, der sidder på trappen, *Valentina*, der sidder alene og leger med sin pudderdåse på det tavlede gulv, osv.), kan man dog ikke konstant frigøre sig fra en følelse af en alt for voldsom fortynding. Og man kommer pludselig til at tænke på „Det søde liv“, den barokke og dog kortfattede måde, hvorpå det lykkedes *Fellini* at bestemme visse klimaer og figurer

med den største klarhed i afsnittet fra *Bassano di Sutri*. Under karakteriseringen af bipersonerne i selskabet i „*La notte*“ har Antonioni ikke helt undgået det almindelige, omend nok det konventionelle. Og mens vi beskæftiger os med fejl af denne type, er det heller ikke muligt at fortie dialogens navnlig i indledningen ret svage overensstemmelse med værkets hele hensigt, med dets ambitioner og dets rigdom. Det er utilgeligt at nøjes med billige aforismer i en film, der intellektuelt og moralsk sigter så højt. Antonioni har først og fremmest brug for en talentfuld dialogforfatter. Men på de andre felter er han altid heldig i sit valg af medarbejdere. *Di Venanzo* har endnu en gang med forbillig intelligens fulgt sin instruktørs intentioner; hans kameraarbejde, der i formen er forbløffende, omend ikke ganske fri for det behagesyge, indeholder betagende og næsten abstrakte studier, der helt passer til fortællingens „objektive“ nøgle: den moderne, iskolde by, rum-geometrien, hærgede ansigter, der afspejler sjæle uden fred, fotograferet op mod det tomme rum.

Men lad os vende tilbage til parablen, der i „*La notte*“ er mere entydig end i „*L'avventura*“, men ikke mindre åben. Den beundringsværdige slutscene, der ikke sætter noget endeligt punktum på handlingen, er typisk for Antonioni: i sin modige pessimisme udtrykker den fortvivlelsen ved ikke længere at kunne meddele sig og sorgen over den afsluttede kærlighed – endnu en gang får Antonioni os til at tænke på „*Hiroshima, min elskede*“. De sidste scener i „*L'avventura*“ var af en lignende karakter, men lod dog takket være medfølelsen hos kvinden et håb bestå – i „*La notte*“ kan favntagets voldsomhed ikke skjule den grumme fallit.

„*La notte*“ er som „*L'avventura*“ en moderne film, også i den finder vi det almene i en moderne udformning, et billede af samtidens sjæl. Men det må stadig understreges, at „*La notte*“ er en mere ubarmhertig film end „*L'avventura*“. Ingen ny kærlighed erstatter den, der døde – det ægteskabelige samliv står ribbet for al kærlighed, problemerne forbliver smerteligt uløste.

Da det sidste billede i „*La notte*“ er tonet bort, sidder tilskueren tilbage med dette spørgsmål: I hvor høj grad er disse to personer, som ikke evner at leve og at leve sam-

men, symboler på den åndelige tragedie hos nutidens menneske? Inden for rammerne af den abstrakte, objektivistiske fortællemåde, som Antonioni anvender i „L'avventura“ og i „La notte“, og som er væsensforskellig fra den traditionelle, der har rod i det nittende århundredes litteratur, har han demonstreret en foragt for forhistorien. Man føler trang til at spørge, om der overhovedet eksisterer et *fordi*, der forklarer personernes goldhed, deres manglende evne til at meddele sig og den voksende afstand mellem dem. Man føler trang til at spørge, *hvem* de er.

Man får til en vis grad disse spørgsmål besvaret, hvis man gør sig det klart, at der ikke

er tale om, at Antonioni ikke har formået at fortælle os alt, men at han tværtimod med fuldt overlæg har givet afkald på at fortælle og retfærdiggøre. Antonioni har villet *visé os en krise*; det, der går forud for en situation, har for ham – hvad enten vi synes om det eller ej – kun en bi-betydning, ja, man kan næsten sige, at det for ham overhovedet ingen betydning har. Det er, som om en præcisering af årsagerne ville svække den følelse af tragisk absurditet og af det uundgåelige, som præger billedet af en kærlighed, der dør, uden at man forstår hvorfor eller hvordan – på grund af en langsom nedbrydning, på grund af en mystisk afbrydelse af en indre spænding.

Marcello Mastroianni og Jeanne Moreau – ægteparret i „La Notte“.

