



## Godt og ondt

ROCCO E I SUOI FRATELLI („Rocco og hans brødre“). Prod.: Titanus/Marceau/Cocinor, 1961. Instr.: Luchino Visconti. Manus: Luchino Visconti, Suso Cecchi D'Amico, Pasquale Festa Campanile, Massimo Franciosa og Enrico Medioli efter motiver fra Giovanni Testori's „Il Ponte della Ghisolfia“. Foto: Giuseppe Rotunno. Musik: Nino Rota. Dekor.: Mario Garbuglia. Medv.: Alain Delon, Renato Salvatori, Annie Girardot, Katina Paxinou, Roger Hanin, Paolo Stoppa, Suzy Delair, Claudia Cardinale, Spiros Focas, Claudia Mori, Max Carter, Alessandra Panaro, Corrado Panti, Rocco Vidolazzi.

„Rocco og hans brødre“ er en film, som vil glæde mange filminteresserede, og der er absolut ingen, der behøver at føle sig „snobbede“ af den grund. Den er iscenesat af en begavet instruktør, der betragter det at underholde som sine films sekundære formål. Den er altså ambitiøs, og den varer op mod tre timer, hvad man naturligvis kun kan laste den, om man har sin interesse et ganske andet sted end netop ved filmen. Den er vedkommende og nær, og den behandler mennesker, der materielt og til en vis grad åndeligt er fattige. Den skildrer mødet mellem to samfundssystemer, en gammel og en ny verden, om man vil, og den gør det i en bevidst blanding af to stilarter, en blanding, der sine steder kan forekomme uheldig og vildledende, men som dog kun i en enkelt scene kan kaldes for sensationalistisk. Den er stedse fængslende.

Man kan med nogen ret betragte „Rocco“ som trediedelen af den trilogi, der indledtes med „La Terra Trema“, og hvis anden film, om minearbejderne, aldrig er blevet til noget. Efter faderens død flytter landarbejderfamilien fra det sydlige Italiens ufrugtbare jord til storbyen Milano, som efter moderens mening skulle være et godt fundament for hendes fem sønners fremtid. Byen er dog stærkere end det landlige, traditionelle matriarkat, og den frasorterer uden skånsel de dårlige linser. Symbolikken i filmen har i høj grad hentet impulser fra Det gamle Testamente. Milieuskiftet skildres gennem stilskeft på en sådan måde, at storbymilieuet understreges af en tillempet neo-realisme, medens Luchino Visconti i familiecenerne med moderen som centrum har valgt

en tillempet operastil, eksempelvis i scenen, hvor moderen en tidlig morgen sender sønnerne ud for at søge arbejde ved snerydning. Kameraet koreograferes rundt i det lille kælderum, der udgør familiens første bolig, medens sønnernes bevægelser og svarende stemmer danner koret, der følger moderens solo-præstation. Opdelingen af filmen i fem afsnit, omhandlende hver af de fem brødre, synes mig noget overflodig al den stund vi udmærket kunne drage parallelerne uden at det skulle bogstaveres for os. Simone og Rocco er familiens ekstremer, medens de tre andre brødre illustrerer faser i den udvikling til bymennesker, som ingen af de to første kan nå uden at blive helt eller delvist ødelagte. Den „onde“ Simone behøver kun lidt letkøbt succes og lidt såret forfølgelighed for at bryde med samfundet og skabe sine egne love, medens Rocco i sin helgenagtige, naive godhed ødelægger sin egen tilværelse, samtidig med at han kraftigt bidrager til Simones endelige og fatale sammenbrud. Kærligheden, repræsenteret af den prostituerede Nadia, er kun en ulykke for familien, fordi denne ikke er moden til at modtage den. Rocco reagerer primitivt og skyder kærligheden fra sig i misforstået pligtfølelse, broderkærlighed og loyalitet mod familien, og han er ude af stand til at øjne konsekvenserne af sin handling. Alle Roccas enkle og „gode“ gerninger er afledt af ønsket om at bevare familien samlet, og det er blodig og tragisk ironi, da bymentaliteten tvinger ham til at skrive en ti-års kontrakt som professionel bokser, for at han kan redde Simone ud af en tyverihistorie – han, Rocco, den gode broder, der tilgiver alt og afskyer at bruge vold. Hans store håb er, at familien engang kan vende tilbage til det land og de omgivelser, som måske kunne have givet Simone og ham en menne-skeværdig tilværelse med hårdt arbejde og ringe udkomme.

Hvad det seksantalistiske angår – der har i forvejen været talt en del om det – kan man finde næsten det hele. Også her kontrasterer Visconti land og by med en understregning af de to brødres rituelle opfattelse af kærlighedslevet. Rocco ser det som et middel, en forpligtelse, og Simone tæves ind i et forhold til en meget sportsinteresseret eks-bokser. Hans affektbestemte mord på Nadia er den traditionsbundne konsekvens af mødet med en situation, som overgår hans intellekt. Visconti har tydeligvis interesseret sig kraftigt for karakteriseringen af Simone, glimrende spillet af Renato Salvatori, på bekostning af Rocco, der heller ikke i Alain Delons spil uddybes nærmere. Fremragende nuanceret er Annie Girardot som

Nadia, og hendes vågnende forelskelse under mødet med Rocco på fortovscafeen, er simpelt hen noget af det smukkeste, man har set længe.

Den absolutte godhed er ikke nok i vor tid, hvor velmente handlinger kan være direkte ødelæggende for andre. Flugten fra land til by kan være skæbnsvanger for de implicerede – et oplagt emne, der kun har været strejft i dansk film. Man må beklage, at Visconti har givet filmen slagside ved, af de to ekstremer, Simone, den potentielle forbryder, og Rocco, den helgenagtige martyr, i sin skildring at lægge udpræget vægt på den første. Roccas skikkelse kunne være uddybet og gjort til den centrale figur, han efter titlen at dømme skulle være. Rocco findes overalt og i mange forklædninger, og han behøver ikke at komme fra provinsen – han kunne for den sags skyld være missionær i Amazon-landet. Samtalen mellem Rocco og Nadia på domkirkens tag illustrerer det håbløse i kampen mellem Nadias kærlighed og hans kortsynede klampen til sine idealer, der ikke blot svæver langt over fornuften, men som også er hinsides al religion. Man savner i filmen en stærkere definition af det farlige i Roccas skikkelse, og konsekvensen af hans gerninger får overvægt i al deres drastiske voldsomhed.

I sit forsøg på gennem den nævnte stilblanding at understrege det svælg, der eksisterer mellem det moderne Italiens land og by, er Visconti gået videre end godt er for helheden. Det smager lidt af smartness og utidigt artisteri med den ustandselige vekslen mellem smuk og hård realisme og teaterpræget formalisme, der i enkelte scener går så vidt som til at tangere den klassiske, græske tragedie. Her kobler tilskueren fra og bliver nyfgen i stedet for grebet og rystet, og afsnittene taber i valeur. Som et ringe bidrag til en vel nu afsluttet svensk diskussion om forskellen mellem den franske og den italienske version af filmen kan oplyses, at just en af disse næsten groteske scener var fjernet fra den franske udgave. „Rocco“ bliver således uegal og kommer delvis til at stå som en serie højdepunkter, hvoraf man kun rigtigt fornemmer halvdelen, medens resten betragtes med samme engagement, som det man opbyder under en linedans i et cirkus: Klarer han det? *Paul Malmkjær.*

## Vor ven, Jacques Becker

LE TROU („Hullet“). Prod.: Play-Art, Filmsonor (Paris) og Titanus (Rom) (Serge Silbermann) 1959. Instr.: Jacques Becker. Manus.: Jacques Becker, José Giovanni og Jean Aurel efter en autobiografisk roman af José Giovanni. Dialog: Jacques Becker og José Giovanni. Foto: Ghislain Cloquet. Klipping: Marguerite Renoir

og Geneviève Vaury. Dekor.: Rino Mandellini. Medv.: Philippe Leroy, Jean Kéraudy, Mark Michel, Michel Constantin, Raymond Meunier, André Bervil, Jean-Paul Coquelin, Eddy Rasimi.

„Hullet“ blev Beckers sidste og bedste film. I egentligste forstand en klassisk film, moden og afklaret, opløftende på et tidspunkt, hvor den moderne film alt for ofte kun stræber efter at bibringe tilskueren „kicks“. I „Hullet“ finder man summen af Becker. Dens enkle tema er den menneskelige solidaritet, der ytrer sig stærkest, når en gruppe individer er knyttet sammen om en krævende opgave. At filmens hovedpersoner er fem fanger, der søger at flygte fra „Santé“-fængslet i Paris, betyder ikke, at Becker vil romantisere forbryderen (filmen er naturligvis blottet for heroiseren). Det ville have været let for ham at gøre flugten moralsk acceptabel blot ved at henlægge handlingen til okkupationen og gøre fangerne politiske (som f. eks. i Bressons „En dødsdømt flygter“). Sympati a priori for personerne har Becker ikke ønsket. Tværtimod skal de, skønt forbrydere, på trods af denne vor viden, først og fremmest optræde som mennesker. Personerne er ikke belastet med psykologiske forklaringer. Vi ser dem som mennesker i en bestemt situation, og de dømmes på deres handlinger i denne situation. Den problematiske i gruppen er den unge Claude Gaspard, der først kommer til, da de øvrige fire danner en helhed. Han er og forbliver gennem hele filmen en outsider, en tilskuer. Han er straks potentiel forræder, *bourgeois*, overfladefølsom, og i autoriteternes øjne velopdragen og sympatisk. Han oplever for en kort tid den rolige harmoni i et helt ærligt venskab og fællesskab, men han svigter, og han lider det egentlige nederlag: „Pauvre Gaspard“. Troen på at samhørighed og kærlighed mellem mennesker i venskab og kærlighed er det mest værdifulde i vort liv, og at det bitreste derfor er at opleve forræderi mod disse fundamentale følelser, var inspirationen bag flere af Beckers film, men aldrig er hans livssyn smukkere og renere kommet til udtryk end i „Hullet“.

Det siger sig selv, at „Hullet“ uvilkårligt indbyder til sammenligning med Bressons flugtdrama. At klassificere dem kvalitativt ville være tåbeligt. Begge er de højdepunkter inden for en genre, hvor gennemsnitsproduktet ligger på det sensationelle plan, og hvor de selvvalgte krav til instruktøren derfor er betydelige. De essentielle forskelle mellem de to film baserer sig på de to kunstneres fundamentale forskellighed. Bressons film var en skildring af ét menneskes sjælelige kamp, og den ydre virkelighed var projektioner af en indre kamp. Beckers film foregår helt i den fysiske reale ver-