

FILMENE

Følelsernes kompromis

DESERTO ROSSO (Den røde ørken), Italien 1964. Prod.: Film Duemila, Cinematografica Federiz (Rom) og Francoriz (Paris). Instr.: Michelangelo Antonioni. Manus.: Michelangelo Antonioni og Tonino Guerra. Foto: Carlo Di Palma, Eastman Colour. Kopi: Technicolor. Klip: Eraldo Da Roma. Dekor.: Piero Poletto. Musik: Giovanni Fusco. Elektronisk musik: Vittorio Gelmetti. Sang: Cecilia Fusco. Medv.: Monica Vitti (Giuliana), Richard Harris (Corrado Zeller), Carlo Chionetti (Ugo), Xenia Valderi (Linda), Rita Renoir (Emilia), Aldo Grotti (Max), Valerio Bartoleschi (Valerio), Giuliano Missirini (arbejderen), Lili Rheims (arbejderens hustru), samt: Emanuela Pala Carboni, Bruno Borghi, Beppe Conti, Giulio Cotignoli, Giovanni Lolli, Hiram Mino Madonia, Arturo Parmiani, Carla Ravasi, Ivo Scherpiani, Bruno Scipioni. Dansk distribution: Gloria Film. Dansk prem.: 16. 11. 1965 i Alexandra. Længde 3200 m (115 min.).

Michelangelo Antonionis „L'Avventura“, „La Notte“ og – såvidt man kan forstå af referaterne – „L'Eclisse“ handler først og fremmest om det moderne menneskes forhold til de mennesker, der omgiver det, til de personer, det kommer i berøring med. Kontaktproblemerne, menneskenes følelser eller mangel på følelser for hinanden blev i disse film anskuet på en udtalt moderne baggrund, hvor industrialiseringens fremskridt, moderne arkitektur, mekanisering og en ofte gold urbanisering var fremherskende; men altså stadig baggrund og holdt i den sort/hvide films nuancer. I „Deserto rosso“ bringer Antonioni denne baggrund frem til en position som en af hovedpersonerne, og han lader samtidig sit tidligere tema glide tilbage som „baggrund“. „Den røde ørken“ skildrer først og fremmest det moderne menneskes forhold til de ting, der omgiver det. Man har hævdet, at den omstændighed, at Antonioni har gjort dette menneske til en atypisk person, et særtilfælde, er en svaghed i filmen, og at den derved mister en del af sin almengyldighed, bliver for snæver i sit sigte. Jeg er ikke tilbøjelig til at slutte mig til denne kritik. Antonioni er ikke dokumentarist, og han ønsker ikke at skabe et drama mellem et menneske og dets omgivelser. Han ville vel nok finde et sådant drama temmelig betydningsløst. Han ønsker at analysere mødet mellem dem, og det drama, der skal være til stede i hans film, må nødvendigvis finde sted i mennesket alene –

ikke i de menneskeskabte omgivelser, endnu. Dette 'endnu' skulle være en slags sikkerhedsventil; for i „Den røde ørken“ er det synligt, at Antonioni vel ser med megen sympati på fabrikkerne, højovnene, maskinerne og de nye landskaber, og hans skildring af menneskene i disse omgivelser er dertil ikke entydig kritisk, men man aner i filmen en frygt for kybernetikken, en frygt for, at menneskets følelsesliv måske om kort tid vil få sværere ved at tilpasse sig til denne videnskabs mere avancerede resultater. Han er endnu bange for robotterne. Han aner muligheden for et drama i professor *Silvio Ceccatos* elektron-„hjerter“ eller i professor *Robert M. Stewarts* arbejder med en kunstig, kemisk hjerne.

Antonioni har ikke valgt en „normal“ hovedperson, altså et til disse omgivelser følelsesmæssigt tilvænnet og tilpasset menneske; for den tilpassede oplever ikke noget drama og er altså i denne forbindelse uinteressant for kunstneren Antonioni, som selv på én gang behøver og er bange for den avancerede industrialisering. Allerede i hans foregående film pegede han på den omstændighed, at de fleste af os allerede har opgivet at følge denne udvikling forstandsmæssigt såvel som intuitivt, og at vi i stedet blot søger at komme til en form for følelsesmæssig forståelse med den. Vi accepterer den og finder frem til et kompromis.

Det kan Giuliana ikke. Hendes depressioner er vel latente, men de er brudt ud i mødet med det industrialiserede milieu. Hun formår ikke at rette sine følelser ind på det, hun opnår kun en overfladisk kontakt med det, og hun mister samtidig evnen til at bibeholde kontakten med sine medmennesker, som jo gennem deres „tilvæning“ er kommet videre, og som derfor følelsesmæssigt forekommer hende fremmede, kolde.

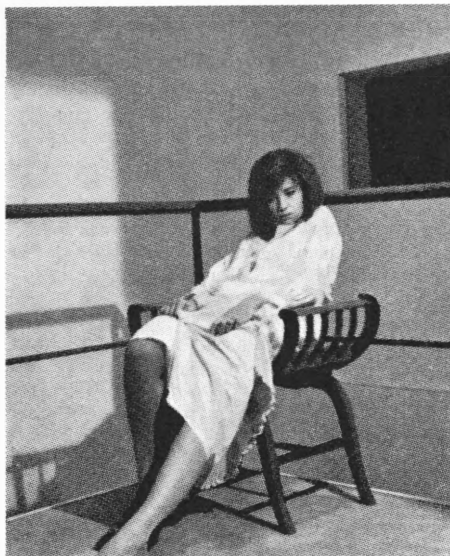
Antonioni indleder „Den røde ørken“ med en række slørede billeder af industrivirksomhederne ved Ravenna. Lydsiden er konkret musik. Billederne bliver ganske langsomt skarpe under forteksterne, man aner detaljer i billederne, som dog ikke på noget tidspunkt bliver helt skarpe, før han klipper til et billede af en pyrolyseflamme og lader lydsiden banke den rytmiske hvæsen fra skorstenen fast i hovedet på os. Den sidder i os endnu, da vi præsenteres for den anden hovedperson, Giuliana, og vi får i en enkelt indstilling hen-

des isolation karakteriseret gennem den grå, slørede række af strejkende arbejdere, som hun et øjeblik betragter. Den grå tone går igennem filmen i nær kontakt med Giuliana. Affaldspladsen er malet grå og frataget enhver form for ronildsk forsonende symbolik; den er slimet, stinkende og uhyggelig. Gaden, hvor hun vil indrette butik, er malet grå og grågrøn, frugterne i frugtvoغن er grå, hotellet er gråt, gummiplanterne i hall'en er grå etc. Men det er ret væsentligt at slå fast, at denne anvendelse af farverne ikke er benyttet som karakteristik af personerne eller som et udtryk for f. eks. Giulianas visioner, men i stedet er ment som et fuldgældigt led i en billedkomposition, der skal uddybe vor forståelse af, hvad der sker og hvad der siges, som skal føre os ind i de enkelte sceners stemninger – som f. eks. den ofte fremhævede sekvens i skuret på havnen, hvor den brandrøde (for nu ikke at bruge ordet knaldrøde) farve i det ene værelse skal berede og befordre den kuriøse, verbalerotiske dialog; et andet, karakteristisk eksempel er en del af sceneerne mellem Giuliana og Corrado, hvor Antonioni ved at anbringe en klar, lysende farve (f. eks. en gul blomst) i forgrunden af billedet, får os til at opfange de svage toner af begyndelsen til en virkelig kontakt mellem de to. Giulianas fortvivelse og følelse af at være svigtet af Corrado er lyserød. Efter scenen i hotelværelset,

hvor Corrado afgørende svigter hende, er de grå vægge i værelset blevet lyserøde. Det tilsyneladende noget bastante i denne anvendelse af farven er vi dog forinden blevet forberedt på, bl. a. i scenen med arbejderens hustru. Her mærker Giuliana en begyndende frygt for, at arbejderen skal tage imod Corrados tilbud og rejse bort. Hun ses stående foran et vindue, og udenfor dominerer den lyserøde facade på en beboelsesejendom. Billedet er meget kort, men det er en vidunderlig underbygning af Giulianas fortvivlede forhold til sine omgivelser, af hendes frygt for dem og hendes angst for at miste blot den mindste del af dem. Stærkest kommer dette forhold måske til udtryk i Antonionis skildring af Giulianas afhængighed af sønnen („Han har ikke brug for mig, det er mig, der har brug for ham“ – citeret efter hukommelsen). Barnets stilling er karakteriseret i korte sekvenser, som f. eks. da han beviser, at $1 + 1$ kan være lig 1. Barneværelset bærer overhovedet kun præg af drengens far: legetøj er robotter, hydrostatik, reagensglas og mikroskoper, og Giuliana har da også et tvedtelt forhold til det; hun forstår intet af det, og hun gør futile forsøg på at komme til en vis forståelse med det, acceptere det. Forholdet til manden, Ugo, er fortvivlende. Følelsesmæssigt er der en afgrund imellem dem, og fysisk synes Ugo kun at reagere, når Giulianas depressioner er voldsomst; måske for at komme lettere om ved hendes følelser, som han alligevel ikke kender. Ugo er den person, der er i bedst kontakt med milieuet, helt tilvænnet og tilpasset. Han taler naturligt om at „give“, „tage“ og „få“ arbejdere, som om de virkelig var maskindele, han kan tale om de kemikalie-forgiftede fisk uden blot en anelse af skyldfølelse endside frygt, han kan lege sammen med sønnen. Hans dannelse alene forhindrer, at han bliver som vennen Max, der helt har indordnet sig, og som tiltrækkes af fallerede firmaer og fallerede hustruer. Overfor Ugo står Corrado, der i en replik i begyndelsen af filmen lægger vægt på, at han har arvet sine industrivirk-somheder. Han skal stå som „romantikeren“ i „Den røde ørken“; han rejser meget og føler ikke, at han har ret til at slå sig ned ét bestemt sted. Han kan endnu synes, at det er synd for naturen, når han ser spildevandets ødelæggelser, han kan væmmes ved Max; han vil begynde på noget nyt i Patagonien. Men han kan ikke hjælpe Giuliana til trods for, at han alene har opnået noget, der minder om følelsesmæssig kontakt med hende.

Antonioni slutter „Den røde ørken“ med et spinkelt håb om, at Giuliana når frem til

Monica Vitti som Giuliana i „Den røde ørken“.



en halvvejs løsning, et kompromis. Fuglene ved, at den gule røg er giftig og flyver udenom den. Hun står sammen med sin søn uden for et indhegnet fabriksanlæg. Hegnet danner en vinkel, fra hvis spids de to skikkelser går frem i billedet. Man kan tillade sig at tolke dette slutbillede i retning af håb for Giuliana, for Antonioni har hidtil da hyppigt benyttet sig af en smuk karakteriserende geometri i skildringen af hende: hendes depressioner tvinger hende „op i en krog“, som angstanfaldet i lejligheden, hvor hun søger tilflugt ved hjørnet af afsatsen, i butikken, hvor hun søger ind i hjørner og kroge, på Corrados værelse, hvor hun klemmer sig ind mellem døren og væggen. Hun bevæger sig fortrinsvis langs husmure og vægge, og i fortsættelse heraf er det, vi skal betragte scener som samtalen på oliepumpen i havnen, hvor Giuliana og Corrado bevæger sig friere omkring hinanden (jvnf. cirkler = liv, glæde) eller scenerne i hytten, hvor Giuliana deltager i den demonstrative ødelæggelse.

At Antonioni betages af industrimilieuet viser han klart i sin skildring. Det er ikke mondæn lækkerhed, der får ham til at benytte teelinsen, så ofte som han gør. Der er i brugen af den en vis virkning af soft focus, en tendens til at skildre milieuet så smukt som muligt. Han kæler for tingenes farver og former i et konsekvent og vellykket forsøg på at få de døde ting til at virke 'levende' for os, at give dem tilstrækkelig vægt til at kunne accepteres som filmens ene hovedperson. Ligeså konsekvent præsenterer han først tingene for os, derefter Giuliana, og så udvikler han hendes forhold til dem. Bestandigt får tingene en dominerende plads i billedet, bestandigt trækkes de frem i forgrunden. Selv i den uhyggelige sekvens fra de ødelagte søer og vandløb må Antonioni indflette det helt betagende billede af skibet, der synes at sejle tværs igennem skoven; han må fremhæve den 'nye skønhed', der kan opstå, når mennesket har besejret naturen.

„Den røde ørken“ er konstant intrigerende. Peger robotens lysende øjne frem mod den allerede nævnte cybernetik? Hvor megen kritik ligger i billederne, hvor han panorerer hen over arbejdernes petitespørgsmål om deres fremtidige tilværelse for at fortsætte panoreringen hen over rækken af grønne syreballer, der stikker halsen op af de halmforede kurve? Hvor meget af et eskapistisk flashback er der i Giulianas eventyr, dette eventyr, der fortælles, da alle andre eventyr er fortalt? Intrigerende er også Antonionis anvendelse af dialogen, som i denne film frem

for i nogen af hans tidligere tilfører billederne en fuldkomnethed, der ikke kunne skabes på anden måde. Et stærkt eksempel er den udenlandske sømands „I love you – I love you“ efter Giuliana, der ikke hører ham. Replikken er ene og alene en uddybning af de enkelte billeders stemning, og tilsammen skaber de sekvensens fortvivelse, depression og hæslighed, så den for alvor forplantes til tilskuerens følelser, der ellers måtte støtte sig til f. eks. et konventionelt nærbillede af en skuespillerindes mimik.

Michelangelo Antonioni er ikke realist, han er ikke filosof; han er derimod en af filmens mest spændende analytikere af menneskenes følelser i det moderne samfunds fremskridt, de fremskridt, som selv romantikeren Corrado tør udtale sin tro på.

Poul Malmkjær.

Måden at se på

I FIDANZATI (De forlovede), Italien 1963. Prod.: Titanus Sicilia – 22 Dicembre. (Goffredo Lombardo). Instr. og manus: Ermanno Olmi. Foto: Lamberto Caimi. Klipping: Carla Colombo. Arkitekt: Ettore Lombardi. Musik: Gianni Ferrio. Medv.: Carlo Cabrini (Giovanni), Anna Canzi (Liliana).
 Dansk distrib.: Camera. Dansk prem.: 23. 11. 1965; Camera. Længde: 2105 m (76 min.). Originallængde: 84 min.

På et spørgsmål fra „Cahiers du Cinéma“ om, hvordan man skal få folk til at værdsætte de gode film, svarer *Ermanno Olmi*: „Ved at fortsætte med at lave gode film. Det vil sige, ikke tabe modet hvis publikum ikke reagerer første gang...“ Man må inderligt håbe, at „Camera“s to direktører ikke har tabt modet, eller midlerne, så de vil være i stand til at fortsætte med at *vide* de gode film, på trods af at publikum så vist ikke har reageret overvældende de første gange. For selv om efteråret kunne byde på både *Viscontis* nye film med den smukke *Leopardi*-titel „Vaghe Stelle dell' Orsa“ og *Antonionis* „Deserto Rosso“, blev vel *Ermanno Olmis* „I Fidanzati“ den lykkeligste oplevelse for de trofaste filmgængere, som nåede at se den.

Forinden havde Filmmuseet vist *Olmis* første film fra 1959, „Il tempo si e' fermato“, som allerede giver et smukt billede af instruktørens på én gang selvfølge og forfinede stil, hans humor og hans nærværende menneskelighed. Et talent, som her, i „De Forlovede“, folder sig ud til et poetisk mesterskab.

Først kan der måske være grund til at skitsere filmens handling, fordi tidsforløbet ofte