

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 Corrado 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 olie-pumpen 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 teleanalysen, 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 fortæller, 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 fuldkommenhed, 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 samfund 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

brydes af uformidlede erindringsindskud, som langsomt samler et billede af det, som er gået forud, samtidig med at de belyser hovedpersonernes øjeblikkelige følelser og tanker.

Giovanni, som er specialarbejder, og hans forlovede Liliana bor i Milano. De har truffet hinanden i kvarterets danseetablissement, og i de par år, deres forhold har varet, er denne dansesal forblevet deres hyppigste mødested. Andre adspredelser har de ikke, bortset fra udflugter om søndagen på hans motorcykel. Med tiden er kontakten mellem dem langsomt stivnet, den første glæde og åbenhed er blevet kvalt af vanen og deres egen åndelige stilstand. Noget erotisk forhold er der øjensynlig ikke tale om, det ville også være usædvanligt efter italienske forhold. Han har imidlertid været hende utro, en sommerdag ved et badested. Hun har fået det at vide, og det kommer til en pinagtig opgørscene uden for dansesalen. Men krisen fører ikke til nogen afklaring. Og alt forbliver ved det gamle.

En dag bliver Giovanni kaldt ind til sine overordnede på fabriken, hvor han arbejder. Han bliver tilbudt en anselig forfremmelse, hvis han kontraktligt vil binde sig til at arbejde halvandet år i en ny filialvirksomhed på Sicilien. Giovanni kan dårligt sige nej, det er en stor chance, og han tager imod tilbudet. For Liliana kommer dette som et chok. Hun kan kun føle, at den lange adskillelse vil komme til at betyde et endeligt brud. En af de sidste aftener, før han skal rejse, går de som sædvanligt hen i den lidt halvtriste forstadsbalsal – den aften udgør filmens mageløst fortalte åbningsscene.

Giovanni ankommer til Sicilien. De første dage bliver han indkvarteret på hotel, medens han prøver at finde noget billigere i byen. Han får et logi, et elendigt værelse, og kommer i gang med arbejdet. I sin fritid slentrer han rundt i byen, går ture ud i omegnen eller tager til et badested. Han keder sig, og han er meget ensom.

De første breve mellem Liliana og Giovanni er forsigtige, hæmmede, men han er kommet til at savne hende, er blevet klar over, at forholdet virkelig betyder noget for ham, og følelserne slår igennem i brevene. Hun svarer mere åbent – og pludselig er de kommet hinanden meget nærmere gennem disse breve, de har fået en længsel, en drøm om at mødes igen. En dag ringer han til hende, og uden at de egentlig får sagt noget særligt til hinanden, er noget alligevel genoprettet, fornyet, imellem dem.

Dette er filmens enkle handlingsforløb, hvilket dog ikke er identisk med dens indhold.

For det væsentlige er Olmis måde at se på, den måde, hvorpå han iagttager Giovanni og følger hans ensomme tilværelse i den lille sicilianske by, med en blanding af levende nysgerrighed, blufærdig omhed og en præcis, men aldrig anmassende humor.

Giovanni er et enkelt, sammensat menneske, en ganske almindelig italiener af arbejderklassen. Der er ikke noget „særligt“ ved ham, og han foretager sig ikke noget „særligt“. Hans anonyme stilling i det industrielle foretagende, han arbejder for, og hans sociale position i det hele taget, er klart skildret, men Olmi har ikke set det som sin opgave at protestere imod denne tilværelse og disse vilkår, han ønsker ikke at understrege eller udlevere. Giovanni interesserer ham helt og fuldt for hans egen skyld – og kan man i virkeligheden skildre et menneske ærligt og nuanceret uden at acceptere, at være indforstået med dets livssituation? Det betydningsløse og det ligegyldige antager betydning og gyldighed, kedsomheden bliver aldrig kedelig, fordi Olmi er så optaget af, hvad han ser. En optagethed, som forlenes med en egen uskyld og en forfinet, men aldrig udpekuleret, formbevidsthed.

Den direkte skildring af små banale forløb i Giovanni's tilværelse brydes rytmisk og visuelt meget smukt af erindringsfragmenterne, af korrespondancen med Liliana, beskrivelsen af arbejdet på fabriken og billederne af byen og dens omgivelser. Tilbageblikkene er set med netop erindringens forkortning og intensivring – fortiden forvandles også. Lige efter karnevalssekvensen, som understreger Giovanni's ensomhed, opleves dansesalen i en længselsfuld drøm, bevægelserne bliver svævende og den hamrende tango kun en svag klimpren. Brevene mellem de to høres med deres stemmer, medens de skriver eller læser, og man ser Liliana sige sine breve, ikke lukket og fortvivlet som i filmens begyndelse, men rolig og smuk nu. Den følelsernes forvandling og opdragelse, som sker, er skildret ganske blufærdigt og stille, men får samtidig en større poetisk kommentar i beskrivelsen af Giovanni's omgivelser, en sekvens i korte klip af gadebilleder fra den sicilianske by, en morgen, indfanget i lange rolige indstillinger, hvor lys-skiftet forandrer billedernes stoflighed fra klip til klip, og endelig tordenvejret, som afslutter filmen. Ikke at disse billeder har nogen symbolsk karakter, forbindelsen opleves rent musikalsk, som forløsende kontraster i filmens struktur. Man kommer til at tænke på *Yasujiro Ozu*, som benyttede en lignende poetisk form i sine film.

Filmens munder ud i tre „slutninger“. Den

første er helt Giovanni's og Lilianas egen, deres drøm om genforeningen, en lyrisk hollywood'sk fantasi til „brusende“ strygermusik. Det er på én gang rørende og smukt, fordi denne falske „iscenesættelse“ er båret af en ægte følelse. Den nøgterne og dog ikke mindre rørende kontrast er Giovanni's telefonsamtale med Lili-ana, disse glade råbende spørgsmål om ingenting, hvor dog det vigtigste er til stede: at de har kontakt med hinanden. Og endelig, som en helt befriende koda, følger så Olmi den vidunderlige billedrække af tordenevret til. Den poetisk konsekvente forløsning og afslutning.

Henning Jørgensen.

Alt andet end Leni

TOKYO OLYMPIAD 1964 (Tokyo Olympiaden), Japan 1965. Prod.: Organising Committee for the Games of the 18th Olympiad-Toho (Suketaru Taguchi). Instr.: Kon Ichikawa. Teknisk instr.: Michio Midorikawa. Manus.: Natto Wada, Yoshi Shirasaka, Shuntaro Tanikawa og Kon Ichikawa. Fodte: Shigeo Hayashida, Kazuo Miyagawa, Juichi Nagano, Kinji Nakamura og Tadashi Tanaka (Tohoscope, Eastmancolor). Arkitekt: Yusaku Kamejura. Musik: Toshiro Mayuzumi. International versionering: Donald Richie. Dansk distrib.: A/S Film-Centralen-Palladium. Dansk prem.: 29. 11. 1965, Palladium. Længde: 3270 m (120 min.).

Undertegnede, der som medredaktør af „Kosmorama“ også må være med til at bære navn af „tåget æstetiker“, sådan som man har kaldt os, skal herved meddele, at han anser *Kon Ichikawas* film om Tokyo-olympiaden for en af de smukkeste film i lange tider, mens han kun med træthed og lede erindrer de film af *Leni Riefenstahl*, som han har set engang i gamle museumsserier. Denne bekendelse sker, fordi emnet har fristet mange til sammenligninger mellem den ene og den anden olympiadefilm, sammenligninger, som sjældent kan lade være med at omtale Riefenstahls film med respekt. De er sandelig også respekt værd, hvis man ellers respekterer den koldeste æstetik og den koldeste formbegejstring. Set fra andre synsvinkler tager Riefenstahls film sig ud som antimenneskelige og forstenede orgier i streger og linier og folkemasser og dyre vinkler. Hendes film kan i hvert fald kun på det allermost overfladiske plan, nemlig i kraft af emnet, sammenlignes med Ichikawas film.

Det monumentale spiller ganske vist en stor rolle i „Tokyo-Olympiaden“, men altid i et spændende og kommenterende spil med det menneskelige. Dette ser vi først og fremmest i filmens vidunderlige indledningssekvens, hvor olympiaden åbnes til de titusinders hyl-

dest, med fakkeldrægeren på lang tur op ad de høje trapper og med tordnende salutskud fra kanonerne. Alt dette bliver først fornemmet i sit fulde format, da Ichikawa slutter af med reaktionerne hos en lille dreng, der må gennem voldsomme chok ved hvert eneste skud. Dette er ikke bare et rørende billede, det er et fint beregnet antiklimaks og en kommentar til de store og patetiske Ouver-turer. Sådan arbejder Ichikawa filmen igennem: det store og det patetisk-monumentale afløses hele tiden af den menneskelige detalje, og afløsningen sker vel at mærke aldrig for en sød journalistisk effekts skyld, men for at skabe en ægte menneskelig sammenhæng.

Ichikawa terroriserer os aldrig til at tro på sportens velsignelser, han viser os blot, at disse mennesker midt i udøvelsen af deres sport oplever noget stort og noget personligt, et sekund af lykke måske, og denne oplevelse forplanter sig til os. Uden ironi og uden ringeagt, for Ichikawa munter sig ikke over, at nogen kan være så gale, at de vil rende disse fortvivlende løb eller puste disse hæslige anstrengelser. Der er sand indlevelse i denne teknik, som først og fremmest beskæftiger sig med mennesket og med den menneskelige oplevelse, og ingen tilskuere, hvor fjern han end føler sig fra teknikken i disse idrætter, undgår da at blive ramt af interesse for dem, hvis korte lykkelige øjeblikke Ichikawa uden nedladende overbærenhed skildrer for os. Hans lune er konstant med i de talrige kameraers arbejde, og de tekniske hjælpemidler udnyttes uden overdrivelse, men af fuld nødvendighed. En film som „Tokyo-Olympiaden“, der mere end noget andet er et storslået stykke folkelig underholdning gjort af en rig og kompliceret kunstnerisk fantasi, fortjener at blive gennem-analyseret. Her må den foreløbig nøjes med nærværende hyldest. *Jørgen Stegelmann.*

Mise-èn-scène

SUNA NO ONNA (Kvinden i sandet), Japan 1964. Prod.: Teshigahara Prod. (Kiichi Ichikawa og Tadashi Ohono). Instr.: Hiroshi Teshigahara. Manus.: Kobo Abe. Foto: Hiroshi Segawa. Klipping: F. Susui. Musik: Toru Takemitsu. Medv.: Eiji Okada (manden), Kyoko Kishida (kvinden). Dansk distrib.: Camera. Dansk prem.: 17. 12. 1965, Camera. Længde: 3400 m (123 min.).

Hiroshi Teshigaharas „Kvinden i sandet“ hører hjemme i den bizarre afdeling af filmkunsten, og det siger ikke så lidt om japansk filmsmag, at denne film var blandt de største kommercielle succes'er i Japan i 1964. Den er imidlertid også et af beviserne på, at netop