

3 ITALIENERE

Rosi

AF ØYSTEIN HJORT

Neo-realismen er stadig levende som et virksomt element i moderne italiensk film, men når den giver sig til kende, bliver det med forskellige virkninger, der har modsat fortegn; enten optræder den som udgangspunkt for stilprøver i varierende retning, eller som en kerne, der i givet fald kan dæmpe stileksperimenternes styrke og afbøde deres udslagskraft.

Stod valget mellem neorealismen som opera eller som en æstetisk grundholdning, dvs. mellem *Visconti* og *Rossellini*, ville valget utvivlsomt falde på *Rosellini*. Neorealismen er ikke teater, og de unge franskmænd med *Godard* i spidsen er ikke længere ene om at ane rækkevidden af den rosselliniske æstetik. At hans måde at nærme sig virkeligheden ligefrem synes at tilbyde sig intuitivt for den, der ikke bevidst vil en anden formulering, ses f. eks. af *Agnès Vardas* debutfilm, „La Pointe Courte“ (1954), som Filmmuseet viste i maj. Beskrivelsen af byen Pointe Courtes lille kollektiv er en smuk dokumentarisme, der let lader sig vurdere i neorealitisk sammenhæng, – og på trods af den prætentøse stil i de afsnit, der omhandler det tilrejsende unge pars selvkredsende dialoger, hvor de forsøger at analysere det ægteskabelige forlis, er der et samspil mellem dem og omgivelserne, et forsøg fra deres side på at orientere sig udefter og søge en mening i tingene, der danner en påfaldende parallel til den noget oversete „Viaggio in Italia“ (1953) – som Varda nota bene ikke kendte, da hun lavede sin film. *Rossellini* har simpelt hen med denne film angivet den vej, der lettest og naturligst lod sig befære, hvis man ville nærme sig en ærlig realisme uden forudindtagetthed, men med filmens moralske implikationer nedlagt i selve konfrontationen med virkeligheden – mens man i modsætning hertil måske kunne sige, at *Visconti* arrangerede sin

virkelighed for at opnå det ønskede resultat. I billedet af neorealismen er det under alle omstændigheder nu på tide at vurdere „La Terra Trema“ mere nøgternt og give „Viaggio in Italia“ sin fortjente plads. Den førstnævntes placering i filmteoretisk sammenhæng modsvarer sandsynligvis af sidstnævntes rent praktiske indflydelse på en efterfølgende generation.

En tiltagende kompleksitet fornægter sig imidlertid ikke, at skulle trådene på denne måde lader sig vel næppe længere gøre, hvis man vil forsøge at vurdere den mere aktuelle udformning af neorealismens erfaringer.

Den betydeligste repræsentant for en vestreorienteret samfundskritik i europæisk film finder vi sandsynligvis i *Francesco Rosi*. Men i ham forenes *Viscontis* bevidste formstræben med *Rossellinis* humanisme, den første skærper den sidste, på en sådan måde, at hans kritiske instrument – stilen – bliver meget slagkraftig, uden at han forfalder til ensidighed i sin udlægning af det tilvejebragte materiale.

Francesco Rosis curriculum vitae er ikke uden interesse i denne sammenhæng. Vi finder ham 1944–45 ved Radio Napoli (kontrolleret af Psychological Warfare Branch), hvor han medvirker som tekstforfatter, skuespiller og iscenesætter. Hans tilknytning til radioarbejdet ophører ikke herefter, men det er vigtigere at notere hans omfattende arbejde som instruktør-assistent, der bringer ham i kontakt med instruktører, han vanskeligt kunne undgå at påvirkes af. Den første er den vigtigste. Sammen med *Franco Zeffirelli*, hvis meget omtalte realistiske opsætning af „Romeo og Julie“ i fjor nu fører til en filmatisering af Shakespeares „The Taming of the Shrew“ (med engelske skuespillere og parret *Taylor/Burton* i hovedrollerne), var han *Viscontis* assistent på „La Terra Trema“ (1948). At tænke tilbage på denne erfaring, siger *Rosi*, er stadig som at tænke på *Odysseen*. Det blev *Rosi*, der redigerede den „italienske“ version af *Viscontis* film, der foruden meget andet var en hård

skole med intenst arbejde; Rosi fremhæver selv denne tid som absolut formativ for ham. Hovedpunkterne i de følgende års filmarbejde fortjener at fastholdes:

- 1950 assistent på *Luciano Emmers* „En søndag i august“,
1951 både assistent og medforfatter til *Emmers* „Paris er altid Paris“, og skriver sammen med *Cecchi D'Amico* drejebogen til *Viscontis* „Bellissima“,
1952 assistent på *Antonionis* „I Vinti“,
1954 atter tilbage hos *Visconti*, denne gang som assistent på „Senso“, og – samme år – på *Mario Monicellis* „Proibito“,
1956 assistent på *Emmers* „Il Bigamo“.

Dette udpluk viser den nære tilknytning til *Visconti*, og udbyttet af dette samarbejde forsøger Rosi at sammenfatte på følgende måde: „Det, jeg havde mulighed for at lære hos *Visconti* – bortset fra at have indåndet den kunstneriske præcision, ønsket om konsekvens, alvoren og hans arbejdes akkuratess – er især en udtryksfuld assimilationsproces af den sande virkelighed, der lever for øjnene af os, – på en sådan måde, at denne samme virkelighed, uden ændringer, uden påfaldende forvrængninger, indgår naturligt i den kunstneriske argumentation . . .“

Den egentlige debut, „*La Sfida*“ (1958), får en succes, der er ude af proportioner med dens værdi. Den fik juryens specialpris i Cannes, og de italienske filmkritikeres pris, den eftertragtede „*Nastri d'argento*“. Men *Truffaut* mødte frem i „*Cahiers du Cinéma*“ med en afsvælvende kommentar: Vi ventede en *Visconti*, men alt, vi fik at se, var en *Lattuada*. Blandt alle de øvrige kommentarer findes også én signeret *Alberto Moravia*. Hans kritik slår ned på et punkt, der i virkeligheden viser sig at skulle blive Rosis styrke, senere hen. *Moravia* bebrejder ham, at han er for kold, at han i skildringen af fagforeningskorruptionen, som filmen handler om, ikke tager sit udgangspunkt i den „moralske indignation“; og atter andre savner en „moralsk dom“, muligvis fordi filmens udformning tillader, at den også opfattes som en privat gangsterkrig. Sagen er vel i virkeligheden den, at Rosi i sin skildring af den napolitanske underverden ikke lader indignationen løbe af med sig, han tillader ikke, at forargelsen eller forbitnelsen over forholdene uartikulerer hans sprog, som tilfældet f. eks.

kan være med *Pasolini*, der ikke altid behersker sin stil for bare vrede („*Mamma Roma*“). Rosi søger allerede nu den velafvejede analyse af forholdene, der tager ligeligt hensyn til misserens forskellige komponenter. Det er muligvis koldt, muligvis klinisk, men det er ikke uklart.

Pasolini forsøgte sig med *Anna Magnani* til hovedrollen i „*Mamma Roma*“, og tilsvarende finder vi en anden meget populær skuespiller, *Alberto Sordi*, i Rosis anden film, „*I Magliari*“ (1959). Skaden blev næsten den samme som ved konstellationen *Pasolini/Magnani*. Rosis ønske om at skabe en mere populær film førte til brydninger i stilen, formentlig fordi instruktør og skuespiller har mødt med forskellige ambitioner. Dette er ikke en kritik mod *Sordi*, som i denne film yder en – efter sigende – bemærkelsesværdigt afdæmpet præstation. Stilbruddet, mangelen på dramatisk egalitet, skyldes snarere, at det ikke er lykkedes Rosi at finde en tilfredsstillende fællesnævner for mødet mellem de napolitanske arbejdere og Tysklands „*Wirtschaftswunder*“ – filmen udspilles i Hamburg.

Efter et par års tavshed kommer så endelig gennembrudsværket, den første – og vel også stadig den mest overbevisende – demonstration af evner og muligheder, „*Salvatore Giuliano*“ (1961). Navnet dækker over mere end en mands liv, det er nøglen til et formørket kapitel i Italiens moderne historie, det, der handler om mafiaens rolle på Sicilien.

Allerede 23 år gammel havde *Salvatore Giuliano* fået tilnavnet „*Montelepres konge*“ og betragtedes som en af de største banditter i Syditaliens historie. Han yndede rollen som en øens Robin Hood, der stjal fra de rige og gav til de fattige, og havde endog den frækhed at erklære sig som modstander af mafiaen. Hans bande bestod fortrinsvis af fanger, han selv havde befriet fra *Monreales* fængsel, og godt beskyttet af et sindrigt varselssystem havde de et sikkert tilholdssted i bjergene omkring den uanselige, men berygtede *Montelepre*. Desværre for *Giuliano* kom han alt for hurtigt i lommen på separatisterne og mafiaen og endte som et viljeløst redskab i deres hænder. Herefter bliver trådene så mange og vanskelige at udrede, at der må henvises til *Norman Lewis'* bog om mafiaen (*Gyldendal*, 1965), der foreløbig er den bedste bog på dansk om emnet,



Francesco Rosi „Salvatore Giuliano“ (1961).

som en generel introduktion til baggrunden for Giulianos historie, og derfor også til Rosis film om ham.

Men et centralt afsnit i denne historie er massakren ved Portella della Ginestra, hvor Giuliano på den mest makabre måde demonstrerer sin totale mangel på politisk indsigt og dermed besegler sin skæbne. To små byer, Piana dei Greci og San Giuseppe Jato, fejrede efter gammel skik 1. maj i fællesskab. Dagen er en religiøs festdag, men har naturligvis også politisk betydning. Og i særlig grad den 1. maj 1947, thi for første gang havde bønderne opnået stemmeflertal og altså brudt igennem den valgsvindel, der igennem årtier havde sikret godsejernes og mafiaens tilsyneladende urokkelige ret til at profitere af røvet jord. Mafiaens hævnakt lod ikke vente på sig, Giuliano udførte dens ordre, da han hensynsløst lod sin bande beskyde bøndernes 1. maj-procession. Elleve blev dræbt på stedet, og af de 55 sårede døde nogle senere.

Tre år senere, 5. juli 1950, blev Salvatore Giuliano skudt, den følgende morgen fundet i Castelvetrano under mærkelige omstændigheder. Med billedet af den døde bandeleder åbner Rosi sin film. Dette billede rummer

Giulianos myte, som Rosi sætter sig for at undersøge. Monteleprens konge blev et begreb, og i filmen ses Giuliano aldrig i nærbillede, han vender enten ryggen til kameraet eller betragtes på afstand. Rosis film er nærmest en fiktiv dokumentarfilm – hvis udtrykket overhovedet har mening – med en nøgtern distance til det besværligt indsamlede materiale, der naturligvis heller ikke kan blive helt dækkende. Filmen er et dokument, men også et debatindlæg med varierende sigte, der sagligt og uden forudindtagethed belyser den ejendommelige situation, Sicilien befandt og stadig befinder sig i. „Salvatore Giuliano“ er en klart politisk film af en upolitisk samfundskritiker. Denne modsigelse forklares til dels af hans teknik. Neorealismens betragtnings holdning isprænges ideer, der udformes dramatisk, men de forskellige synspunkter fremlægges i altid velafvejede indbyrdes balance. Her vil man kunne følge Godard i, at „en travelling er et spørgsmål om moral“, for i stilen tilkendegiver Rosi sin moralske holdning.

I „Le mani sulla città“ (1963) behandler Rosi boligspekulationen i Napoli. Som udgangspunkt fremsætter filmen et teorem: givet et område i udkanten af en storby, og indrøm-

met at visse gunstige betingelser er til stede (dvs. veje, vand, elektricitet etc.), så vil dette områdes værdi stige med fra ti til tres gange den oprindelige købesum.

Dette er filmens præmis, og den påviser derefter, hvordan sådanne områdes gunstige betingelser tilvejebringes af boligspekulanter, og analyserer deres pressionsmetoder, og hvordan korrupsionen har held til at perforere kommunalpolitikken. En blok med lejligheder i en tæt beboet smøge styrter sammen som følge af dårligt byggeri, og dette er filmens dramatiske udgangspunkt.

Rosis hidtil sidste film „Nådestødet“ („Il momento della verita“, 1965) er kun tilsyneladende koncentreret alene om tyrefægtning. Den følger Miguel gennem hele hans karriere som tyrefægter, fra en sølle skole i Barcelona til den første *novillada*, og derfra den hæsbælende vej til *matador*-titlen, indtil også han står over for sandhedens øjeblik. Rosis analyse er igen alsidig, med stadige parallellføringer mellem den katolske kirkes religiøse optog og tyrefægtningen, hvormed Rosis understreger også den sidste rituelle indhold. Problemstillingen er ikke gennemført, og kun skitseatigt fremlagt, koncentrationen er samlet om det rent sociale problem. Miguel er i virkeligheden et produkt af omstændighederne, han er som en lang række andre unge søgt væk fra landbruget og ind til storbyens industrier, hvor de som ufaglærte lader sig udnytte af mellemmand og lyssky kontakter for blot at få del i det forefaldende arbejde. De usle lønninger holder dem på eksistensminimum, og flugten fra landdistrikternes fattigdom er foræves.

Miguel genser sin landsby i nogle scener

med en slående lyrisk kvalitet. Høstarbejdet, der står på netop da, forlenes med en næsten uvirkelig stemning, kornstøvet og avnerne danser i strålerne fra den lave eftermiddagssol, landskabet og menneskene ligner en drøm: dette er en virkelighed, som ikke længere er hans.

Rosi vender sig derefter kritisk mod mada-dorens karriere, livet på toppen, hvis bagside beskt reducerer ham til halvmondæne cocktail-selskabers udstillingsgenstand og skødehund. Miguel præsenteres for *Linda Christian* som en „typisk spansk souvenir“, som Linda overtager og bruger: „Very nice. Olé!“ I denne stadige opløsning af hans personlighed og i arbejdets stadige nervepres ligger Miguel's forfald. Den døende tyr, der til sidst får ram på ham, er på en vis måde på lige fod med Miguel, for han havde allerede længe været dødsmærket.

Men „Nådestødet“ siger nok trods alt mindre om Rosis intelligente samfundskritiske holdning end om hans fuldt udviklede beher-skelse af mediet. Æren for den blændende virtuositet i gengivelsen af selve tyrefægtningen må deles med *Gianni di Venanzo*, der indtil sin tragiske død for nylig indtog samme position i italiensk film som *Raoul Coutard* i fransk. Det intime samarbejde med Venanzo, der har fotograferet alle Rosis film, har utvivlsomt haft en betydning for Rosis statur som filmkunstner, som endnu ikke kan overskues.

Men han har siden „Salvatore Giuliano“ besiddet den kunstneriske præcision, den konsekvens og den alvor, han fandt hos Visconti. I hans seneste film indgår virkeligheden naturligt og uden forvrængninger i den kunstneriske argumentation.

Pasolini

AF IB MONTY

Pier Paolo Pasolini er et spændende bekendtskab, og en karakteristisk repræsentant for den nye og særdeles vitale italienske film, der smukt fortsætter traditionen fra neorealismen, og som konstant formår at placere sig i centrum af debatten i Italien. Hans film ledsages af voldsomme diskussioner, og selv om han

er overbevist marxist og erklæret ateist, må han ofte se sig selv i den situation at blive bakket op netop af de katolske kritikere.

Pasolini udtrykker sig ikke blot på film, han er forfatter, kritiker, filolog, ekspert i dialektpoesi, kulturskribent og beskæftiger sig med æstetisk teori, er i det hele taget ikke bange for at give sit besyv med i debatter om kunst og politik. Han er født i Bologna i 1922 som søn af en officer og førte i sin barndom en ret omflakkende tilværelse, indtil han vendte

tilbage til Bologna for at studere ved universitetet. Allerede under krigen begyndte han på en litterær karriere, og han flyttede til Rom.

I 1954 udsendte han digtsamlingen „La meglio gioventù“, og i 1955 kom hans første roman „Ragazzi di vita“, der udspillede sig blandt proletariatet, den befolkningsgruppe, som især interesserer Pasolini. Allerede med denne roman placerede Pasolini sig som en kontroversiel kunstner i den italienske litteratur. Kritikerne skændtes indædt om den, og skænderierne blev ikke mindre efter hans anden og mest populære roman „Una vita violenta“ fra 1959, der foregår i samme miljø. Ind imellem disse to romaner udgav han digtsamlingen „Le ceneri di Gramsci“ i 1957. I 1961 kom fra hans hånd en bog om „La religione del nostro tempo“ og året efter bogen „Odore dell'India“.

Hans første roman chokerede først og fremmest på grund af sproget. Pasolini brugte ord, som mange mente hørte hjemme i sjofle historier, ikke i litteraturen, og bogen bragte ham da også en pornografisag på halsen.

Samme år, som han romandebuterede så ef-

fektfuldt, begyndte også hans karriere inden for filmen. Han begyndte som manuskriptforfatter og var med til at skrive *Mario Soldatis* „La donna del fiume“ („Pigen fra floden“). I de næste syv år var han som manuskriptmedarbejder involveret i en række af de mere betydelige italienske film, i 1956 *Fellinis* „Gadepigen Cabiria“, i 1959 *Bologninis* „Den vilde nat“, i 1959–60 var han særlig flittig og skrev for Bolognini „Il bell'Antonio“ og „La giornata balorda“ („Betal med kærlighed“), og samme år medvirkede han i en rolle i *Carlo Lizzaninis* „Den pukkelryggede fra Rom“.

Og i 1961 debuterede han da som instruktør med „Accattone“ (Tigger), baseret på et originalmanuskript af ham selv og i overvejende grad med amatører i rollerne. Filmen foregår i det miljø, som Pasolini også analyserer i sine romaner. Den udspringer sig i det terrain vague i udkanten af storbyen, hvor landet begynder, et deprimerende og karakterløst område, der for Pasolini også er ideelt som symbolbaggrund. Personerne i filmen er småforbrydere, alfonser, dagdrivere, vitelloni, der kun kan se hen til en fremtid, hvor de vil bevæge

Pier Paolo Pasolinis „Uccellacci e uccellini“ (1966), der omtales i festivalrapporten s. 209.



sig ud og ind af fængsler. Accattono er hovedpersonen, en alfons, hvis pige kommer i fængsel. Han må derfor finde andre indtægtskilder. Han får fat i en ny pige, han prøver endog at arbejde, men falder tilbage på tyveriet, og en dag bliver han dræbt, da politiet vil arrestere ham.

Med denne enkle hverdagshistorie fortsatte Pasolini traditionen fra de store neorealister. Men foruden at levere præcis miljøbeskrivelse ville Pasolini tydeligvis også lade denne afgrænsede beretning afspejle hele det italienske samfund, som efter hans mening jo er usundt, udeligt og gennemkorrumpet.

Accattono er et produkt af samfundsforholdene, et offer for en social sygdom. Det er marxistisk i orden. Men Pasolini er en højst udogmatisk marxist, og det er karakteristisk for ham, at han ikke alene søger årsagerne til Accattonos skæbne i de ydre forhold. Han er også selv ansvarlig for sine handlinger, og det er denne mere nuancerede sociale problematik, der gør filmen interessant. Og i højere grad end miljøbeskrivelsen, der er præcis, er det skildringen af Accattono, som er spændende. Det er hans reaktioner og hans følelser over for sin omverden, der fængsler, ikke mindst på grund af amatøreren *Franco Citti*s helt indlevede fremstilling af figuren. Filmene har mange åbenbare fejl og får en vis formel overbalance på grund af Pasolinis ikke altid lige funktionalistiske kameraeffekter. Men den vakte kolossal opsigt, blev fordømt på grund af sin påståede „dårlige“ moral og forbudt af censuren, først fraviget efter at der var foretaget enkelte klip, og efter at bl. a. mange katolikker forsvarede den under henvisning til, at det tværtimod var en højst moralsk film.

Og året efter udsendte Pasolini da sin næste film, „Mamma Roma“, om en prostitueret, der har sparet op for at kunne leve en agtværdig tilværelse og give sin næsten imbecile søn en borgerlig start i tilværelsen. Den udspiller sig i samme miljø som „Accattono“, men historien er næsten folkekomedieagtig, og stilen er denne gang mere almindelig. Pasolini har villet give en gammel og banal historie en ny dimension, villet lade den tjene som illustration af hans ideer om individets håbløse underkaster sig samfundets love. Filmen siger, at man ikke ustraffet kan slippe ud af sit miljø, og at det koster dyrt at ville bryde spil-

lets regler i et kapitalistisk samfund. Sønnen dør til sidst i fængslet, og billederne af ham associerer tydeligt til den korsfæstede Kristus. Begge er ofre. Men filmen er væsentlig ringere end „Accattono“. Især skæmmer *Anna Magnani* filmen som moderen. Hendes meget udadvendte spillestil harmonerer ikke med det nærmest undertrykte følelesspil hos amatørerne. Pasolini har også selv fortalt, at det var vanskeligt at få Magnani, der er vant til at spille i lange forløb, til at tilpasse sig hans metode med de korte scener.

Der er også over denne grå og deprimerende film et teoretisk præg, ideerne dominerer på kunstens bekostning. Samme år fik han i øvrigt sin roman „Una vita violenta“ filmatiseret af to andre. Det kom til ny skandale. Og *Bernardo Bertolucci* filmede hans fortælling „La commare secca“. I 1962–63 bidrog Pasolini til episodefilmene „Rogopag“ med „La ricotta“, som er den af hans film, han selv sætter højest. Hovedpersonen er en lille skuespiller, der i Cinecitta engageres til at spille en af de to røvere på korset i en film om Kristi liv, der iscenesættes af *Orson Welles*. For honoraret spiser den lille skuespiller sig mæt efter at have sultet i lang tid. Men hans mave har ikke kunnet tåle at blive fyldt, og da han er blevet anbragt på korset, dør han. Atter parallelliserer Pasolini ideologisk til Kristi lidelseshistorie, og Welles som instruktøren konkluderer i ordene „Stakkels Stracci! Det var den eneste måde, han kunne lave revolution på.“ Både i sit tema og i sin stil, en afdrammeret, næsten komisk beskrivelse af et menneske, der dør af sult, og hvis død får en symbolsk betydning, viser denne lille ideologisk præcise film frem til Pasolinis næstsidste, og også hidtil bedste, film, filmatiseringen af „Matthæus-evangeliet“, „Il vangelo secondo Matteo“, som han lavede i 1964. På sin vis har Pasolini ledet op til den med sine mere eller mindre tydelige Kristus-allusioner i alle de foregående film, men alligevel er det en forbløffende film fra en marxists hånd. Pasolini har simpelt hen i en næsten dokumentarisk stil filmatiseret Matthæus-evangeliet og illustreret Kristi liv på en måde, som man for det første aldrig før har set, og som samtidig på en overbevisende måde virker næsten definitiv. Naturligvis er det med vilje, at han har valgt netop Matthæus-evangeliet som grundlag. Man kan måske kalde

det det mest polemiske af evangelierne, men ateisten Pasolini har skabt en film, der formelig også kan tilfredsstille de kristne. Han har ikke banalt gjort Jesus til den første kommunist. Han skildrer ham heller ikke fra knæhøjde, i respektfuld afstand, og filmen har intet af den blide salvelse, som ellers er næsten uundgåelig. Han har ikke efterrationaliseret miraklerne. Kristus går virkelig på vandet i filmen. Alt er der, som det er skrevet. Men filmen virker næsten, som var det en samtidig reportage, en skildring af en stor personlighed med en vældig åndelig kraft. Kristus er en aktiv, ofte provokerende, ja ligefrem vrængende personlighed, og er filmen måske ikke i dybere

forstand religiøs, er den i hvert fald gennemstrømmet af lidenskab, sensualisme, ånd. Pasolini har ændret stil i denne film. Man kan ligefrem tale om en art *cinéma-vérité* med zoom-effekter i rapporterende stil, der giver filmen karakter af at være kunstnerisk reproduktion af samtidig virkelighed. Disciplene er f. eks. udprægede proletartyper, og Pasolinis sans for at skabe miljø er her helt frapperende. Mest minder den vel nok om Rossellinis film om Frans af Assisi, men Pasolini synes at gå endnu længere. Med denne film har han om sider placeret sig som en fængslende og original filmskaber, og efter den har man lov at vente i største spænding på hans følgende film.

Olmí

AF MORTEN PIIL

Ingen filmretning har vist som neorealismen udforsket sit lands hverdagsliv i de fjerneste krinkelkroge, og denne intime, omhyggelige virkelighedskontakt opretholdes stadig af mange yngre italienske instruktører, der forvalter neorealismens arv. *Ermanno Olmis* minutøse undersøgelser af italiensk hverdag skylder uden tvivl neorealismen en del, men væsentligere end at påpege denne helt naturlige indflydelse er det at indkredse det særpræg, der gør Olmi til den mest markante og lovende instruktør i den yngre generation af italienske filmkunstnere.

Olmi skildrer som neorealisterne først og fremmest mennesket gennem dets miljø og arbejde, men man vil lede forgæves efter et tydeligt formuleret „socialt engagement“ i hans film. Hvor neorealisterne (især marxisterne *De Sica* og *Visconti*) var ude på at *bevise*, nøjes Olmi med at *vise*. Han står lige så langt fra *Viscontis* årsag-virkning-forklaringer som fra *Rossellinis* katolicisme. Hans personers problem er hverken at kæmpe sig fri af et kapitalistisk helvede eller opnå en plads i en katolsk himmel, men simpelt hen at nå til et harmonisk forhold til omverdenen og medmenneskene. Det, Olmi synes at tro på, kan sammenfattes i den store engelske forfatter *E. M. Forsters* udtryk: „Personal relations“. Olmi viser klart, at det moderne, umyndiggørende industrisamfund kan betyde en fare for dannel-

sen af værdifulde „personal relations“, men han ser det ikke som sin opgave at angribe disse institutioner over én kam. I „De forlovede“ viser han tværtimod, at den moderne „fremmedgørelse“ kan komme til at betyde en stabilisering og uddybning af et stagnerende følelsesmæssigt forhold, og i „Il Tempo si e' Fermato“ (*Tiden stod stille*) sublimeres prosaiske professionelle realiteter til en emotionel kontakt på trods af alle sandsynlighedsberegninger. Olmi er en totalt udogmatisk instruktør. Hans eneste princip synes at være, at ethvert menneske er fascinerende eller kan gøres fascinerende på film. Det er ganske enkelt disse menneskers historie, han vil fortælle.

Olmi er arbejderson og blev som 15-årig ansat på en teknisk fabrik (parallellet til „Il Posto“). Inden sin første spillefilm, „Il Tempo si e' Fermato“ fra 1959, lavede han en lang række dokumentarfilm af oplysende karakter, der gav ham et indgående kendskab til organisation og arbejdsvilkår i større firmaer og fabrikker.

„Il Tempo si e' Fermato“ begynder da også næsten som en dokumentarfilm med en detaljeret skildring af den ældre mands ensomme hverdags-sysler i bjergenes snelandskab. Få instruktører ville have ovovet at indlede en film så udramatisk, og Olmi-metodens særlige fare – statisk ensformighed – undgås ikke ganske. Men fra det øjeblik, den unge mand ankommer og bringer den ældre ud af hans hverdagsskure, er Olmis mesterskab evident. Som alle Olmis hovedpersoner er de to mænd blufærdige og diskrete – og Olmis iagttagelses-

metode præges af samme blufærdighedsfølelse, idet han ligesom på skrånt betragter de tos usikre tagen mål af hinanden, deres kejtede mistænksomhed, der ganske langsomt forvandles til solidaritet og respekt.

I al stilfærdighed giver „Il Tempo si e' Fermato“ en af de mest rammende skildringer af generationsmodsætninger, man har set på film. Med et væld af små konkrete træk beskrives den forlegenhed, der ofte kan opstå mellem mennesker af to generationer, når de skal arbejde sammen, og et fortrolighedsforhold nødvendigvis må etableres. Den ældre mand er ikke fri for at være lidt forstokket i sin meto- diske omhu, og den yngres påfund vækker i begyndelsen en forståelig irritation. Men modsætningsforholdet viger snart for en gensidig nysgerrighed og agtelse. – Der er intet skematisk eller demonstrativt i denne udvikling. Få instruktører arbejder så uafhængigt af kunstige handlingsmønstre, med en så ubegrænset tillid til sin films historie, som Olmi. Det, der interesserer ham, er de helt hverdagsagtige detaljer og handlinger, der pludselig kan afsløre en karakter eller åbenbare en komisk eller poetisk side af virkeligheden.

Olmis hidtil rigeste film er „Il Posto“. Fra dens tyste indledning, hvor den 15-årige hovedperson vågner om morgenen og begiver sig til Milano for at søge sin første stilling, og til han i filmens lige så lavmælte slutbilleder tager plads bag skrivebordet som kontormand, er dette værk et mirakel af forfinet og lunerig iagttagelse. Helten er et tøvende og forsigtigt uskyldsvæsen, gammeldags, godlidende og ude af kontakt med storbyens henkastet ironiske tonefald. Det er en stor og vanskelig begivenhed for ham at drikke en kop kaffe med en pige på en selvbetjeningscafé. Drengens fysiske lighed med en sart og uatletisk udgave af *Buster Keaton* understreger hans isolation og særpræg i kontrast til en mere strømmliniet omverden. Vi følger de forskellige mere eller mindre latterlige *tests*, han må underkaste sig for at få det højt eftertragtede job, som vil blive det første skridt mod frigørelsen fra det trange, men hyggelige hjem. Disse scener er så underfundigt vittige og så elskværdigt afslørende, at de som indforstået, mild satire kun har deres lige hos *Tati*. Ligesom *Tati* ikke laver farcer i normal forstand, vil det være forkert at kalde „Il Posto“ for en ko-

medie. Olmis vid udspringer helt naturligt og følgerigtigt af situation og miljø og ligger så langt, som tænkes kan, fra sædvanligt komisk effektjageri og kunstigt komedie-skrædderi. Han karikerer ikke de mange lidt latterlige bipersoner omkring drengen – han betragter dem nysgerrigt, ofte temmelig skeptisk måske, og smiler stilfærdigt ad de halvabsurde ritualer, drengen må igennem.

Intet havde været lettere for Olmi end at dreje historien om i retning af en moderniseret udgave af *Gogols* „Kappen“ med dens udmaling af kontorlivets groteske helvede. Selv om filmen glimtvis (takket være sin ægthedsvirkning) præges af en næsten *Gogolsk* hverdags- uhygge, så har Olmi snarere temperaments- ligheder med *Tjebkov*, idet filmen giver et helhedsindtryk af dæmpet resignation. Olmi udleverer ikke sine kontorfolk, men betragter dem illusionsløst og ømt i en række korte, men meget smukke skitser, hvis kompositoriske dristighed foregriber fortælleeksperimenterne i „De forlovede“. Vi følger bureau-slaverne efter arbejdstid. En tyk ældre mand, der i arbejds- tiden gør barnligt oprør mod papirvæddet, op- når i et af filmens højdepunkter en forblø- fende værdighed, mens han en aften synger for nogle jævnaldrende venner. En anden af kontorfolkene er en ensom, mislykket forfat- ter – han plages tilsyneladende ustandselig af sin værtinde, og en sen aften ser vi ham van- dre hvileløs og krumbøjet rundt på sit værelse. Et øjeblik standser han og ser ned mod en lille muntert oplyst restaurant, hvor folk mo- rer sig. Senere i filmen dør denne mand, og den 15-årige dreng avancerer til hans plads bag skrivebordet. Heri kan man se et forvarsel med uhyggelige perspektiver, for drengen sy- nes ikke at have stort bedre personlige og miljømæssige muligheder for vækst og udfol- delse end den mislykkede forfatter. Anklaget for defaultisme skal Olmi dog have understreget sin hovedpersons unge alder – en udvikling er ikke utænkelig, fremtiden står åben trods alt.

Ovenstående giver kun et vagt begreb om den charme, friskhed og poesi, der gør filmen til en mageløs oplevelse. Olmis stil balancerer mirakuløst mellem det selvfølgelige og det raffinerede. Den afspejler en selvsikkerhed, der synes at bunde i en uforbeholden respekt og ømhed for filmens hovedpersoner. Olmi er aldrig bange for at *blive* i en scene, hvor

andre frygtsomt ville have fløjet videre. Med en fintmærkende tidsfornemmelse gengiver han de små hverdagsbegivenheders dynamik og latter situation og personer kommentere sig selv gennem de mindste træk. Allerede klassisk i så henseende er det afsluttende afsnit om firmaets nytårsbal, hvor drengen håber at møde den pige, han har forelsket sig i. Han er en af de førstankomne og sætter sig ved et bord i det tomme, ufestlige bal-lokale. Kun et ældre ægtepar er kommet før ham, og scenens stem-

forny sin stil. Det lyriske element forstærkes nu på det fortællendes bekostning, og Olmi anvender sindrigt bevidsthedstilbageblik for at klargøre historien om de forlovede, der først i løbet af en længere adskillelse kommer på det rene med deres følelser for hinanden. Denne gang viser Olmis blufærdigt reserverede forhold til sine personer sig imidlertid at være lidt af et handicap. Mens „Il Posto“ først og fremmest bygger på en skiftevis ironisk og øm iagttagelse af sociale ritualer, er „De forlove-



Ermanno Olmi
„Il posto“ (1961).

ning af ængstelig, utålmodig forventning bringes mesterligt gennem et langvarigt totalbillede af drengen, der tager plads, og ægteparret i forgrunden. Det er et af de øjeblikke, hvor tiden synes at være gået i stå, et øjeblik, som både er uhyggeligt og komisk, og som Olmi formår at gengive med uovertruffen præcision (jvf. titlen på hans første spillefilm: „Tiden stod stille“). Skildringen af selve ballet viser Olmis overlegenhed i udforskningen af sociale ritualer. Det hele er på én gang trist og muntert, poetisk og lidt ynkeligt. Hvor 99 instruktører ud af 100 uværgeligt ville have afsløret deres intellektuelle mereværdskomplekser, finder Olmi værdier af sand menneskelighed.

„De forlovede“ er ifølge Olmi „et overgangsarbejde“, og det er tydeligt, at han her har gjort et bevidst og dristigt forsøg på at de“s kerne rent følelsesmæssig, og den distance til personerne, som Olmis diskretion medfører, gør filmen mindre direkte engagerende, end

den tilsyneladende er tænkt. Olmis „blanding af levende nysgerrighed, blufærdig ømhed og præcis, men aldrig anmassende humor“ (*Hening Jørgensen* i „Kosmorama“ 73) dominerer stadig, og filmen rummer musikalsk uovertrufne passager (den nostalgiske balmelodi), men et langt udspundet midterparti, selve historiens spinkelhed og personernes lidt farveløse anonymitet svækker det samlede indtryk.

Samtidig med, at „De forlovede“ afslørede farerne ved Olmis metode, styrkede filmen hans fremskudte position i den yngre italienske instruktørgeneration. Den er beundringsværdig selv i sine fejl, som kun er et udslag af en eners dristige søgen efter nye indtryk. Olmis nyeste film, „E venne un'uomo“, hvor instruktøren for første gang anvender en professionel skuespiller (*Rod Steiger*), er efter sigende et eksperiment, der ikke er lykkedes. Men man ser Olmis udvikling i møde med uformindsket tillid og interesse.