

NEOREALISMENS FILOSOFI

Af Ib Monty.

„Umberto D.“ ligner på mange måder Fords „Vredens druer“. De kan begge kaldes sociale film, ikke i småtskåren politisk forstand; i kraft af den tidløse medmenneskelighed, de er udsprunget af, hæver de sig over den aktuelle agitation, som så mange af den slags film bliver stikkende i. Bag dem ligger troen på menneskets værdighed selv i dets dybeste materielle armod, således som den også ligger bag den komisk-sentimentale form i de bedste af *Chaplins* film, der



Cesare Zavattini.

betegner *de Sicas* film et brud med de filmdramatiske konventioner, idet den giver udtryk for en næsten fiktionsløs realisme, vokset frem af den stærke overbevisning om virkelighedens værdi i sig selv. Derved er „Umberto D.“ et eksempel på en hidtil uset virkelighedsnærhed, og som sådan kommer den nær det ideal af en filmkunst, som filmens manuskriptforfatter *Cesare Zavattini*, der denne gang betegnende nok er alene og ikke omgivet af det sædvanlige italienske forfatterkompagni, har formuleret teoretisk i nogle personlige betragtninger om det neorealistske livs- og kunstsyn i en artikel i „*Sight and Sound*“ okt.—dec. 1953.

Han slår her fast, at retningens ide-mæssige grundlag er og bør være den

socialle opmærksomhed. Men den skal komme til orde direkte, og ikke gennem dramatiske handlinger, som efter neorealisternes opfattelse blot er en ubevidst måde at forklæde et menneskeligt nederlag på, som han lidt vagt udtrykker det. Det er den neorealistske kunstners hverv at få folk til at tænke over eller bevæges ved det, de eller andre foretager sig, de virkelige hændelser, nøjagtigt som de går for sig. Han fastslår, at filmen er det eneste udtryksmiddel, der er i stand til at vise tingene i deres dagligdags form. Det moralske som det kunstneriske problem ligger derfor i evnen til at betragte virkeligheden, ikke til at udrage fiktioner af den. I stedet for at forme opdigtede situationer til virkelighed og derved få dem til at se „sande“ ud, hvilket jo bl.a. er princippet i den amerikanske filmrealisme jvf. „*Vild ungdom*“, vil han lade tingene, som de er, i kraft af sig selv, skabe deres egen særlige betydning.

Denne tilsyneladende fuldstændige undsigelse af de gængse artistiske metoder må dog ikke opfattes som en dyrkelse af den rene reportage. Når *Zavattini* drastisk hævder, at man kan tilbyde neorealisterne et hvilket som helst emne, og de vil kunne krænge dets indvolde ud og gøre det værd at opleve, vil måden, de krænger dem ud på, altid være et klart udtryk for deres holdning til det behandlede. Paradoksalt nok betyder dette opgør med konventionerne altså en kraftig betoning af formen som udtryk for indholdet. Vi vil vise ting, som vi tror er værd at vise, siger han. I denne tro ligger den kunstneriske individualitet.

At betragte virkeligheden er den kunstneriske formel for *Zavattinis* og *de Sicas* film, men man må tilføje som meget væsentligt: Ud fra „kærlighed til virkeligheden“. Det er ganske klart, at dette som nævnt betyder en undsigelse af en lang række traditionelle elementer i filmens sprog. Først og fremmest forsvinder

den artificielle dramatiske konflikt, som ikke kan finde plads i en sådan ægte hverdagsrealisme. Det betyder på den anden side ikke, at man renoncerer på ethvert spændingsmoment, hvilket ganske simpelt ville betyde monotoni, men at man søger det naturlige liv i ting, som andre ikke har haft øje for. Spændingen skal opstå ved tingenes selvfølgeligelige forhold til hinanden og menneskenes til disse. Zavattini nævner følgende pudsige, men anskuelige eksempel: En amerikansk producent sagde til ham: „Sådan ville vi forestille os en scene med en flyvemaskine: Maskinen passerer ... et maskingevær knalder løs ... maskinen styrer ned ... Og sådan ville I: Maskinen passerer ... maskinen passerer igen ... maskinen passerer endnu engang.“ Zavattini er henrykt og vil gerne lade den passere tyve gange. I stedet for at lade den ene situation affødes af den foregående, således som det er gældende praksis, vil han forblive i den ene situation, fordi den kan rumme alle de sider, han har brug for. Således som han opfatter neorealismen, skal den give en række „analyserende kendsgerninger“. Flere af de allerede berømte sekvenser fra „Umberto D.“ dokumenterer fuldt ud, hvad han mener, mest udpræget vel morgenscenen med Maria.

Det er på en måde meget interessant at iagttage, hvorledes et formeksperiment som „Umberto D.“, så helt i overensstemmelse med en personlig livsanskuelse, dog står på linie med enkelte af de mest fremtrædende filmkunstneres eksperimenter fra de senere år i retning af at fjerne sig fra det elementært dramatiske i ydre forstand, som har været ryggrad i filmene lige siden „The Great Train Robbery“. Med fuldstændigt divergerende mål og midler går disse ind for en kraftigere vægt på en iagttagende holdning på bekostning af det dramatiske mønster. Hos *Bresson* ytrer det sig som indtrængende følelsesanalyse, hvor den voldsomme sjæ-

lelige intensitet giver sig udslag i næsten underdrevet ydre handling. Ford har ofte i de senere år, måske mest udpræget i „Karavanen“, ofret intrige og sammensatte karakterer for det poetiske stemningsindhold i en række løst sammenkædede situationsbilleder, ligesom *Renoir* i „Floden“ næsten uden handling i symfonisk digterisk form søgte at fange det strømmende liv i alle nuancer. Så forskellige de end er af indhold, giver de dog anledning til eftertanke med hensyn til filmkunstens udvikling og modning, på grund af de formelle berøringspunkter.

Mere end formel overensstemmelse kan vi derimod finde i det amerikanske filmforsøg „Den lille flygtning“, der måske er den ikke-italienske film, som står i den snævrere relation til den neorealitistiske retning i synet på virkeligheden. Sikkert inspireret bl. a. af *Emmers* „En søndag i august“ finder vi her den samme næsten objektive hverdagsnærhed, gennemtrængt af en lige så stor kærlighed til det dagligdags som de *Sicas* film. Helt fri for en vis æsteticisme med „lækre“ billeder var den vel ikke, men den undgik for det meste det spændende i de voksnes verden, som snart er den banale prototype for film om yderverdenen set gennem barneøjne, f. eks. „Øjenvidnet“. Uden anmassende børnepsykologi rettede den vort blik mod hverdagen omkring os, således som et barn ser og opfatter den, og således som vi måske burde.

At det ideal af en filmkunst, som Zavattini stræber henimod, endnu ikke er realiseret, er han klar over, men han finder selv stærke indslag af det i nogle af den nyere italienske films hovedværker, „Paisa“, „Rom, åben by“, „Imorgen Mister!“, „La terra trema“ og „Cykelyven“, som dog alle mere eller mindre har en intrige, og derfor efter hans mening mangler den ægte dokumentariske ånd. Selv „Umberto D.“ finder han tradi-

tionel, skønt virkeligheden her er mest identisk med „analyserende kendsgerninger.“ Det er selvfølgelig sin sag at være uenig med manuskriptforfatteren i dette spørgsmål, men vi vil da henholde os til de Sicas ytring om, at det er hans hidtil bedste film. Trods de få pletter, det let karikerede ved værtinden og den til tider lidt for aggressive medlidenhed med pensionisten, er det dog en ualmindelig ren film.

Hvis Zavattini vil drive realismen længere ud end det er sket i denne film, er det dog vel et spørgsmål, om vi kan følge ham. Populært vil det ihvertfald aldrig blive, „Umberto D.“'s kommercielle fiasko ude i verden er ikke en tilfældighed, men også ud fra et strengere kunstkritisk synspunkt må man nære visse betænkeligheder. Sikkert er det, at denne udtryksform stiller så store krav til filmkunstneren, at det måske kun er en de Sicas geniale intuition og sikre beherskelse, der kan honorere dem. At „Umberto D.“ er blevet et så gribende og enestående mesterværk, skyldes sikkert i sidste instans på tværs af al teori de Sicas kunst.

TO TRADITIONER

OPRØR i BLOK 11 (Riot in Cell Blok 11). Prod.: Allied Artists-Walter Wanger 1954. Instruktion: Don Siegel. Manus.: Richard Collins. Foto: Russell Harlan. Musik: Herschel Burke Gilbert. Medv.: Neville Brand, Emile Meyer, Lee Gordon, Frank Faylen, Robert Osterloh, Paul Frees, Don Keefer, Alvy Moore, Dabbs Greer, Whit Bissell.

Filmen beskæftiger sig med tugthusfangers kamp for at skaffe sig bedre kår i fængslerne og repræsenterer en heldig kombination af to af de væsentligste traditioner inden for amerikansk film. På den ene side er filmen en tydelig aflægger af tredivernes film-melodramer om livet blandt straffefanger, deriblandt *Mer-*

vyn LeRoys „Jeg var en flygtning“, *Sam Bischoffs* „Den sidste vandring“, *John Brahms* „Lad os leve“ — på den anden side er den uimodsigeligt inspireret af halvdokumentarismen. Fra den første gruppe, der iøvrigt så sent som i 1950 fik en direkte udløber i *John Cromwells* dygtige „Indespærret“, henter filmen det desperate og indædte tonefald, den oftest meget skematisk fordeling af lys og skygge i persongalleriet samt den effektive understregning af selve de spændende momenter ved historien. De halvdokumentariske indslag finder man i filmens meget nøjagtige behandling af emnet — oprøret skildres med næsten pedantisk omhu i alle dets faser; dernæst i den redelige gennemgang af problemerne, hvor man har forstået at arbejde sig fri af påtrængende fristelser i retning af tarveligt sensationisme. I stedet lykkes det filmen at gennemdiskutere spørgsmålet på et forbløffende intelligent stade. Tilmeld har manuskriptet haft den dristighed at indføre en antiklimaks, hvor det åbenbares, at hele det tilsyneladende heldigt gennemførte mytteri ender som en fiasko, negativt og resultatløst. Rimeligt nok har det voldt *Don Siegel* besvær at koble denne slutning på — den virker ikke så afrundet, som den vel er tænkt, men trods den mislykkede tilkobling føles den dog i overbevisende kontakt med filmen iøvrigt og bekræfter indtrykket af et velgennemtænkt arbejde, der fastholder niveauet til det sidste og ikke spiser os af med kompromis-løsninger. Man behøver blot sammenligne med *Hugo Fregoneses* „Mine seks straffefanger“ fra 1952, et forsøg på at lave en moderne fængselsfilm, som imidlertid savnede dramatisk styrke og overbevisning takket være de mange sentimentaliteter og halve løsninger. Netop i modsætning til en film som „Mine seks straffefanger“ står „Oprør i blok 11“ sig i kraft af sin ærlighed og konsekvens. Indvendinger mod filmen må hovedsagelig beskæftige sig med en på visse punkter mangelfuld persontegning, idet de kræfter, der modarbejder fængselsreformer, beskrives i altfor nødtørftige vendinger. Derimod er *Neville Brand* og *Emile Meyer* i de to centrale roller glimrende. — Det tilføjes, at filmen er produceret på det berømlige lille budget, hvormed atter bevises, at man selv i Hollywood har folk, der kan lave gode film uden at lade millionerne rulle.

Jørgen Stegelmann.