

rer det nye Englands magtinteresser og nationale storhedsbestræbelser. Hos Welles tager idéerne aldrig overhånd over skildringen af følelserne – at hans naturlige og temperamentsmæssige sympati går i retning af Falstaff og alt, hvad han står for, er indlysende, men det hindrer ikke, at prince Hals afvisning behandles med forståelse og forlenes med et vist format. Smerten er ikke alene på Falstaffs side.

Welles' udtalelse om „det tabte paradys“ er ikke nogen flothed. Temaet går i forskellige forklædninger igen i de fleste af hans film. Falstaff, „månens yndling“, er en sand beboer af dette tabte paradys. Han er uden skyldfølelse, og samfundets voldsomme og hensynsløse magtspil udfolder sig uden for hans sfære. Også „Citizen Kane“ og „The Magnificent Ambersons“ udmaler et tabt paradys, som de to mandlige hovedpersoner dog er dømt til at udtræde af – Kane på grund af sit egoцентриske magtbegær og George Minafer Amberson på grund af sit lige så egoцентриske hovmod. Og i „Processen“s absurde verden af indbildt og reel skyld går der ingen vej tilbage til det tabte Eden – Josef K kan kun protestere med en fortvivlet, skinger latter og kaste den alt-destruerende bombe tilbage.

Morten Piil.

Den vrede Kristus

IL VANGELO SECONDO MATTEO (Matthæus-Evangeliet), Italien 1964. Prod.: Arco Film (Rom) –Lux CCP (Paris)–Alfredo Bini. Instr.: og man.: Pier Paolo Pasolini. Foto: Tonino delli Colli. Musik: Bach, Mozart, Webern, Prokofiev. Medv.: Enrique Irazoqui (Jesus), Margherita Caruso (Maria som ung), Susanna Pasolini (Maria som ældre), Marcello Morante (Josef), Mario Socrate (Johannes Døberen), Settimio di Porto (Peter), Otello Sestili (Judas), Ferruccio Nuzzo (Matthæus), Giacomo Morante (Johannes), Rodolfo Wilcock (Kaifas), Alessandro Tasca (Pontius Pilatus), Amerigo Bevilacqua (Herodes I), Francesco Leonetti (Herodes II), Paolo Tedesco (Salome), Rossana di Rocco (Englen).
Dansk distrib.: Gloria Film. Dansk prem.: 19.3.1967, Kosmorama, Sønderborg. Længde: 3745 m (140 min.).

„La mia visione del mondo è sempre nel suo fondo di tipo epico-religioso“.

Pier Paolo Pasolini

Den episk-religiøse dimension, som synes at være Pasolinis grundidé, og som på godt og ondt behersker hans tidligere film, har endelig i „Matthæus-evangeliet“ fundet en klar og helt forløst kunstnerisk form. Den demonstrative symbolske overbygning, som falder så kramp-

agtigt ud i dele af „Accattone“ og „Mamma Roma“, opløses og forvandles til virkelighed i „Matthæus-evangeliet“; her behøves ingen lignelser, for dette er jo selve sagen! Filmen betegner åbenbart et vendepunkt for Pasolini som filmkunstner, han synes igennem det at have gjort sig fri af et påtrængende tvingende indre mønster. Hans nyeste film „Uccellacci e Uccellini“ er en lyrisk-komisk fantasi i en friere, fabulerende form.

Lige før „Matthæus-evangeliet“ lavede Pasolini den kortere „La Ricotta“ som bidrag til episodefilmen „ROGOPAG“, og den stærkt personligt formede dokumentarfilm „Sopralluoghi in Palæstina“. „La Ricotta“ (Skærosten) foregår under optagelserne af en Kristus-film; den fattige og udsultede statist, som er udsat til at spille den ene af de korsfæstede røvere, dør af et voldsomt maveanfald, medens han hænger på korset. Filmen spiller på den voldsomme kontrast mellem den sande virkelighed: hovedpersonens elendighed, sult og død – og den falske film, Kristus-filmen, af hvilken man ser en række flotte og stærkt maniererede tableaux vivants, direkte inspirerede af *Pontormo* og *Rosso Fiorentino*. Filminstruktøren spilles endda af *Orson Welles*. „Sopralluoghi in Palæstina“ (Undersøgelser i Palæstina) er en film-dagbog fra en rejse, Pasolini foretog før påbegyndelsen af „Matthæus-evangeliet“; den former sig som en søgen efter den virkelighed, som var Jesu og den første kristenheds.

Virkeligheden er det, Pasolini søger i sin film over Matthæus' evangelium, at blæse røgelsen bort, skælle den fromme fernis af for at se livet og menneskene og landskaberne. Og lade en deltagende, nysgerrig, medlevende film genoplive tekstens ikon-strengte fjernhed! Der er ingen historiske dekorationer eller bibelske kulisser, så lidt som der er „stars“ eller overhovedet skuespillere i filmen, de mennesker vi ser, lever virkelig i det urgamle solsvedne land med de små sammenklinede landsbyer, der klatrer op ad de smuldrende bjergskråninger i heden og tørken. Dette realistiske, ja neorealistske billede af oldtidens Palæstina er formet stærkt, naturligt og overbevisende. Kun få scener er lavet i Israel, størstedelen af filmen er optaget i Syditalien, det sorteste og fattigste syden, hvor tiden og udviklingen har stået næsten stille i århundreder.

Filmens manuskript er, uden ændringer, af evangelisten Matthæus. Og skildrer altså Jesu liv fra fødsel til død, hver episode i den rigtige rækkefølge. Teksten er urørt, der er ingen *additional dialogue!* Valget af Matthæus er karakteristisk, for han er jo den mest realistiske af de fire evangelister, hans Kristus er den voldsomste personlighed og den mindst mysti-

ske. Og således har Pasolini oplevet ham, denne Kristus er ofte et næsten fanatisk viljemeneske, en stor agitator og en taktisk intelligens – diskussionerne med farisæerne bliver direkte spændende her – og dertil udståler han en blidhed og en mærkelig urørlighed, som virker meget smukt. Men denne Kristus er dog lovlig prosaisk, ligesom for vrede og tillukket i forhold til de ord, han siger, de tanker han dog skal give udtryk for! Han slynger disse sætninger ud, som citerede han allerede ortodokse sandheder, utålmodigt og næsten truende. Pasolini er marxist, og Kristus fremtræder som de fattiges, som folkets, fører, ligesom hans henrettelse tydeligvis er en politisk nødvendighed: han er en farlig mand for det bestående system! Pasolinis opfattelse er konsekvent, og hans troskab over for teksten hindrer ham i at drive den for vidt. Man kan nok mene, at denne Kristus er for begrænset som personlighed; på den anden side er det ikke en film, som står og falder med spørgsmålet: var Kristus sådan?

Pasolinis stil: en hård og stenet prosa, som pludselig kan formidle intens poesi. Hans på én gang strengt formbevidste og næsten reportageagtige livfulde kamera. Han ejer noget af den direkte, uhæmmede følelsesappel (i barnemordet, miraklerne, scenerne ved korset), som er karakteristisk for næsten al stor italiensk kunst, fra Dante og Giotto til Verdi. Det er et meget personligt filmsprog, Pasolini er nået til; man kan vanskeligt finde klare påvirkninger – *Dreyer* måske, neorealismen selvfølgelig, *Rossellini* i særdeleshed. Een film særlig: *Rossellini* film om Frans af Assisi „*Francesco Giullare*“; den har i hvert fald haft direkte betydning for „*Uccellacci e Uccellini*“.

Ellers må man nok snarere søge Pasolinis forudsætninger i den italienske malerkunst. Og naturligvis i den modsatte retning af manieristerne, som han så at sige udleverede i „*La Ricotta*“. Det er *Giotto* og de tidlige renaissance-malere *Piero della Francesca* og *Massaccio*,

som har haft afgørende betydning for ham. I den klare fordeling af forgrund og dybde og figurernes stærke plastiske virkning over for landskabet eller arkitekturen. Som hos *Massaccio* opnår han en enkel storhed i kontrasten mellem den markante komposition, den ophøjede handling og den dagklare realisme, den fysiske tyngde, den menneskelige nærhed. Pasolinis intense optagethed af stærke, udtryksfulde fysiognomier, hans gentagne panoreringer over ansigter, disciplenes, farisæernes, lyttende folks, er beslægtet med *Massaccios* fresker i *Brancacci-kapellet* i Firenze. Det kan ligne en søgt påstand, og filmen består netop langt fra af statiske billeder; men påvirkningen er ægte nok, der er ikke tale om udvendig æsteticisme, men om en virkelig tilegnelse, en arv. Uden at Pasolini af den grund ejer en *Massaccios* kunstneriske format.

Valget af musik giver udtryk for en større modenhed end i de tidligere film, selv om lyd-båndet også her er for overløst med for megen, naivt demonstrerende musik. I „*Uccellacci*“ er musikudnyttelsen ganske anderledes behersket og forfinet. Men *Prokofievs* slagmusik til barnemordet er virkningsfuld, og *Weberns* sære og smukke Bach-instrumentation er et fint valg til de bare ørkensscener, ligesom brugen af den congolesiske messe „*Missa Luba*“ er et kup, som blot bliver brugt én gang for meget: da den bliver smækket på for fuldt drøn ved det bratte klip, der skal afsløre, at graven er tom – det bliver ved den tomme effekt!

Det er givet, at der er scener, som ikke er lykkedes i filmen. Der er steder i teksten, Pasolini har reageret mindre umiddelbart over for og følgelig heller ikke har kunnet genskabe med den samme medlevende fantasi som andre. Men som helhed er filmen en lidenskabelig og dybt personlig tolkning af et stof, som ellers i filmens historie kun har indbudt til opstyltede og forlorne glansbilleder.

Henning Jørgensen.