

VIVA VISCONTI

ALBERT WIINBLAD



»Når man er så umådelig talentfuld som Visconti, og når man har så sikker en smag, så er det at lave en virkelig god film – nemt«. Ordene er Godards, og den film, der inspirerede ham til en så raffineret uelskerværdig formulering var netop »Senso«, den eneste af Viscontis film, som de fleste kritikere, og blandt dem de mest kræsne, har kunnet blive enige om at udråbe til mesterværk. Efter at have følt sig provokeret til at mindes, hvor tit man i Godards film har været stillet over for noget, som han, følte man, var kommet lidt for nemt til, og hvor svært han, den ligeledes talentfulde, i grunden har haft ved at lave en virkelig god film, giver man efter for fristelsen til at spekulere over, hvordan Godards film mon ville have taget sig ud, dersom han havde haft en lige så sikker smag som Visconti.

Det er selvfølgelig muligt, at Godard ikke har det helt nemt med sig selv, og i så fald er det måske ikke helt uden grund, men hans arbejdsmetode hører ikke til de sværeste, man har hørt om. Han hengiver sig som bekendt hæmningsløst til den særlige form for improvisation, der består i ganske enkelt at optage hvad som helst der falder en ind – for derefter at knytte optagelserne sammen

i tilfældig orden. Visconti, som har ofret år af sit liv på forstudier til sine film, er i denne henseende Godards udprægede modsætning. Viscontis indfald bliver sorteret efter strenge udvælgelsesprincipper, som ikke kun dikteres af hans sikre smag, men også af en dyb respekt for artistisk logik og konsekvens, og uden det grundige forarbejde ville han ikke kunne føle sig sikker på, at han til fulde lever op til de store krav, han stiller til sig selv. Da han i 1958 skulle sætte Verdis »Don Carlos« op i London, tillod han sig først efter en koncentreret studium af El Greco-portrætter i Spanien at gå i gang med opgaven, som han så løste med en autoritet, der forbløffede det yderst sagkyndige London-publikum. Man kan forestille sig, hvad han har arbejdet sig igennem, før han turde optage film som »Senso« og »Leoparden«! Han føler sig dybt forankret i den klassiske vesteuropæiske kulturtradition og er derfor immum overfor modestrømninger; den form for spontaneitet, man påberåber sig at opnå ved at gøre vilkårlighed til kunstnerisk princip, kan han kun trække på skuldrene ad.

Måske er der ikke rigtig grund til at undre sig over, at en filminstruktør, der så påfaldende har ladet sin personlighed forme af

fortidens og delvis også nutidens kunst (der er jo anden nutidskunst end den, som lige for tiden er på mode), har kunnet falde i unåde i vore anti-finkultur-tider, hvor god smag åbenbart er *bad form*, men man kan godt blive forbavset over, at så mange filmliebhave især synes at have vanskeligt ved at tilgive Visconti, at han har arbejdet med opera og helt åbentlyst er betaget af denne kunstform. Det er dog ikke helt unaturligt, at en filmkunstner kan interessere sig for operakunst, for film og opera kan i visse henseender siges at være beslægtede kunstarter; f. eks. er de begge kunstarter, som optager en række andre kunstarter i sig. Hvorom alting er, så ville Visconti ikke være den filmkunstner, mange af os beundrer, hvis han ikke havde gjort visse erfaringer i operaens verden, som han bringer med sig til sin filmkunstneriske virksomhed. Uden disse erfaringer var det næppe lykkedes Visconti at forlene filmene med deres karakteristiske grandiositet; man kan tænke på figureernes placering i og selve valget af *décor*, også – i de to historiske film – på kostumeringen, på visse lyseffekter og på afstemningen af billede og lyd.

Når Visconti – med rette – har fået status



Luchino Visconti instruerer Claudia Cardinale før optagelsen af scene til »Leoparden« (øverst). Nederst Annie Girardot og Renato Salvatore i central scene fra Viscontis stil-sikre »Rocco og hans brødre«.



som en af filmens største skuespillerinstruktører, så skal det nok også have noget at gøre med den rutine, han under sit arbejde med teater- og operaopsætninger har fået i at omgås skuespillere. Den vulkanske diva Maria Callas har udtalt, at det var Visconti, der lærte hende, hvad musikteater egentlig er for noget. Når man har kunnet arbejde så mesterligt med amatører, som Visconti gjorde det i »La Terra trema«, og har formået at tæmme en hunleopard af en Callas' vildskab, så har man virkelig aflagt en overbevisende svendeprove som skuespillerinstruktør. Der er derfor ikke noget at sige til, at Visconti på dette felt nu føler sig så suveræn, at han kan vælge skuespillere efter for-godtbefindende, f. eks., som han tydeligt nok har gjort, efter deres udseende, deres rent plastiske kvaliteter, eller uden indvendinger accepterer særlige producentønsker, hvad skuespillere angår. Den tidligere cirkusartist Burt Lancaster, hvis speciale var sørøvere og slagsbrødre, var ganske vist glimrende i den krævende rolle som sjælerøveren Elmer Gantry, men dog ikke et oplagt valg til Lampedusas sicilianske aristokrat – i filmen er han simpelthen fyrst Salina. Efter at have hørt at Visconti til Meursault i »Den fremmede« havde ønsket at få Marlon Brando, indser man, at det var også en oplagt Brandorolle. Som sin moderne Elektra i »Sandra« så Visconti, siger han selv, fra begyndelsen Claudia Cardinale for sig – og sådan kan det udtrykkes, for i den dagbog, som han skrev under optagelserne, oplyser hjælpeinstruktøren Rinaldo Ricci, med Suso Cecchi d'Amico som – utvivlsomt pålidelig – kilde, at producenten Franco Cristaldi under optagelserne af »Leoparden« over for Visconti havde erklæret sig villig til at gå ind for en hvilken som helst film Visconti kunne tænke sig at lave, når blot la Cardinale kom til at spille hovedrollen. Det producentønske faldt det ikke Visconti vanskeligt at acceptere, for ligesom Moravia har han tabt sit hjerte til den billeddejlige tuneserinde, som også de italienske renæssancemalere ville have kappedes om at sikre sig til model. I »Leoparden« gjorde Visconti hende til den skønneste Angelica, man kunne drømme om, indbegrebet af tung, sensuel middelhavs-dejlighed. Og i »Sandra«: den vildt dekolleterede Claudia midt i den gamle etruskerby Volterra – en svimlende blanding af skønhed og *depravazione!*

Måske er hemmeligheden ved Viscontis succes som skuespillerinstruktør, at han altid er fuldstændig på det rene med en skuespillerens begrænsninger, således at han f. eks. ikke bilder sig ind at kunne lokke noget ud af la Cardinale, som ikke er der, men sørger for at sikre sig det fulde udbytte af det, som vitterligt er der. Cardinales væsentligste aktiv er hendes ansigts skønhed, derfor koncentrerer han sig væsentligst om det, selv om han ikke er blind for hendes øvrige fremtrædende fortrin. Overhovedet er der en tydelig bestræbelse i Viscontis film på at få ansigter placeret således i billedet, at kon-

turterne får den størst mulige udtryksfuldhed. Med forkærlighed optages pigerne i profil. Personernes opstilling i billedet, afstanden mellem dem osv., er ikke tilfældig; den symmetri, der kan tales om, er ikke en tom effekt, et fikst virtuoseri, for den har i reglen en ret åbenbar betydning for selve fortællingen og kan virke som en uddybning af en replik. Også personernes bevægelser bliver en del af menneskeskildringen; jeg tænker ikke på Giannis død i »Sandra«, men på f. eks. Angelicas umådelig fornemme gang i »Leoparden«: det er ikke blot hendes skønhed, men også hendes bevægelser, der giver hende den udstråling, som synes at gøre hende til Salinaernes jævnbyrdige, skønt hun ikke er adelig.

I dag, hvor alt der blot svagt minder om romantik er bandlyst fra litteraturen og teatret, kan et romantisk gemt kun finde udfoldelsesmuligheder i operaen – her håner ingen ham, selv om han skulle være så fortidig, at han tror, kærlighed har noget med følelser at gøre. Også derfor er operaen tillokkende for Visconti, der er en uforbederlig romantiker. Filmkunstneren Visconti begyndte som neorealister, siger man, men det gjorde han slet ikke – han begyndte som assistent hos Jean Renoir og var f. eks. med, da denne optog »Une Partie de Campagne«. Viscontis egen debutfilm »Osessione«, kan nok siges at være i den neorealistske stil, men adskillige træk i den peger frem til hans senere store romantiske film. Men hvorledes, kan en romantiker bekende sig til kommunismen? Hertil er kun at svare, at Visconti gør det. Men medens det romantiske i Viscontis film er ligefrem iøjenspringende, kan det være svært at få øje på det politiske engagement, hvis man ikke absolut vil se det, ja, i visse film er det så svært at øjne, at selv de, der absolut vil se det og er meget dygtige til at se, ikke med deres bedste vilje kan blot skimte det. Den meget betydelige marxistiske kritiker Guido Aristarco har f. eks. i det til dansk (i »Se – det er film III«, side 129–136) oversatte essay om »Leoparden« taget Visconti strengt i skole, fordi denne uden videre overtog Lampedusas historiesyn, og det er da også virkelig overraskende, at marxisten Visconti tilsyneladende slugte Lampedusas hovne defeatisme råt og end ikke søgte at modificere dennes også for ikke-marxister lovlig ensidige vurdering af Risorgimento-tidens diverse begivenheder. Man kan minde om, at den fremragende litterat Elio Vittorini, der dog havde haft sit personlige opgør med kommunismen, fandt bogens tendens så ubehagelig, at han på trods af dens rent litterære kvaliteter, som en Vittorini næppe kan have været blind for, ikke mente at kunne anbefale det forlag, han var konsulent for, at udgive den.

Der er dog ingen grund til at sætte spørgsmålstegn ved ægtheden af Viscontis politiske overbevisning, hvad Aristarco heller ikke gør – han er blot skuffet. Men medens marxisten Aristarco sejrer over æstetikerens af samme navn, er det for Viscontis vedkommende æstetikerens og romantikerens, der fortrænger marxisten. Det er *Don Luchino Visconti, conte di Modrone*, der ikke for alvor kan tage afstand fra *Don Fabrizio, principe di Salina*. Arrogancen tager sig ud som værdighed hos filmens fyrste, Visconti tager afsked med klasseadelen, ikke med den åndelige adel.

I næsten alle Viscontis film – den indlysende undtagelse er den af det kommunistiske parti bestilte »La Terra tremò« – får romantikerens overtaget. I »Bellissima« lægges der op til en skarp satire over filmmiljøets forlorenhed, men filmen udvikler sig hurtigt til en rørende, ja sentimental folkekomedie (Visconti turde selv bruge ordet melodrama), et stykke elskværdigt italieneri med Anna Magnani som midtpunkt, om hvilket der kan siges meget godt, men det har ikke stort med satire, endsige samfundskritik at gøre. Dostojefskis »Hvide nætter« er i Viscontis udgave blevet et stille, bittersødt romantisk billeddigt, og i det store epos om »Rocco og hans brødre« er det ikke svært at få øje på det politiske engagement i behandlingen af nord-syd problematikken, men filmens kunstneriske styrke har især at gøre med skildringen af de individuelle personers skæbne, og i højere grad måske med det, der vedrører deres følelsesliv end med deres sociale vilkår. I »Senso« er det rent historiske i nøje overensstemmelse med den marxistiske dogmatik, til gengæld er den centrale kærlighedsaffære yderliggående romantisk farvet.

Det kan godt være, at »Sandra« især bør ses som en skildring af det gamle samfunds forfald og undergang, men det gamle samfund er her repræsenteret af en bourgeoisifamilie, for hvis livsform Visconti når alt kommer til alt synes at have nogen sympati. Fremtidens livsform i det kommunistiske utopia kan komme under indflydelse af faktorer, der i dag er ukendte, men midt i det gamle samfunds råddenskab trivedes poesien. Er det ikke som om man kan høre en svag klagesang fra Visconti? – Sandra, *c'est moi*.

Visconti foretrækker i almindelighed at skabe sine film på grundlag af et litterært forlæg – »jeg skriver ikke film, jeg laver film«, har han sagt, men han er som filmkunstner original nok til at kunne fremkomme med sin egen vision uanset forlægget. »Sandra« bygger imidlertid på et originalmanuskript, udarbejdet af Visconti selv sammen med Suso Cecchi d'Amico og Enrico Medioli. Det er interessant at sammenligne den drejebog, som var færdig for optagelserne, og som man udgik fra, med den endelige version. Visconti selv forklarer, at ændringerne og tilføjelserne bl. a. skyldtes den indflydelse selve byen Volterras atmosfære fik på ham; men drejebogens endelige udformning var også, og det er i sandhed karakteristisk, afhængig af hvilke skuespillere han fik at arbejde med.

Som var der tale om en slags kompensation for det manglende litterære forlæg, er »Sandra« fuld af allusioner til litteraturen. Der er filmens originaltitel »Vaghe Stelle dell'Orsa«, hentet fra en verslinie af Leopardi, den romantiske døds længsels digter, af hvis *ricordanze* Gianni læser nogle vers op i filmen. Digteren er vendt tilbage til det hus, fra hvis vinduer han førte en samtale med de svage stjerner i Store Bjørn, og hvor hans glæder tog ende. Gianni er i en tilsvarende situation, han er vendt hjem for at skrive en bog om det kærlighedsforhold, han havde til søsteren Sandra, og da hun også kommer til stede, indser han, at hans følelser ikke tilhører fortiden – en håbløs kærlighed, som på grund af sin umulighed får en Wagnerliggende intensitet: passion, ekstase, død.

Endvidere filmens mindelser om Sofokles' Elektra. Sandra vender hjem til barndoms-

byen for at få sandheden at vide om faderens død; om det var moderens elsker, der angav den jødiske fader til tyskerne, således som hun og Gianni forestillede sig det.

Endelig er der valget af byen Volterra – det var her den 36-årige Stendhal en juni-dag i 1819 omsider indså, at hans heftige kærlighed til den skønne Madame Mélite Visconti var håbløs. Stendhal skrev sin hyldelse til den stolte dame, som kunne få ham til at drømme om Italiens befrielse, i »De l'Amour«, som han i øvrigt påstår er forfattet af en vis *Lisio Visconti*, der døde i Volterra i juni 1819.

Sandras hjerte tilhører fortiden, men hun har været realistisk nok til at gifte sig med den *straniero*, der repræsenterer fremtiden. På samme måde ser Visconti sin situation: af sit ganske hjerte elsker han den gamle italienske kultur, men han indser, at den samfundsstruktur, hvorunder denne kultur blev til, er dømt til undergang. Gianni kunne ikke blive fortiden kvit, hans skæbne blev *der Tod in Volterra*.

I Viscontis foreløbig sidste film, »Den fremmede«, efter Camus' roman er samfundskritikken ikke vanskelig at få øje på: hovedpersonen Meursault konfronteres med samfundsmagtens hykleri og absurde logik. Camus' ungdomsroman, som Visconti sætter overraskende højt, er just ikke velegnet til filmatisering, og da slet ikke, når instruktøren på forhånd har lovet sig selv at være omhyggeligt tro mod teksten. På denne baggrund er det egentlig ganske imponerende, at det er lykkedes Visconti at skabe en film, der vel hører til hans svagere, men som dog ikke kan siges at være under Viscontis standard. Det absurde er ikke rigtig Viscontis sag, følgelig er det ikke Camus' særlige problematik, der kommer i forgrunden i hans film, men netop satiren over rets(u)væsenet, og den er ætsende. Anna Karina får hos Visconti lov til at opføre sig meget karinask, hvad der jo ikke kan overraske.

To magter strides i Viscontis sind; hvordan man end nærmer sig Viscontis *oeuvre*, før eller senere når man til denne konflikt. Ved den ender f. eks. også Geoffrey Nowell-Smith i den glimrende lille bog om Visconti, han har skrevet til Cinema One serien¹). Han analyserer filmene enkeltvis, men nøjes heldigvis ikke med det: der er også en del om de konklusioner analyserne fører ham til. Det lykkes han ikke at gøre præcist rede for, hvorledes den nævnte konflikt har fundet udtryk i filmene, man får i hvert fald demonstreret, hvor »kompliceret og tvetydig strukturen i Viscontis film er«. »Først og fremmest«, slutter han, »er filmene kunstværker. De viser en bestemt udgave af verden: måske ikke, hvordan den er i objektiv forstand; for den sags skyld heller ikke nødvendigvis, hvordan vi gerne ville have den skulle være; men hvordan den kan opfattes og opleves af et bestemt menneske på et bestemt tidspunkt«.

Ja, og når dette menneske er en så spændende og sympatisk personlighed som Visconti, må man håbe, at han får mulighed for at følge sin forfugede Verdis eksempel og give os et par alderdomsværker, der rager op over selv de bedste af manddomsværkerne.

¹) *Geoffrey Nowell-Smith: Visconti Cinema One – Secker & Warburg og British Film Institute 192 s. 15 sh.*