Den ukendte Rossellini

Med udgangspunkt i en ny bog om Rossellini fortæller Poul Malmkjær om den italienske instruktørs farvel til biograffilmen.

Der er et skærende misforhold mellem den position, Roberto Rossellini indtager også i den danske filminteresseredes bevidsthed, og den omstændighed, at hovedparten af hans film er ukendte i Danmark. Misforholdet kan måske bortforklares med Rossellinis mange statements og redegørelser, udsendt på tidspunkter, hvor han fandt, at det ikke var lykkedes ham at kommunikere disse oplysninger via sine film. Og tidspunkterne var jo mange. Disse redegørelser, og andre instruktørers og filmskribenters viderebefordring af Rossellinis ideer, hans syn på forholdet mellem film og virkelighed, hans berømte forhold til sine films personer, har sat den danske filminteresserede i stand til at erhverve sig et – sikkert noget romantisk – forhold til instruktøren. Bemærk at der i den danske filmdebat hyppigere er blevet refereret til noget, Rossellini har *sagt* end til noget han har *skabt*.

Af Rossellinis 21 spillefilm har kun 6 været vist offentlig i Danmark. Et par episodefilm-bidrag samt TV-filmen »Ludvig XIVs magtovertagelse« har derudover været tilgængelige, og enkelte har kunnet se yderligere et par film i Filmmuseets løbende serier. Misforholdet understreges af, at centrale værker som »Viaggio in Italia« og dokumentarfilmen »India« mangler (den førstnævnte samt »Viva l'Italia« vil dog blive vist i TV), samt af at et par af de her kommercielt tilgængelige film netop har været kommercielle og derved ret atypiske for en instruktør, der var ved at fortvivle over den manglende forståelse, den ringe genklang hos såvel publikum som kritikere.

»Den ukendte Rossellini« kan være titlen på artikler om denne instruktør endnu en tid. Det er ikke videre kendt, at Rossellini iscenesatte tre »fascistiske» film før krigen, det er næppe heller almen viden, at han på det tekniske område gjorde væsentlige landvindinger, herunder konstruktionen af en Pancinor, en modificeret 25/250 mm zoom, som han har anvendt i alle sine film efter 1960. Endelig må man jo sige, at de undervisningsserier, han har lagt navn til eller været supervisor på for TV, er totalt ukendte for os. Man må nok også se i øjnene, at de for de flestes vedkommende vil forblive ukendte. Udvekslingen af undervisningsprogrammer er endnu på et forsøgsstadium, og er programmerne lagt så elementært folkeoplysende til rette, som det tilsyneladende her er tilfældet, tvivler jeg på større eksportmuligheder.

Den spagfærdige litteratur om Rossellini, der, når vi ser os om i vor del af verden, ligefrem er forsvindende – Kosmorama har således i de seneste 10 år blot haft en enkelt 17-liniers anmeldelse af episoden fra »Rogopag«, af Henning Jørgensen afskrevet som en »*ren bagatel*« – har nu fået en tiltrængt støtte via Movie Paperbacks' »Roberto Rossellini« af den spanske kritiker José Luis Guarner. Bogen er let tilgængelig, overskuelig med forfatterens kronologiske gennemgang af filmene, glimrende korresponderende billedvalg og det for bogserien karakteristiske virvar i beskæringen af disse billeder. Typografien er lidt for snoldet for min smag.

Guarner har som udgangspunkt for sin bog valgt en holdning, der er helt i overensstemmelse med Rossellinis livssyn. Hans gennemgang af filmene domineres af analyserende handlingsreferater, der gør bogen tilgængelig for enhver, hvad enten man har set filmene eller ikke, og personen Rossellini *før* han blev instruktør præsenteres på en enkelt side, kort og uden omsvøb: Rossellinis »beskyttede« ungdom med amatørfilm og hans beundring for søofficeren Francesco De Robertis, der var fortaler for den »direkte« film, en dokumenterende film uden professionelle skuespillere og kunstige dekorationer. Guarner fortæller simpelt hen, hvordan fascisterne på den tid hvervede unge fra middelklassen, og da Rossellini ville lave film, gik han ind i systemet. Guarner har haft lejlighed til at se to af de tre fascistiske film, og hans metode understreges af, at han uden at glide over i apologierne får overbevist læseren om, at filmene ikke var særligt gode »fascistiske« film. Han bruger naturligvis ikke selv sådanne udtryk, men gennem de analyserende referater forstår man, at Rossellini allerede dengang interesserede sig mere for mennesker end for ideer, holdt mere af historie end af historier, foretrak beskrivelsen frem for konklusionen.

Det er åbenbart, at denne holdning næsten kun kan føre til den store frustration i en verden, der råber på historier, der jagter pointer, der højlydt kræver at »få noget med hjem«. Man skal med djævelens vold og magt kunne se kejserens nye kluns. Det er illustrerende, at de to film, som Rossellini selv fortryder, »General Della Rovere« (1959) og »Anima Nera« (1962), begge er helt ovre i fiction-genren (selv om den førstnævnte baserer sig på virkelige hændelser under modstandskampen). Han undskylder sig med, at de to film satte ham i stand til at arbejde videre efter sin egen linie, der jo aldrig gav overskud, og som kun med største besvær kunne holdes. I flere tilfælde er hans film (som »La Macchina Ammazzacattivi«, »Desiderio«, »Dov'è la libertà?«) blevet udsendt i omredigerede, modificerede eller ligefrem molesterede udgaver, som instruktøren offentlig har måttet tage afstand fra.

Det lykkes Guarner at overbevise os om, at instruktørens linie mere end anes fra hans første film, selv om man bagefter kan spekulere på, i hvor høj grad linien kommer til syne takket være forfatterens ønske om at se netop *den* linie i film, der samtidig rummer officielle, godkendte linier af en mindre menneskekærlig observans. Om »Desiderio« (1943), færdiggjort af Marcello Pagliero og udsendt 1946), siger han bl. a. at »*når den er bedst, beskæftiger den sig med så objektivt som muligt at betragte adfærd og det uden at manipulere med de virkelige grundprincipper i begreber som tid og rum*«.

Man fornemmer, at Guarner på en måde betragter »Roma, città aperta« (1945) som en splittet film, påbegyndt som en dokumentarfilm om præsten Don Morosini, der blev henrettet af tyskerne, udviklet til et melodrama om kærlighed og forræderi og sluttet som en dokumentarfilm om byen Rom i Pinas (Anna Magnanis) påtrængende figur og i de tilsyneladende improviserede, men i realiteten omhyggeligt udvalgte og komponerede, geografisk rigtige totalbilleder af byen. Guarner gør til gengæld meget ud af den efterfølgende »Paisa«, og man kan måske tillade sig at aflæse forfatterens dom – i hvert fald for biograffilmenes vedkommende – over de enkelte film i længden af de enkelte analyser. Hvis man har lyst.

Netop »Paisa«, der for mig at se er et hovedværk i italiensk film, er gennemanalyseret, og forfatteren vender bogen igennem tilbage til eksempler fra »Paisa«, i hvilken han igen sætter afsnittet fra Firenze som det helt centrale. »*Gennem hele »Paisa« ses viljen til at vise de individuelle konflikter midt i de kollektive, til aldrig at skille personerne fra deres omgivelser, og til hele tiden at respektere begivenhedernes umiddelbare, påtrængende virkelighed, at give dem den tid de varer.*« Forfatteren fremhæver, at denne søgen efter den ideelle fortælleform førte Rossellini frem til hans senere så foretrukne *plan-séquence* – altså i enkeltoptagelse, og til den nøgne fremlægning af kendsgerninger, der tager den tid de tager, men som ikke levner tid til sentimentalitet. Der er simpelt hen ikke tid til at henfalde til sorg over de mange, der dør i filmen. Den næste virkelighed maser sig frem for vore øjne og ind i vor bevidsthed. Reportagen, historieskrivningen, levner ikke mange muligheder for at tilskueren kan identificere sig; således heller ikke »Paisa«.

Guarner bruger også disse første film til at fastslå, at et stadigt tilbagevendende motiv hos Rossellini er friheden, hans »*obsession with liberty*«. Han vender tilbage til udtrykket i omtalen af »L'Amore« (1948), men jo oftere han fremhæver det, des mere føler man sig overbevist om, at det nok så meget er kampen for frihed, vejen til frihed, drømmen om frihed, der optager instruktøren. Selve begrebet frihed må vel forekomme ham for meget af et abstrakt punktum, en ud-

vandet pointe, en sentimental kliché i kunsten, til at hans personer skulle få tid til at beskæftige sig med den som andet end en sindstilstand. Rossellinis frihed er netop den frihed, Edmund finder i selvmordet i »Germania, anno zero« (1947), som Locajono finder i fængslet i »Dov'è la libertà?«, som Garibaldi finder i sit frivillige exil i »Viva L'Italia« (1960). Edmund tror, at han »befrier« sig selv ved at slå faderen ihjel, Locajono tror, at løsladelsen fra fængslet betyder, at han nu er fri, og Garibaldis felttog med rødskjorterne op gennem Italien er jo et idealistisk forsøg på at befri landet.

»Germania, anno zero« skal, ligesom Firenze-episoden i »Paisa« først og fremmest betragtes som en skrækfilm.« Det hævder forfatteren som indledning til sin analyse af denne film, men franske indfald af den type er lykkeligvis sjældne i bogen. Formålet med analysen må efter en sådan sætning nødvendigvis blive at vise, at således er det, og det kan være underholdende læsning – som tidsfordriv eller øvelse. Heldigvis holder han sig ikke helt til udgangspunktet, og efter gennemgangen af filmen er man tilbøjelig til at mene, at den måske fortjener en generel nyvurdering. Guarner fremhæver bl.a. at filmen er en forfinet videreudvikling af teknikken fra »Paisa«. I Skandinavien afvistes filmen i sin tid på den manglende analytiske dybde i skildringen af især hovedpersonen, drengen Edmund, på ringe spil af protagonisterne, klichéer i tegningen af bipersoner, der var ikke *»rum om personerne«*. Når så Guarner hævder, at filmen som den første af mange Rossellini-film, mediterer over filmens væsen og forholdet mellem filmskaberen og verden, og når Ayfre i sit berømte essay »Neorealisme og fænomenologi« (Se – det er film, bd. 2) anvender netop den film som demonstrationsmateriale på grund af dens klarhed og renhed, når man erindrer sig Rivettes ord om, at Rossellini ikke vil bevise, men vise, så får man mistanke til sin dømmekraft – dengang, en mistanke, der forstærkes ved erindringen om, at man bedømte filmen som en pessimistisk skildring af nazismens væsen i Tyskland år nul, mens Ayfre hævder, at filmen *»konkret beskriver et barns globale holdning i en given situation«*. Og det er jo en helt anden sludder, som ikke har noget med vor trang til at hitte symboler i alting at gøre.

Den besynderlige og af Rossellini aldrig fuldendte »La Macchina Ammazzacattivi«, der er beskrevet som en fantastisk fabel i realistiske omgivelser, har en meget rossellinisk morale i slutningen: *»Dyrk godheden uden at gå for vidt, afvis ondskaben, hvis du vil frelses, døm ikke for hastigt og tænk dig om to gange før du straffer«*. Det er rossellinisk at skabe en fantasi over disse sætninger, en fantasi om en fotograf, der af en dæmon udstyres med evnen til at fotografere onde mennesker ihjel, og som under sin mægtige straffekampagne imod korruption og kapitalisme må indse, at han ikke evner at dømme og straffe uden at han netop »går for vidt« i godheden; selv om det naturligvis ikke er rossellinisk at klippe moralen ud i speakerkommentar i slutningen. Det er ikke på den måde, folk skal have noget med hjem. Rossellini er ikke prædikant, han er krønike-skriver.

Rossellinis krøniker handler om mennesker og deres forhold til omgivelserne. Det lyder så elementært, at det nærmer sig det banale. Det er det ikke. De fleste film handler om menneskers forhold til mennesker, menneskers forhold til ideer, menneskers forhold til moral, politik, natur, mennesket og selvopholdelsesdriften, mennesket og kærligheden, mennesket og døden. Sæt selv instruktørnavne på. Begynd med et par af de nemme: Mennesket og skyldfølelsen. Mennesket og nåden. Guarner understreger, især ved hjælp af »Stromboli« – en film om ild, jord og vand – at Rossellinis hovedpersoner (her Karin), ja, hans personer i det hele taget (der er eksempelvis ikke hovedpersoner i »Paisa«) er anskuet i et nært forhold til omgivelserne, til natur, miljø, arkitektur, folk, og at der oftest er tale om en krise i dette forhold, en krise, som jeg mener netop har noget med *drømmen* om frihed at gøre. Karin betragter øen Stromboli, ægteskabet, befolkningen, moralen, religionen, som et fængsel og vandet omkring øen som fængselsmuren. Det vand, der netop for øens befolkning betragtes som den store livgiver, og som yder dem beskyttelse ved vulkanudbrud.

Argumentationen fortsættes i analysen af »Francesco, giullare di Dio«, hvor Rossellini, der aldrig har brudt sig om at fortælle historier, påtager sig at fremlægge en række krøniker om mennesker i harmoni med deres omgivelser. Guds gøgler og hans tapre skare er i egentligste forstand i pagt med naturen, hvor ilden bliver til Broder Ild, som man ikke skal slå på, selv om den brænder ens kjortel, hvor den overjordisk gode Ginepro tilbyder grisen sin egen fod som erstatning for den mistede, og hvor det selv at gøre tingene er en måde at lære om tilværelsen på. Temaet er så enfoldigt og smukt, at man kan beklage Rossellinis manglende lyst til at fortælle *om* det. Men så er man nok urimelig. Der ligger jo en stor sandhed i Guarners påvisning (under gennemgangen af »Europa '51«, som han bl.a. kalder dreyersk) af, at Rossellini ikke prøver at skabe et œuvre sammensat af en række selvstændige film, men sigter mod en serie filmfragmenter, der tilsammen vil udgøre et helt værk. Heri ligger naturligvis også Rossellinis svaghed og egentlige ulykke, som Guarner ikke kommer ind på overhovedet: mediets produktions- og distributionsforhold modarbejder direkte denne klassiske kunstnerholdning, og filmens forhold til publikum (og omvendt) gør vel, at selv ikke en afkommercialisering af filmen vil kunne ændre væsentligt ved en sådan kunstners dilemma. Han vil altid være henvist til at arbejde i et vacuum, som en maler, hvis billeder først sælges efter hans død, som en forfatter, der aldrig ser sine bøger udgivet. Filmmuseet skulle måske hjælpe

Roberto Rossellini under indspilningen af »Vanina Vanini«.

Rossellini og os ved at lave en komplet serie med hans film. Guarner anfører ofte, hvor de bedste kopier befinder sig.

Filmkritikerens dilemma og hans trang til at sætte etiketter på alting kommer sjovt til udtryk i Guarners observering af, at »Viaggio in Italia« er *en film om tid og varighed.* Senere påviser han rigtigt, at selv om den skildrer et ægteskabs opløsning, er den ingen tragedie, selv om den også handler om forsoning, er den ingen komedie, og selv om den handler om Italien, er den ingen dokumentarfilm. Den kan ikke passes ind i de gængse rammer, den er – hævder han så – *en film om virkelighed og tid.*

Filmen slutter åben, som alle Rossellinis film, og vi pointehungrende publikummere efterlades med et kæmpespørgsmålstegn i stil med: jamen, hvor længe holdt det ægteskab? Hvad gjorde Karin den morgen på vulkanen i »Stromboli«? Blev Irene på plejehjemmet resten af livet i »Europa '51«? Hvordan gik det med Tyskland efter Edmunds død i »Germania, anno zero«? Og med Antonioni må man selv besvare det og sige, at *det* er en helt anden film. Det kunne f.eks. være »La Paura« (Angst, 1954), der igen må betragtes på et par planer, nemlig dels som en »Germanio anno sette« eller »Europa '54« (hustruen hedder også her Irene), dels som en af Rossellinis »familiefilm«. Irene forlader i filmen sin tyske videnskabsmand og helliger sig børnene. Ingrid Bergman forlod Rossellini. Guarner konstaterer dette og fastslår kort sammenhængen mellem Rossellinis film, de kvindelige personer i filmene, og ægteskabet med Ingrid Bergman. Det er overbevisende.

Efter skuffelserne i Hollywood og i efterkrigstidens Europa rejste Renoir til Indien for at få nye øjne, for at genfinde Floden. Efter den overvældende modgang med film, der ikke blev set, og som – hvis de blev set – ikke blev forstået, og med skilsmissen, rejste Rossellini til Indien for, som Guarner siger, at vende tilbage til kilderne i en søgen efter ny inspiration (eller genvundet ungdom?) og i hvert fald for at komme væk fra de dramatiske konventioner hos hans dødsfjende, *the story film.* Og nu har Louis Malle været der med held.

Guarner hævder, at »India« sikkert er den første dokumentarfilm, der i stedet for at anbringe facts i uforanderlige forhold tværtimod identificerer sig med den dynamiske udviklingsproces, altså en indforstået skildring af landets vældige udviklingsforsøg i slutningen af 50'erne. Sandt at sige må den samme holdning vel gælde for et bestillingsarbejde som »Iran – det ny Persien« eller i hvert fald for Sucksdorffs tre film fra Indien, men når han fremhæver, at »India« med dens refleksioner over evigheden og flygtigheden åbner nye veje for den moderne dokumentarfilm, ville man jo gerne have lov til at konstatere ved selvsyn. Dokumentarfilm har med deres anvendelse af speakerkommentar og mere eller mindre artistiske pædagogik (budskab) en tilbøjelighed til at forældes hurtigere end fiktionsfilm. Meget tyder imidlertid på, at »India« overlever, måske netop på de elementer, der har gjort det så vanskeligt for publikum at acceptere Rossellinis øvrige film.

Guarner arbejder fra »Stromboli« med den teori – der understøttes af instruktørens egen udtalelse – at Rossellini langsomt begynder at interessere sig for at analysere – ikke blot fremlægge, vise, og i gennemgangen af »Era notte a Roma« (1960) beskriver han, hvordan den førnævnte Pancinor tillader Rossellini at improvisere under optagelsen af en scene, hvordan han i én lang optagelse kan flytte vægten og betydningen fra et sted til et andet, følsomt og ubesværet og helt uden klippets chokvirkning. Rossellini selv sammenligner Pancinor med »et kamera ophængt i rummet«. Denne teknik befordrer naturligvis den gamle tese om at lade begivenhederne tage den tid, de tager og blot registrere dem, men det er unægtelig i en noget forfinet udgave, hvor instruktøren tvinges til med største følsomhed at erstatte traditionelle klip, travellings og dolly med en kombination af denne zoom og evt. dolly – og det vel at mærke i øjeblikket, hvor begivenheden udspiller sig. Det turde være klart, at netop zoomlinsen til dato har hærget filmen som instrument for den nyfigne filmskaber, for ham, der vil aflure exotiske detaljer i et ellers redeligt totalbillede.

Når jeg i indledningen fremhævede Henning Jørgensens afvisning af episoden »Illibatezza« fra »Rogopag« som værende »en ren bagatel« skyldes det, at Guarner meget overbevisende, synes jeg, argumenterer for, at den er Rossellinis egen, vittige udgave af FIN DU CINÉMA. Det ses naturligvis først og fremmest af den kendsgerning, at Rossellini ikke siden har lavet film til biografbrug, men forfatteren viser, at der bag historien om den udefinerbare angst, der ubevidst driver nogle mænd ud i en klynkende søgen efter det beskyttende moderskød, ligger et logisk essay om illusionens og virkelighedens dialektik, et essay, der med slutningens snøftende »helt« foran de billeder, han har filmet, men som han ikke længere kan føle tilhører ham, ikke længere kan genkende, viser, at Rossellini står fast ved beslutningen om at opgive kommunikationen gennem biograffilm. Biograffilmen er illusion.

Det tog Rossellini 26 år at nå frem til den konklusion (Godard gjorde det noget hurtigere), og det er åbenbart, at et åndsmenneske som Rossellini ikke kan gå kold og klar ud af sådan en omvæltning. Guarner gør meget ud af gennemgangen af de efterfølgende undervisningsserier for TV for især at vise, hvordan Rossellini overfører sit menneskesyn til de historiske tableauer og krøniker, men samtidig kan han ikke skjule den gentagelsens kedsomhed, der går igennem meget af TV-stoffet. Samtidig gør bevidstheden om Rossellinis frustration og sønnen Renzos omfattende indsats gennemgangen noget problematisk for mig. Har man set den i lange afsnit geniale »Ludvig XIVs magtovertagelse«, som Rossellini prægede helt personligt og suverænt, og sammenholder den med Renzo Rossellinis instruktørindsats på »La Lotta del l'uomo per la sua sopravivenza«, er det som at gå fra lyset ind i mørket, ligegyldigt hvor meget så Rossellini er crediteret som forfatter og supervisor på den sidstnævnte. Guarner gør sig så stor umage for at analysere loyalt omkring disse produktioner, at resultatet bliver snakkesaligt. Retfærdigvis skal det så siges, at »Socrate«, en 120 min. TV-produktion lyder som et spændende tilløb til en ny form for TV-krønike. Det er da også et projekt, Rossellini har drømt om at komme i gang med i over tyve år, og det er et projekt han har realiseret uden sønnens »bistand«.

José Luis Guarners bog er, hvad man plejer at kalde sober uden at være kedelig. Det betyder her på lerskrænterne i nord, at den er fri for vild filosofi og højtflyvende teorier. Den har enkelte fejl som f.eks. i afsnittet om »Roma, città aperta«, hvor forfatteren fremhæver, hvorledes Pinas død skildres objektivt, reportageagtigt, udefra og med kameraet på afstand. Blader man om på næste side i bogen ser man modbeviset: et billede af Pina, der løber efter lastvognen, taget fra lastvognen, altså et subjektivt billede fra Francescos point of view. Man kan på samme måde kassere en del af argumentationen i »Paisa«, hvor han hævder, at Rossellini bevidst undgår forklaringer og bl.a. illustrerer det med, at man ikke får noget at vide om, hvordan tyskerne afslører fiskerfamilien, der derefter henrettes. Men vi har jo set, hvordan den amerikanske soldat overlader konen den fatale flaske amerikansk myggebalsam til barnet, der er plaget af myggestik. Det er en detalje. Værre er det, at Guarner viderebefordrer en af filmhistoriens tilsyneladende mest uudryddelige fejltagelser; den er begået af André Bazin, og den går ud på, at en væsentlig årsag til at landskabet i Po-afsnittet virker så psykologisk skræmmende på os, så reportageagtigt nærværende, er at horisonten holdes ens i næsten hvert billede, og at proportionsforholdet mellem vand og himmel svarer nøjagtigt til det subjektive indtryk, de mænd, der kæmper i dette landskab, har af det. Sandheden er, at horisonten i afsnittet holdes nøjagtig så ens, som den ville have gjort det, hvis kameraet havde været fastspændt på en gyngehest.

En gnaven læser vil muligvis lade sig irritere af forfatterens af og til opdukkende trang til at lave sammenlignende filmanalyse. Under »Dov'è la Libertà?« lykkes det ham uden påviselig grund at drage »The Nutty Professor« og Keatons »Go West« ind i analysen, og det må være Godards erklærede kærlighed til Rossellini, der får forfatteren til, så ofte som han kan, at referere til Godard-film efter recepten: »*Godard kan have tænkt på denne scene da han lod Ferdinand ringe hjem før selvmordet i Pierrot le Fou.*« Noget andet er, at Guarner sikkert kunne foretage en interessant analyse af Rossellini-påvirkningen i »Les Carabiniers« *udover* manuskriptarbejdet.

I 1965 var Rossellini meget deprimeret over sin »uanvendelighed«. Dovzhenkos fiasko med »Sangen om havet« havde også bekymret ham: »*Den er et eksempel på et værk, som folk ikke forstår. Til trods for dens enestående enkelhed kunne de ikke finde hoved og hale på den. Det var det, der fik mig til at tænke på, at alt, hvad der er skabt af film er uden værdi set fra et almennyttigt synspunkt. Kun nogle få forstår. For majoriteten gælder det, at ikke nok med at de ingenting får ud af det, i mange tilfælde vil de blive fornærmede*«. Det var sådanne tanker, der fik Rossellini til at forlade biograffilmen. Det er en grum tanke og en grim vittighed, at han nu kan vente på medieforskernes undersøgelser af TV. Nissen flytter jo med. Men de fysiske arbejdsbetingelser er naturligvis her i ringere grad afhængige af denne nisse. Og den frihed, Rossellini kæmpede for på filmens vegne, skulle han altså nu have fundet i sit frivillige exil i TV.

Poul Malmkjær