

# Filmene

- »Edderkoppens strategi«
- »Effi Briest«
- »Dillinger – gangsternes gangster«
- »Naturlig størrelse«
- »Lucky Luciano«
- »Skipper og Co.«

## Edderkoppens strategi

»Edderkoppens strategi« handler om en yngre mand, Athos Magnani, der vender tilbage til sin fødeby Tara på foranledning af sin afdøde fars elskerinde Draifa.

I Tara hædres hans far, der også hed Athos Magnani, som byens store søn, hvis tragiske død i 1936 som offer for et fascistisk attentat under opførelsen af »Rigoletto« stadig mindes sammen med de romantiske varsler Athos senior modtog inden sin død. Gennem møder med faderens venner opdager Athos jr. efterhånden, at faderen havde forrådt sine politiske meningsfæller, men siden ladet sig likvidere af dem på en sådan måde, at han ikke kom til at stå som en forræder, men som en helt – hvad den antifascistiske bevægelse nok kunne have brug for.

Sønnen accepterer løgnet og giver myten videre, men da han i åndeligt kaos vil flygte fra Tara, opdager han, at der gives ingen vej bort: jernbaneskinnerne er groet til i den tid, der for ham blot føltes som et par dage. Dette motiv genkendes fra folkeeventyrerne; hvad hovedpersonen subjektivt har oplevet i løbet af ganske kort tid, har for den uinteresserede omverden været en menne-skealder.

Udtrykket »Edderkoppens strategi« forekommer ikke på noget tidspunkt i dialogen, og tilskueren stilles altså allerede ved titlen over for en af filmens talrige gåder. Det kan vel nok lade sig gøre at fortolke filmens titel som et billedligt udtryk for det velkomponerede intrigespind, den i psykologisk henseende så ubegribelige Athos Magnani senior med sine venners hjælp får vævet en myte frem af, og strategien bliver da den selvbevidste tillid til, at samtlige fluer vil gå i nettet. Men den knudret symbolske titel (der måske nok kan forstås mere enkelt, end jeg har gjort det) er alligevel på en eller anden måde symptomatisk for Bertoluccis litterære ambitioner, der tilsyneladende ikke får tilstrækkeligt afløb i hans digteriske produktion, men også partout skal indgå belastende mesalliancer med den side af hans talent, som giver sig udtryk i hans filmskaben. Bertolucci er jo en filmkunstner, der har visioner, og som kan realisere dem på det visuelle plan i en personlig stil, og et personligt forhold til et karakteristisk materiale kan man så vist ikke frakende ham – men en evne til på den ene side at koncentrere sit stof om det væsentligste og til på den anden side at gøre sammenhængen imellem de enkelte scener lidt mere overbevisende kunne man nu godt ønske sig af en film, der, hvis man skulle tro Peter Cowie, skulle gøre 1970 til

Bertoluccis annus mirabilis (sammen med *Il Conformista* ganske vist – men alligevel)!

Idet jeg i øvrigt henviser til Bjørn Rasmussens anmeldelse i *Kosmorama* 99, skal jeg i modsætning til ham, tillade mig at hævde, at selve filmens historie, altså det plot, Borges' novelle har leveret, er en ret uspændende affære, hvor der vendes op og ned på modbegreberne helt og forræder, fortid og nutid som i en af Buñuels matte vitser. Og slutningens variant over temaet fra »The Man Who Shot Liberty Valance« om at vælge myten frem for sandheden er hverken original eller synderlig foruroligende, men bare sådan fiks som et aforistisk konversationsømne.

Er filmens historie let at affærdige, er dens indhold lykkeligvis mere frugtbar, for så vidt som Bertolucci genemspiller forløbet med en rigdom på indfald, der uden at tilføje historien mange konkrete oplysninger, dog i kraft af deres stilsikkerhed udbygger filmen poetisk. Den mest vellykkede af disse sidehistorier er en episode, bestående af en sådan dansescene, der allerede synes at være et sine qua non i Bertoluccis dramaturgi. Ballet foregår i fortiden, altså i 1936, og de sortskjortede fascister sætter deres præg på morskaben. Da Athos senior indfinder sig, beordres orkestret til at spille fascist-sangen »Giovinezza«, men Athos tager handsken op og danser ud med en ung pige, som han svinger rundt med til de forsamledes handlelammede forbløffelse. I sammenligning med de senere ekstravagante danseafsnit i »Medløberen« og »Sidste tango i Paris« er sekvensen her mindre virtuos, mindre spændstig, men dog af en billedmæssig styrke der både er af udpræget italiensk art og karakteristisk for Bertoluccis evne til at formidle intrikate følelseskonfrontationer. Det er samme billedforførmelse der gør Athos jr.'s tranceagtige gang mod teatret igennem Marienbadskes statistgrupperinger frem til den afgørende forståelse i logen, alt akkompagneret af medrivende citater fra »Rigoletto«, til filmens mest storladne, mest smukkeste disciplinerede nummer – et highlight at inkludere i kommende års interviewfilm med Bertolucci.

Det er heller ikke blot disse sidehandlinger og visuelle godbidder, der gør »Edderkoppens strategi« mere interessant end den historie, den fortæller. Hvad der giver filmen dens egentlige karakter, er den form, Bertolucci har givet sit stof – en form der på én gang kompletterer plottets statements og markerer sig som Bertoluccis egentlige tema, et tema, der rummes i det Talleyrand-citat, der stod som motto for »Prima della rivoluzione« (»Kun de, der har levet før revolutionen, kender livets sødme«), men som i »Edderkoppens strategi«, »Medløberen« og »Sidste tango i Paris« afklares og disseskeres, nem-

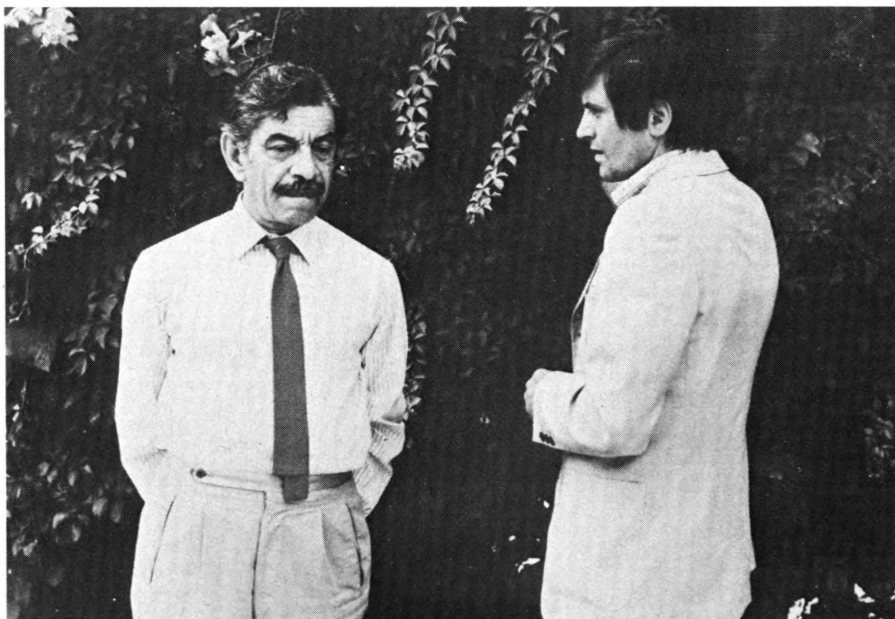
lig temaet om nutidens forhold til fortiden, om længst stedfundne tildragelsers atavistiske magt, om traumer og fortrængninger eller med andre ord om personlighedens forhold til dens psykiske arv.

I »Edderkoppens strategi« behandles emnet teatralisk, d. v. s. absurd, symbolsk og uvirkeligt, mens det i de senere film orkestreres henholdsvis ro-managtigt forklarende og lyrisk intuitivt. Som film kan man foretrække de to senere titler, men som stilistisk udtryk for en psykologisk tese er »Edderkoppens strategi« nok den mest originale, beslægtet med schizofrenifilmen »Partner« fra 1968, men ikke behæftet med denne totalt udflippede films monstrøse narcissisme.

I »Edderkoppens strategi« er fortiden nutid – mennesker, der figurerer både i 1936 og i filmens »i dag« er de samme nu som før, de ser ens ud, har samme frisurer og næsten samme tøj, fortiden gentager sig med paradoksale forskydninger i denne lukkede verden, der i nutiden kun er befolket af gamle og børn, der lever i en passiv venten på at det skal blive deres tur til at gennemleve de tilværelser, deres forældre har levet og formet før dem. Tydeligst træder denne overensstemmelse imellem fortid og nutid naturligvis frem i den omstændighed, at far og søn i filmen spilles af samme skuespiller, og at det derfor i enkelte afsnit af filmen kan være umuligt at afgøre, om det er seniors eller juniors oplevelser, vi er vidne til. Eftersom sønnen oven i købet færdes i faderens fodspor – godvilligt, når han op søger Draifa, modstræbende, da han drages imod teatret – bliver hans overtagelse af faderens identitet noget nær fuldstændig.

»Edderkoppens strategi« skildrer altså, hvordan faderens personlighed overtager sønnens, hvordan den åndelige frigørelsesproces, der kunne være et motiv for sønnen til at få afdækket mysterierne omkring faderens død, i stedet bliver til en mental besættelse. Fortiden besejrer nutidens Athos Magnani som traditionerne kuer Fabrizio i »Prima della Rivoluzione« og den skelsættende traumatiske oplevelse med den homoseksuelle chauffør kommer til at præge Marcellos tilværelse i årevis i »Medløberen«. Underbevidsthedens jungle (som såvel Ligabues naivistiske dyrebilleder under credits, som den undslupne cirkusløve og de påfaldende mange billeder af alle slags vegetation associerer til) skyder frem, mens det Tara, der først tager sig ud som en ordinær lille italiensk provinsby sætter fælderne op for den ubefæstede unge mand, der tror, at han upåvirket kan beskæftige sig med sine forudsætninger.

I »Edderkoppens strategi« arbejdede Bertolucci første gang sammen med Vittorio Storaro, som siden også fotograferede »Medløberen« og »Sidste



Giulio Brogi (th.) som Athos Jr. i »Edderkoppens strategi«.

tango i Paris«, og han har formentlig en stor del af æren for at man nu må betegne Bertoluccis film som hørende til de visuelt mest blændende, der er lavet i de senere år. Hvor filmene inden Storaro nok havde slående indfald, når de dog ikke den afklarede elegance, som har præget Bertoluccis tre seneste film. »Edderkoppens strategi« karakteriseres af bløde dunkle farver, med en rødgylden okker og en frodig grøn som dominerende kontrast. Lyset er ofte den uvirkelige ravfarvede, der var så prægnant i »Sidste tango i Paris« (scenerne i lejligheden). Der er en tilsyneladende harmoni i disse billeder, som man imidlertid ikke må lade sig narre af: overfladen er nok smagfuldt velafstemt, men kameraets kontrapunktiske bevægelsesmønstre i forhold til personerne antyder, hvordan filmens mennesker ikke er i overensstemmelse med deres omgivelser. De er ikke i trit med milieuet, og det er altid milieuet, der bliver den overlegne, udtrykt ved at kameraet flere gange forbliver i lokaliteten, efter at personerne har forladt den. Menneskerne kan nok efterlade spor af deres tilstedeværelse, men i sidste instans sejrer naturen. Anderledes udtrykt: man kan ændre sin tilværelse, men ikke sine forudsætninger. Det kan ikke undre en, at Bertolucci er meget optaget af psykokoanalyse.

Hvis »Edderkoppens strategi« alligevel trods alle fascinerende enkelttræk og pragtfulde detaljer ikke kan betragtes som andet end en forløber for de to senere hovedværker skyldes det dels Bertoluccis tidligere omtalte mangler som dramaturg – der er simpelthen for mange maleriske, men overflødige scener i denne film – og dels en manglende interesse for hovedpersonen.

I interviews har Bertolucci fremhævet sin respekt for skuespillere, og det i en sådan grad, at han gerne vil betegne sine film som dokumentarfilm om de

medvirkende. Det må også indrømmes ham, at han har formået at forme filmen på en sådan måde, at skuespillerne, bortset fra nogle Pasoliniske amatører i småroller, dækker rollerne glimrende – i Alida Vallis tilfælde forbavsende personligt. Det viser sig bare, at Giulio Brogi ikke er velegnet til en sådan dokumentarfilm, for det, at han i rollerne som Athos Magnani ikke er dårlig, er desværre ikke ensbetydende med, at han er spændende i samme grad som Trintignant og Brando i de senere film. Den regulære opklaring af mordet på Magnani senior, som er filmens intrige, bliver ejendommeligt fjern og lige gyldig, når man næppe gider interessere sig for den mand, hvem opklaringen angiveligt ligger mest på sinde, og derved bliver også det psykiske drama om identitetsovertagelsen en temmelig abstrakt affære.

Nok er »Edderkoppens strategi« skøn at skue, og nok er den i tematisk henseende så tæt forbundet med Bertoluccis øvrige film, at den er et must for alle, der vil følge filmkunstens udvikling i halvfjerdserne, men den virker tillige som et temmelig foreløbigt, utilfredsstillende resultat af sin skabers potentiel.

Jørgen Oldenburg

(Credits i næste nummer).

## Effi Briest

Rainer Werner Fassbinders filmatisering af Theodor Fontanes roman »Effi Briest« (1895) har den fødte klassikers helstøbt-hed. Instruktøren har selv – i et interview med filmens importør Chr. Braad Thomsen – forklaret det som sin hensigt ikke at »genfortælle historien«, men virkelig »filme bogen«, dvs. genskabe romanforfatteren Fontanes holdning til sit