

realismes udvikling på knapt 300 sider. Titlen „Von Rossellini zu Fellini“ er lidt misvisende, idet Schlappner starter med den italienske stumfilm og den tidlige realisme. Men naturligvis er bogens hovedvægt lagt på tiden efter „Rom, åben by“ og „La terra trema“. Bogen er behageligt koncentreret om de virkelig betydningsfulde skikkelser inden for den neorealistske bevægelse. Martin Schlappner lægger et indgående kendskab til sit stof for dagen, og hans analyser af efterkrigstidens vigtigste italienske film er fængslende læsning.

Bogens historiske afsnit bringer ikke meget nyt for dagen. Den første „neorealisme“ finder Schlappner, som andre før ham, i *Nino Martoglios* „Sperduti nel buio“, en skildring af livet i Napoli. Schlappner tidsfæster denne film til 1916, men den kom vist nok allerede i 1914. I lignende realistisk prægede film ser Schlappner en reaktion mod den romantiske „D'Annunzianisme“, som filmmuseets publikum har haft lejlighed til at stifte bekendtskab med under den italienske filmuge sidste sommer i film som „Ma l'amor mio non muore“ og „Il romanzo di un giovane povero“.

Det er som sagt Schlappners analyser af italienske efterkrigsfilm, der gør hans bog virkelig interessant. Særlig opmærksomhed ofrer han (foruden naturligvis *Rossellini* og *Fellini*) de *Sica*, *Visconti*, de *Santis*, *Lattuada* og *Germi*. Særligt glæder omtalen af *Viscontis* film, her mærker man rigtigt Schlappners fornemmelse for sit stof.

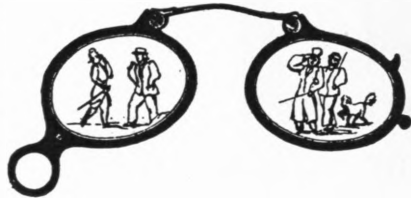
Schlappner betragter ikke neorealismen som en afsluttet epoke i italiensk film. Som han skriver, begynder man allerede i 1947 at tale om neorealismens krise. *Blasettis* „Un giorno nella vita“ var lidt for effektivt fotograferet til at virke umiddelbar. Senere var *Comencinis* „Proibito rubare“ og „Persiane chiuse“ lidt for følelsesfulde. *Lattuadas* „Il bandito“ havde en lidt for stærk hang til det romantiske, og de *Santis'* „Caccia tragica“ var ikke langt fra at være en regulær knaldfilm. Men, påstår Schlappner, det der så ud som romantisering og melodramatisering var i virkeligheden begyndelsen til italiensk films nye æstetik. Neorealismen var på vej ind i sit andet stadium, som foreløbig har nået sin kulmination i *Federico Fellinis* film, i hvilke retningen har nået sin modning, har set sin dybeste retfærdiggørelse. Kunst er „die Bemühung um die Welt und ihr Verhältnis zu Gott“.

Zavattinis „Amore in città“ (og i øvrigt også hans „Siamo donne“) er efter Schlappners mening demonstrationer af en tesis. Instruktørerne af de enkelte episoder (*Antonioni*, *Maselli*, *Fellini*, *Lattuada*, *Lizzani* og *Risi*) tilhører alle med undtagelse af *Lattuada* en ny generation, som nok føler sig som elever af „den første neorealisme“, vedkender sig dennes fænomenologi, men ønsker at indtage en mere analytisk holdning til stoffet. Disse unge folk er, så forskellige deres livsanskuelse er, enige om en ting: at „Amore in città“'s objektive naturalisme ikke var begyndelsen til noget nyt, men var en slags afsked med noget overstået. Bogens altoverskyggende helt, *Fellini*, siger om sine angribere, den „strenge“ neorealismes forkæmpere, der vil gøre denne kunstretning udelukkende socialt bestemt, at de indskrænker sandheden. „Thi mennesket er ikke bare et socialt væsen, men også en Guds skabning. Og man kunne sige, at der i mine film ikke er tale om en social realisme, men om en personlighedens realisme . . .“

Man tager sig til hovedet over forfatterens næse-

gruse beundring for *Fellinis* religiøse kunststykker, og også på andre punkter er man uenig med ham. Dette forhindrer imidlertid ikke, at „Von Rossellini zu Fellini“ er en fortrinlig vejviser gennem den italienske neorealisme. Blandt bogens irritationsmomenter er et, man ikke kan lægge forfatteren til last: alt for mange af de behandlede film har ikke været vist i danske biografier.

Birger Jørgensen.



Vor tids komiker

Mon Oncle (Min Onkel). Prod.: Gray-Film - Specta Films - Alter Films (Paris). - *Le Film del Centauro (Rom)* 1957. Instr. og manus.: Jacques Tati. Foto: Jean Bourgoïn. Musik: Norbert Glanzberg, Alains Romans, Franck Barcellini. Dekor.: Henri Schmitt. Medv.: Jacques Tati, Jean-Pierre Zola, Adrienne Servantie, Alain Becourt, Lucien Fregis.

Handlingen? De kender den forhåbentlig på indøvrende tidspunkt, og meget er der ikke at sige om den. Den er så enkel som „Cykeltvæn's“ og har lige så lidt at gøre med en intrige. Der sker stort set kun det, at en herre bliver ansat på en fabrik, hvorfra han bliver fjernet igen, fordi han er noget distraet. Så bliver han sendt ud på landet som handelsrejsende. Det var den film.

Sker og sker. I en lidt anden betydning af ordet *sker* sker der uendeligt meget i „Min Onkel“. I billede efter billede finder vi tilsyneladende små hændelser, der fortæller ikke så lidt om, hvordan vor fagre nye verden vil blive desinficeret for afslappet, uforceret glæde ved tilværelsen, hvis vi ikke passer morderlig godt på.

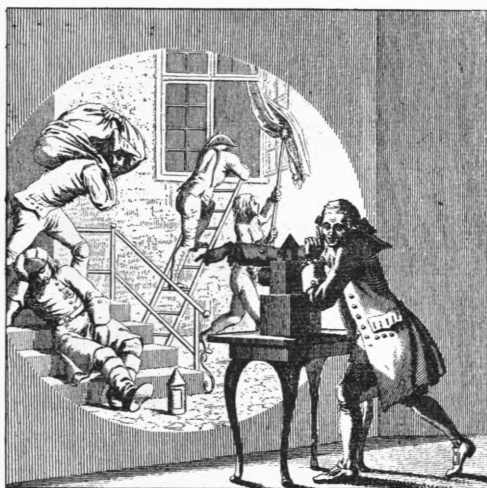
Den fagre nye verden er symboliseret ved et hus, der vel er forud for sin tid, men ikke så meget, som nogle vil troste sig med at tro. Smukt er huset ikke; dets eksistensberettigelse skulle være, at det var praktisk. Det pinlige er, at det er det heller ikke, men at ejerne er overbevist om, at det i høj grad er det. Og de lader sig ikke belære af erfaringen. Der er åbenbart tale om en uudryddelig overtro, overtroen på mekanikken. Huset er uvenligt, det er afspærret fra omverdenen. Ikke noget med at gå ud og ind her som det passer en. Maden tilberedes på maskine, og tallerkenerne (der må formodes at være af plastic) renses af et apparat, der giver tandlægeassociationer. Kunsten er ikke negligeret, for man følger vel med her i huset, men kun den garanteret antisæptiske slags kan få indpas, og møblerne er så stilrene, at det er besværligt at bruge dem. Bøger ser man ikke noget til, for man kan holde sig kulturelt underrettet ved hjælp af fjernsynet. Samtale volder gang på gang uoverstigelige vanskeligheder, for de mange „praktiske“ apparater leverer næsten hele tiden støj af forskellig art, og man må kon-

centrere sig gevaldigt for at finde ud af, hvor de stammer fra.

I dette hus nærer en top-industrimand og hans kone (pæne mennesker som De og jeg, understreger filmen frækt) den illusion, at de lever. I huset bor yderligere ægteparrets lille søn og en hund. Sønnen benytter enhver lejlighed til at farte omkring med sin onkel, den i indledning nævnte herre, eller med en bande pudsig uartige kammerater, og hunden elsker at strejfe rundt sammen med nogle gadehunde, der egentlig slet ikke er af samme sociale standard. Sønnen og hunden elsker den gamle fagre verden, og denne verden er i „Min Onkel“ næsten identisk med tilværelsen selv, selve det anarkistiske, poetiske liv.

Læg mærke til filmens titel. Det er sønnen, der taler. *Jacques Tati* har ønsket at fremhæve, at filmen er set med barneøjne, at han elsker barnets friske syn, og at han selv er et stort barn. Drengen i „Min Onkel“ gennemskuer den modernistiske verden – som drengen i „Kejserens nye Klæder“ gennemskuer forlorenheden.

LATERNA MAGICA III



Clemens har denne gang ændret stikkets komposition i betydelig grad. Ved en ny placering af bordet og apparatet opnås for første gang en rumlig fornemmelse af den stue, magikeren står i, og mens denne i de to tidligere stik stod med ryggen til publikum, har han denne gang vendt sig om. En kunstnerisk virkning er endelig opnået ved i afskæringen af stikket at undlade at bringe hele magikerens runde billede. Dette billede viser os en vægter, der ligger og sover på trappen til et hus, mens en tyv lister ned ad trappen med en stor pakke på nakken. I baggrunden kryber en anden tyv op ad en stige til et åbent vindue, mens en tredje med vægterens morgenstjerne løfter gardinet op. Stikket er signeret: „Af Jonas, som udbeder sig en stol næste gang“. Hvad han får at sidde på næste gang, skal ikke røbes her. Stikket skal opfattes som en satire over retssikkerhedens slette tilstande i tiden omkring 1787 (M. E.).

Hvad har den fagre gamle verden da at byde på? Frihed, poesi, charme, kærlighed. Den kan også være absurd – som f. eks. det skrupsomt indrettede gamle hus, onkelen så vidunderligt morsomt bestiger og bor i – men absurditeten er af en anden art end modernitetens. Den er *relaxed*, den går ikke på nerverne, den er i pagt med tilværelsens egen tilfældighed, medens modernismen krampagtigt forsøger at reducere tilfældighederne og dræved blot opnår at reducere livet. Vi føler os særlig levende ved det tilfældige, det uberegnelige, som bl. a. humaskinerne forsøger at fjerne. Det er filmens paradoks, at det ikke lykkes dem at opheve tilfældighederne, at alting bestandigt går galt, hvorfor vi ler. Men de moderne personer ler ikke, de bliver stødt, irriterede. De har mistet enden til at forstå livsposien. Modsat drengen, der ler højt, og onkelen, der sympatiserer med ham.

Det er i god overensstemmelse hermed, at onkelen ikke gør oprør. Han protesterer ikke, da han skal anbringes på fabrikken, og han protesterer heller ikke, da han bliver sendt til provinsen. Han har bevaret enden til at opfatte verden som et eventyr og anser ikke livet for en karriere-plan, så hvorfor skulle han kæmpe mod at blive revet fra milieu til milieu? Han er bestemt ikke ægtemandstypen, han er vel også seksuelt en *outsider*, så hvorfor skulle han modsætte sig at blive forflyttet? Tati skildrer i høj grad sig selv. Han kan derfor ikke hævdes at ville bilde alle ind, at de kan opnå den usædvanlig store grad af frihed. Hulut nyder godt af – han siger blot: I må bevare så megen frihed og charme som muligt, I må ikke gøre hele verden til en automat.

Det er blevet hævdet, at filmen er kold. Men for det første er der stærk følelse for den gamle verdens bybillede i „Min Onkel“. Det kan være rigtigt nok, at filmen ikke skildrer relationerne mellem menneskene med megen varme. Indvendingen kan dog i hvert fald ikke ramme skildringen af beboerne i det modernistiske hjem, for her er det jo netop Tatis hensigt at vise, at modernismen er en frigidaire, at der består en vekselvirkning mellem de kolde ydre former og menneskenes indre kulde. Men man kan indvende mod filmen, at heller ikke de varme relationer – først og fremmest relationerne mellem onkelen og nevøen – er rigtig varme. Bevares, deres tavse og intelligente sympati for hinanden er charmerende, men er den varm? Tati kan måske hævdes at svigte i denne skildring, hvis man støtter de højeste krav, men til gengæld må det pointeres, at der er filosofisk varme i filmen, en oprigtig omsorg for menneskeheden. I *Ingmar Bergmans* særdeles interessante „Det sjunde inseglet“ er der varme i skildringen af flere af personerne, men til gengæld fattes følelsen af, at menneskeheden fremtid ligger digteren stærkt på sinde – altså det omvendte. I de stort tænkte film kan imidlertid følelsen for menneskeheden være nok så vigtig som følelsen for det enkelte menneske.

Om den komiske stil i „Min Onkel“ ville det være let at skrive side op og side ned, men her må vi nøjes med at sige, at den er original i sin blanding af det neorealistiske og det udspekuleret absurde, det befriende og det ikke-befriende, det satirisk pessimistiske og det munter eventyrlige, det banale og det poetiske, det intellektuelle og det barnlige. I langt højere grad end *Chaplin* lærer Tati os at se; han er vor tids komiker *par excellence*.

Erik Ulrichsen.