



## Antonioni's akvarium

L'AVVENTURA („De elskendes eventyr“). Prod.: Cine Del Duca/Produzioni Cinematografiche Europee (Rom) – Soci t  Cinematographique Lyre (Paris), 1960. Instr.: Michelangelo Antonioni. Manus.: Michelangelo Antonioni, Elio Bartolini, Tonino Guerra. Foto: Aldo Scavarda. Musik: Giovanni Fusco. Dekor.: Piero Poletto. Medv.: Gabriele Ferzetti, Monica Vitti, Lea Massari, Dominique Blanchar, James Addams, Lelio Luttazi, Esmeralda Ruspoli, Renzo Ricci, Dorothy De Poliolo.

LA NOTTE („Natten“). Prod.: Nepi Film (Rom) – Sofitedip/Silver Film (Paris), 1961. Instr.: Michelangelo Antonioni. Manus.: Michelangelo Antonioni, Ennio Flaiano, Tonino Guerra. Foto: Gianni di Venanzo. Musik: Giorgio Gaslini. Dekor.: Piero Zuffi. Medv.: Marcello Mastroianni, Jeanne Moreau, Monica Vitti, Bernhard Wicki, Rosy Mazzacurati, Maria Pia Luzi, Guido Ajmone Marsan, Vittorio Bertolini, Vincenzo Corbella, Ugo Fortunati.

Man kunne fristes til – i analogi med betegnelserne digter, maler, musiker – at benævne *Michelangelo Antonioni*: filmer. Han tilstræber det nøgne, rene, direkte filmiske udtryk – filmkunstens fuldkomne integritet. Hans værker har ingen litterære forlæg, ingen ideologisk grundtanke endsige budskab, næppe nok en handling og ingen „idé“ af den slags, der efter traditionelle begreber er oplagt til filmatisering. Snarere tværtimod. Hans film er med flid skabt af just det stof, den klassiske drejebogs-abc udelukker som ufilmisk og ufilmeligt, alt det, der – med et fotografudtryk – ikke er noget billede i: de udtalte tanker, de ubevidst skjulte eller bevidst camouflerede følelser, de lønlige længsler, hvis patos ligger i, at de aldrig kommer til udtryk, sjælenes interferens, bevidsthedens understr mme . . .

Han fortæller ikke, dramatiserer ikke, moraliserer ikke. Han registrerer et hjørne af naturen, d. v. s. et stykke selvskab, digtet virkelighed, set gennem et temperament, der udmærker sig ved at være så lidenskabsl st, at det er vanskeligt at få øje på.

Alt dette gør det nærmest umuligt at referere de to film „L'Avventura“ og „La Notte“.

Jeg henviser til *Giulio Cesare Castelllos* artikel i „Kosmorama 54“, der giver, hvad gives kan af et indholdsreferat, og tillader mig i øvrigt at forudsætte, at læseren selv har set eller vil se de to epokegørende værker.

Men det g r det også vanskeligt for kritikerne at finde kriterier for en vurdering. Han nødes til at anlægge Antonionis kliniske metode på sig selv, at registrere sine egne, umiddelbare reaktioner på det sete og oplevede.

Min første reaktion på begge film var beundring og taknemmelighed, ikke blot mod Antonioni, men mod alle dem – vore hjemlige filmimport rer og biografledere indbefattet – der har gjort det muligt at skabe og vise s  uforfærdet konsekvente og kompromisløst seriøse film, taknemmelighed over at en filmkunstner viser publikum den inden for branchen enestående respekt og tillid at betragte det som modent, selvt nkende og aktivt, at han tør og kan sætte sig så grundigt ud over alle vedtagne meninger om, hvad publikum kræver af en film, at han tværtimod lader filmen stille krav til publikum.

Min modreaktion var og er: Er det ikke for store krav, Antonioni stiller til sit publikum? Lige så velgørende det er, at han ikke tygger stoffet for tilskueren og propper det i ham med ske og skubop'er, lige så utilfredsstillende er det, når han overlader det til tilskueren at gætte sig til, hvad det i grunden er, der serveres for ham. Hvis dybden i filmene afhænger af, hvor meget tilskueren evner at projicere ind i billederne, må det være tilskuerens „værk“, man skal anmelde, og ikke kunstnerens.

Det forekommer mig, at Antonioni for ofte lader tilskueren i stikken med frit valg mellem at kede sig oprigtigt eller genere sig over sine manglende åndsevner.

Snobismens sorte spøgelse anes bag kritikerudtalelser om, at de kedelige partier i Antonionis film er de kunstnerisk vægtigste. Claudias og Sandros halvhjertede eftersogning af den forsvundne Anna på Sicilien i „L'Avventura“ f. eks. eller Lidias forst dsvandring i „La Notte“, hendes to oplevelser: de unge mænds h sligt brutale opgør og børnenes raketleg. De kan ikke være tilfældige og betydningsløse foreteelser, blot og bart inventar i en forst dshverdag. Det ville være trivielt skomagerrealisme. Men hvad betyder de da? Hvordan virker de på Lidia i hendes s vng ngeragtige, men vistnok særligt modtagelige sindstilstand? Er der symbolik i dem? Skal drengenes opgør og kammeraternes endnu mere brutale passivitet være storbyens, nutidens, tilværelsens n del se hårdhed? Skal man se en parallel til overklassemilj ets slebne og velplejede ubarmh rtighed,

udtrykt i den moderne, sterile arkitektur, eller til sygeplejerskernes professionelt håndfaste behandling af den nymfomane pige på klinikken? Eller er både denne pige, de kæmpende drenge og de legende børn at opfatte som kontraster til samfundets kolde firkantethed, som naturen, der bryder gennem optugtelsen? Er raketlegen en trods mod det jordbundne, et udslag af ufordærvet livsglæde eller tværtimod en tidssvarende og for så vidt konventionel leg i overensstemmelse med den moderne voksnes verdens interesser?

Hvorfor skal Lidia opleve netop disse ting, og hvilke spor efterlader de i hende? Hun bliver tydeligvis skræmt af drengenes råhed, men er hun også tiltrukket af den med den af det intellektuelt dannede overklassemiljø oplevelsesmæssigt underernærede kvindes længsel efter håndgribeligheder? Hun bliver lige så tydeligt draget af børnenes leg, finder den smuk; men hvad betyder oplevelsen for hende – i øjeblikket og senere?

Man kan spørge og spørge – om disse og om hundrede andre ting i Antonionis to film – uden at få andet svar end det, man selv giver, aner, gætter sig til. Det er under disse omstændigheder en ren lise hist og her at finde en nogenlunde entydig antydning af engagerethed hos Antonioni. Således i hans forhold til menneskene, som de er repræsenteret af hovedpersonerne i hans film. Man aner et sympatisk forstående, med-lidende „Det är synd om människan!“ som grundtema. Dette gælder med sikkerhed kvinderne, først og fremmest den levende og varmhjertede Claudia, men også de halvdøde Anna og Valentina og den mugne Lidia. Når han ofrer kvinderne større varme – eller skulle man sige mindre kulde – end mændene, er det tydeligvis, fordi de i hans øjne er renere, sandere og stærkere i deres livsholdning end de kompromitterede mænd, hvilket indebærer, at den klinisk iagttagende Antonioni dog har en moralsk alen gemt bag sin pletfri kittel.

Og skønt de hypokrite mænd kommer til kort, målt med denne alen, omfattes selv de med nogen sympati, i hvert fald med overbærenhed. De vide visse vel, hvad de gøre, for det er velbegavede og reflekterede herrer, både arkitekt Sandro, der allerede *har* svigtet sine kunstneriske idealer, og forfatter Giovanni, der med en betydningsfuld nuance i udtrykket – „Jeg tror, jeg vil sige nej“ – røber, at han er godt på vej til at svigte sine.

Men er de to mænd ansvarlige for deres svaghed? Er det i Antonionis øjne ikke snarere tiden, samfundet, mere specifikt det syge miljø, der har formet dem sådan?

Igen må man fortolke og gætte efter evne. Antonioni udleverer ikke – som *Fellini* i „La

dolce vita“ – det smukke, blanke, tomme rigmandsmiljø. Men han registrerer det på en måde, der antyder væmmelse, parret med en vis tiltrækning, lidt på samme vis som Lidia over for brutaliteten. Miljøet skildres som et akvarium befolket af slørhaler, der glider ud og ind imellem hinanden i meningsløst dekorative arabesker. Akvariestemningen er påfaldende allerede i „L'Avventura“s slutning, hvor Sandro den sidste aften bevæger sig omkring på må og få i hotel San Domenicos saloner og barer, og genfindes akcentueret i billederne af „livet“ i Villa Gherardini i „La Notte“, hvor slørhalemenneskenes søvngigt erotiske krydstagfat bogstavelig talt er fotograferet gennem akvariets spejlglasvægge.

Måske kan denne miljø- og klimabeskrivelse udlægges som en undskyldende forklaring på personernes, specielt mændenes koldblodede slattenhed. Den reducerer individernes ansvarlighed så vidt, at der bliver plads for tilgivelse, den tilgivelse, som ét eneste sted kommer til direkte udtryk: i den tøvende bevægelse, hvormed Claudias hånd i „L'Avventura“s slutbilleder kærtegner Sandros angrende nakke, nænsomt og illusionsløst.

For at vende tilbage til mine umiddelbare reaktioner, så brød i dette ene øjeblik en betagelse gennem min beundring. Men Claudias stumme og meget talende kærtegn er jo rigtig nok også en god gammeldags „litterær“, „oplagt filmisk“ og således ret beset u-antonionisk effekt! Man forestiller sig, at Antonioni har rødmætet af generthed over sin egen ublufærdige ligetilhed i udformningen af denne scene og skyndt sig at tage oprejsning med „La Notte“, der er kemisk fri for slige utilstedeligheder. (Slutningen af „La Notte“ skæmmes til gengæld af den – i *mine* øjne – filmisk utilstedeligt kluntede brevoplæsning og det psykologisk uacceptable i, at Giovanni ikke skulle kende sine egne ord igen).

Den tanke melder sig: Er Antonionis kunst, den affektløse, decente, banalitetsskyende og æstetisk raffinerede, bestemt af det samme åndelige klima, han skildrer? Er han selv at finde blandt fiskene i akvariet, han fotograferer? Eller har han valgt dette miljø – og genvalgt det – skønt dets fornemste præg er kedsommelighed, fordi de mikroskopiske nuancer af psykologisk ambivalens, han sætter en ære i at fotografere, fortrinsvis er at finde blandt mennesker, der har råd og tid til at fordybe sig i kedsomhedens problem? Det er påfaldende, at ingen af filmens personer hæmmes af hensyn til arbejde eller andre sociale normer, og at de sporadisk optrædende repræsentanter for „lave-re“ klasser opfattes enten som umælende dyr (Tommasios mor og de kæmpende drenge i

„La Notte“, mændene på torvet i Noto i „L'Avventura“) eller som enfoldige, let komiske mærkværdighedsvæsener (fårehyrder på Lisca Bianca, 2. klasesparret med radioen i toget, butiksparret i „L'Avventura“). – Eller repræsenterer de tværtimod det normale, ufordærvelige liv af kød og blod, akvarievæsenerne er udelukkede fra? Atter synes Antonioni mig – af åndshovmod eller selvudslettende beskedenhed? – at vise tilskueren for stor tillid, subs. at svigte ham.

Ved at rendyrke filmmediet som selvstændig udtryksform, frigøre det fra al afhængighed af andre kunstarter og kunsten uvedkommende hensyn har Antonioni – med *Bergman*, *Fellini*, *Bresson* og dele af Den nye Bølge i Frankrig – indvarslet en ny æra i filmkunsten. For at sætte sig selv i stand til at give et gyldigt æstetisk billede af virkeligheden har han skabt en ny visuel form.

Måtte han og hans talentfulde kolleger kun ikke forgabe og fortabe sig i det lille, afsides hjørne af naturen – eller unaturen – hvor det internationale pengearistokrati demonstrerer sin sjælelige uformuenhed, og hvor æstetismen – jfr. „Sidste år i Marienbad“ – truer med at kastrere den nye filmkunst, endnu inden den har nået at folde sig ud.

I. C. Lauritzen.

## Overleve eller -

JUDGMENT AT NUREMBERG („Dommen i Nürnberg“). Prod.: Stanley Kramer 1961. Associate producer: Philip Langner. Assistent hos produceren: Anne Kramer. Instr.: Stanley Kramer. Manus: Abby Mann. Foto: Ernest Laszlo. Musik: Ernest Gold. Klip: Fred Knudson. Medv.: Spencer Tracy, Burt Lancaster, Richard Widmark, Maximilian Schell, Judy Garland, Montgomery Clift, Marlene Dietrich, Torben Meyer, William Schatner, Alan Baxter, Joseph Bernard, Ray Teal, John Wengraf, Martin Brandt, Hans Conried, Werner Klemperer, Kenneth MacKenna, Ed Binns.

Med „Dommen i Nürnberg“ har *Stanley Kramer* skabt den hidtil vægtigste moderne film om lovens og samvittighedens ukrænkelighed. Han har valgt at bygge sin gennemgang af dette tema ind i en fiktiv proces fra de sidste opgør i efterkrigstidens Nürnberg, og det er vel derfor nærliggende at betragte hans film *også* som et opgør med Hitler-tidens nazisme. Men det betydningsfulde ved „Dommen i Nürnberg“ ligger deri, at den trækker sit tema fri af den aktuelle ramme og så at sige trin for trin når frem til det, der er dens

egentlige indhold: en fællesmenneskelig bestemmelse af sandhedens princip. Derfor rammer den ikke blot nazismens diktater til domsmyndighederne og de farlige kompromis'er i den kolde krigs kølvand. Den siger på ethvert tilfælde af lovens korruption, på enhver handel med samvittigheden. „Dommen i Nürnberg“ understreger endelig – og det er måske dens stærkeste indhold –, at enhver er ansvarlig for sine egne gerninger – at ingen kan gemme sig bag ord som pligt og lydighed.

„Dommen i Nürnberg“ er tilsyneladende meget enkelt formet. Vi følger en proces mod fire dommere, der tog mod nazisternes ordrer, og som bøjede loven efter styrets ønske. Den ene af dem, dr. Ernst Janning, har modsat sine kolleger haft svære skrupler ved at bøje sig, men han er dog gået med – simpelt hen for at forhindre det, der var værre. I løbet af processen indkaldes vidner, der belyser de nazistiske dommers praksis; ved samtaler med forskellige tyskere får dommeren, den midaldrende Dan Haywood, desuden et indblik i tilværelsen under Hitler og et indtryk af tyskernes angst for at vedkende sig medansvaret. Kølgest og farligst af alle virker en smuk generalenske, en repræsentant for det ædle, gamle Tyskland, hvis officerer foragtede Hitler, men tro mod landets militære idealer adlød uden at blinke.

Det er et af Kramers kup med denne film, at han anvender den nødvendige opdeling af filmen i to halvdele til forstærkelse af sikkerheden i argumentationen. Mens man efter førstedelen sidder tilbage med en lidt klam fornemmelse af, at vi nu igen skal have tyskernes og dermed alle menneskers forsyndelser fejlet til side med misforstået humanistiske henvisninger til, at det jo ikke kan nytte at ribbe op i de gamle sår, eller at ingen i grunden kunne gøre for noget som helst, eller at skylden tilhører helt andre, som man ikke kan få fat i, så strammer Kramer i andelens sin argumentation, afviser alle førstedelens indvendinger og præciserer sit mål med filmen. Under forsvarerens nedtromlen af et af anklagerens vidner afbryder dr. Janning i erkendelse af, at netop denne forsvarerens fremgangsmåde genopliver de gamle nazistiske tonefald og så at sige beviser, at den indsats, som han troede at yde ved at bøje af, så intet værre skulle ske, er forgæves og forfejlet. Dr. Janning indrømmer sin skyld og tager mod den straf, som dommer Haywood idømmer ham og hans kolleger.

I en sidste scene mellem dommeren og den hovedanklagede får Kramer gjort regnskabet op uden indskrænkning. Dr. Janning takker dommeren for retfærdig behandling, men beder ham tro, at han ikke anede, at det ville komme så vidt med nazismen, da han engang