



Fellini før Rubicon: Amarcord

Efter at have jagtet Fellini gennem nogle dage i april og maj 1971 og stykket et interview sammen af tre kortvarige møder, slutter Charles Thomas Samuels – i sin nye »Encountering Directors« – af med et forsøg på at legitimere nødvendigheden af disse (og andre) interviews. Fellini har slået sig gevaldigt i tøjret undervejs, spillet for galleriet og ustandseligt afleveret uforskammede sidebemærkninger, men vil nu undskylde og trække i land: »... min reaktion udspringer af frygtsonhed. Denne lange og dybtgående samtale om mine tidligere arbejder holder mig fast på netop det, jeg ønsker at glemme.« Samuels: »I 8½ beder Guido hele tiden om at blive befriet.« Fellini: »Jeg er Guido.«

Det kan tage sig lidt kuriøst ud at netop Fellini, der mere end nogen anden synes afhængig af fortiden, skulle ønske at befri sig for den. Men af dette ambivalente forhold udspringer selvfølgelig også det bedste og det dårligste i hans værk: mellem disse modsætninger springer gnisten til det dybt inspirerede samtidig med at den stadige konfrontation med erindringsstoffet måske fungerer som en løbende selvterapi; endelig er det det, han kan falde tilbage på i uinspireret tomgang, når alt andet ikke vil makke ret.

Fellinis første tid i Rom gik med at

tegne karikaturer på kafeerne. Ikke særlig begivenhedsrigt, men fuldt af stof for Fellini. En skøn tid, jeg kunne lave ti film om de år, siger han et sted. Man kunne få det indtryk, at Rom i de senere år er en stærkere inspirationskilde for ham end ungdomstiden i Rimini og Romagna; her er smeltediglen for hans kunstneriske arbejde, og sådan vil han måske også gerne selv se det. Samuels bemærker til Fellini, efter at have fulgt med rundt i nogle dage, at man får fornemmelsen af, at han er en slags Kongen af Rom; alle kender ham tilsyneladende, og han bruger nærmest byen som sin egen dagligstue. Fellini modsætter sig ikke sammenligningen, som der efterhånden er lagt op til adskillige gange. Prologen i »Fellini Roma«, hvor skoleklassen er på ekskursion til Rubicon, som man overskrider, mens læreren hylder Julius Cæsar, er panegyrisk foregrebet i Angelo Solmis biografi (1962), hvor kapitlet om ungdomstiden i Rimini er samlet under overskriften »Federico passa il Rubicone« (Federico går over Rubicon) mens ankomsten til Rom er blevet til en »conquista di Roma«.

Men den romerske inspiration var af tvivlsom værdi i »Fellini Roma«, og tiden før overgangen over Rubicon slår med en helt anden styrke igen i »Amarcord«. Kronologien er blevet lidt bagvendt, erindringen om de første år i det romerske har øjensynligt ført Fellini dybere ned i erindringsstoffet. »Amarcord«, der havde italiensk premiere sidst i december, tegner et nostalgisk, vemodigt og bittersødt billede af ungdomsårene i Rimini i tiden før den anden verdenskrig.

Den italienske titel rummer nøglen til denne holdning, men er ikke umiddelbart forståelig. »Amarcord« findes heller ikke i ordbogen, det er Romagna-dialekt og betyder omtrent »jeg erindrer mig« (io mi ricordo), og har også indebygget det bittersødt nostalgiske: »bittert hjerte«. Og som en lille parentes kunne man tilføje, at Romagnuolis dialektale kælenavn for Adriaterhavet er »L'Amarissimo«.

Fellini har altså fundet ned til dybere lag i erindringen, er med »Amarcord« tilbage til noget af det stof, som blev til »I vitelloni«. Også formelt har han grebet tilbage og benyt-



Stills/ Fellini elsker parader – her drager alle mod stranden for at få et glimt af ocean-damperen »Il Rex«, der skal komme fra Amerika. Nederst: Drengen Titta gør sine erotiske erfaringer med den generøse tobakshandlerske.

ter sig i mindre grad af det stort opsatte og visuelt frapperende end f. eks. i »Roma«. Hvor han satsede på det grandiose og spektakulære og ofte blev opblæst og tom, er »Amarcord« varm, øm, overbærende og tæt på sine figurer. Det karikerende

og vrængende er holdt nede, det pompøse er – når det er der – meningsfyldt integreret i sammenhængen og ikke et mål i sig selv.

Stadig er »Amarcord« meget 'felinisk'. Handlingen er reduceret til et minimum, det hele er en rapsodisk



servering af skitser, sketches og erindringsfragmenter, som mere eller mindre tydeligt kan knyttes til Fellinis egen ungdomstid i Romagna. En løs ramme er antydnet med årstidernes skiften: i de første billeder flyver mannaen som sne over billederne, i de sidste billeder vender den igen tilbage. Årstiderne giver den knap mærkbare kronologiske udvikling i filmen.

I indledningen tager Fellini et rask vue ud over provinsbyens hovedaktører. Han indfanger glimt af dem alle i et ordnet kaos med hurtige klip og simultane handlingsfragmenter. Her er den lokale skønhed, Gradisca, som spiller en væsentlig rolle også i skoledrengenes bevidsthed, den blinde harmonikaspiller, den småtossede erotomane pige, som alle kan gøre de første seksuelle erfaringer med, og advokaten der kommer trækkende gennem byen med sin cykel, altimens han holder små foredrag ud til kameraet om byens historie.

Skolens lærere passerer revy, de er alle nogle sære størrelser, der stiller deres besynderligheder til skue i rappe glimt fra timerne – matematiklærerinden med de prominente bryster er måske den af dem, der spiller den største rolle i elevernes bevidsthed. Udover skolen er der rigeligt af de velkendte, faste elementer: skriftemålene (»piller du?«), de første erotiske erfaringer, skaffet ved hjælp af en af de mange indladende og skræmmende overvægtige kvindeamfibier, vi efterhånden kender så godt.

Den koleriske, jævne og hæderlige fader, en pomadiseret broder der forfører kvindelige udenlandske sommergæster på »Grand Hotel« – Rimini gamle Kursaal – og moderen, er nogle af de vigtigste figurer omkring drengen Titta, som er filmens gennemgående hovedperson – et mere eller mindre nærgående selvportræt, under alle omstændigheder en figur som har lånt væsentlige træk fra den unge Fellini.

Nogle scener træder frem i kraftigere belysning, et par af dem – den natlige sejltur ud for at opleve den nye store Amerikadamper, det VII. Mille Miglia, der forøvrigt blev kørt i 1933 – er forbundet med drømme og længsler. Andre er mere kontante: den store fascistleders besøg med de begyndende gadeprovokationer og meningsløse arrestationer. Tittas fader hentes ind for en påstået antifascistisk udtalelse og sendes først hjem efter en ydmygende behandling, der bl. a. indebærer, at han må drikke



det meste af en flaske amerikansk olie. En parade omkring et kæmpe-mæssigt blomsterportræt af Mussolini er den satiriske ripost på dette, en ny bredside mod en af Fellinis yndlings-aversioner. Og drømmen for klassens tykke dreng.

En enkelt episode skiller sig ud fra de øvrige ved at være gennemført uden forsiringer og stilistisk ved at være optaget uden for atelier: familiens tur på landet med onkel Teo, som man en gang om måneden henter ud af galehuset til familiært samvær. Hele familien kører i hestevogn ud til bondegården, hvor man spiser frokost og holder siesta. Alt løber tilsyneladende af i ren idyl indtil onkel Teo pludselig klatrer op i toppen af et træ og nægter at komme ned, før man har skaffet ham en kvinde. Hele eftermiddagen lyder hans klagende råb ud over landskabet: »voglio una donna!« – indtil hospitalets ambulance ankommer og sygepasserne (og en nonne i dværgstørrelse) får ham ned. Scenen er direkte og ukrullet fotograferet, og så vidt jeg kan se det eneste sted i filmen, hvor Giuseppe Rotunno har lejlighed til at fotografere uden for Cinecittà-studierne.

Filmene ender med moderens død og begravelse og med at Gradisca, den tilbedte lokale skønhed som tiden er lige ved at løbe fra, bliver gift med en Carabinieri. Slutscenen henlægges endnu en gang til stranden, hvor bryllupsmiddagen holdes. Til sidst kører Gradisca bort med sin Carabinieri, den blinde harmonika-spiller sidder tilbage og musicerer. Moderen er væk, Gradisca – drenge-årenes drøm – er væk og Titta kan tage afsked med sin ungdom. Han er blevet voksen.

På trods af den spinkle fortællestruktur og den løse komposition er »Amarcord« blevet en langt mere helstøbt film end den umiddelbart foregående »Roma«, som den er tematisk beslægtet med. Dette skyldes ikke alene Giuseppe Rotunnos sikre, homogene fotografering og Nino Rotas ledetema, men også (og især) at filmen bæres af en ægte følelse hele vejen igennem. Disse Romagnuoli er i Fellinis regi selvfølgelig blevet et hulspejl for hele den folkekarakter, han elsker – og elsker at demon-

strere. Til den sædvanlige demonstration af typer fra det faste galleri har han – som i scenerne fra gaderestauranten i »Roma« – føjet ikke så lidt medfølelse og nostalgisk kærlighed.

»Amarcord« er naturligvis en film som frister til studier i det biografiske og den private mytologi. Det er indlysende, at Fellini her i et reduceret ydre format men med en ny menneskelig dimension gentager nogle faste formler, bearbejdet nogle figurationer, som han ikke kan slippe. En vurdering af filmen på dette plan rejser det samme problem og giver omtrent de samme svar som »Roma«. Det er som om Fellinis skabende evner løber i et lukket, trykt kredsløb uden behov for at finde nye veje eller kanaler. Fellini har nogle erindringer, også nogle fantasier, som visualiseres igen og igen, men ingen egentlig filosofi. Det er påfaldende, at filmens eneste professionelle skuespillerinde, Magali Noel som Gradisca, minder om Sandra Milo i »8½«, og det er klart, at en figur som den småtossedede og erotomane pige, der også optræder på Fellinis stadigt tilbagevendende strandbred, er nært beslægtet med Saraghina i »8½«. Saraghina er direkte (og uden at skifte navn) hentet fra barndomserindringerne: hun var »åbenbaringen af selve kvinden« og den otteårige Fellini oplevede hende vise sine overdimensionerede yndigheder for nogle få soldi på stranden ved Rimini. Som i »8½« var det også Fellini, der blev sendt hen til hende med pengene.

Men det er nok værd at bemærke Fellinis teknik, når de faste erindrings-elementer skal varieres og tilpasses nye sammenhænge. For at blive ved Saraghina: meget rammen- de har han (over for Samuels) karakteriseret hende som »sex set og oplevet af et barn. Hun er følgelig grotesk, men også forførende for en der er så uskyldig«. Den helt konkrete barndomserindring kan, uden at blive ændret, få en effektiv symbolsk funktion. I »Amarcord« er denne figur imidlertid spaltet op, dels er hun den småtossedede pige, der iagttages forholdsvis indifferent på afstand, en sær figur blandt mange andre i provinsbyens sære persongalleri, dels opleves hun tæt på (og mere subjektivt) som den aldeles fuldmodne dame i tobaksforretningen, der for nedrullede skodder giver Titta en første lektion i kærlighed.

Erindringen giver proportionsfor-skydninger og frie kombinationer.

Det er typisk, at Fellini understreger det erindrede, næsten drømte, ved at bruge voksne skuespillere i rollerne som skoledrenge. Og man skal være forsigtig med at føre alt tilbage til konkrete barndomsoplevelser. Figurerne låner Fellinis erfaringer og visualiserer hans erindringer, men alt er af den grund ikke nødvendigvis selvbiografisk. Tittas fader falder f. eks. uden for det selvbiografiske: Fellinis fader var handelsrejsende og efter alt at dømme en helt anden type. Et portræt af ham skal man til »La dolce vita« for at finde (Mastroiannis fader).

Fellini hævder, at en film tager form udenom instruktørens vilje, alle ægte detaljer udspringer af en inspiration, som ikke er styret. Med inspiration mener han en kapacitet til at skabe direkte kontakt mellem det ubevidste og en rationel bevidsthed. Er kunstneren lykkelig og spontan, han han også heldet med sig, fordi han da med et minimum af indblanding når det ubevidste og transformerer det. Men kunstneren vil altid opleve en realisation af drømmen som en reduktion af den. Når ideerne realiseres fjernes samtidig noget af mysteriet, der er forbundet med dem på det ubevidste plan.

Vil man acceptere Fellinis egen definition og anvende den på hans film, kan »Amarcord« opleves som et lykkeligt forsøg på at hente de ubevidste ressourcer frem uden for mange gustne overlæg. »Roma« var da et ofte kunstigt og tvunget forsøg på at gestalte nogle af de ubevidste fantasier, spontaneiteten var ringe. Ved at give afkald på absolut at finde visuelle ækvivalenter for fantasierne, ved at undlade de udvendige visuelle surrogater har Fellini bragt os nærmere den ægte indre oplevelse, som hans ideer udspringer af. Livet er stadig en cirkus, men den pompøse ramme er blevet reduceret og mindre distraherende og forestillingen har vundet ved det.

■ AMARCORD (Mig og min familie)

Italien/Frankrig 1973. **P-selskab:** F. C. Productions (Rom)/P. E. C. F. (Paris). **P:** Franco Cristaldi. **P-sup:** Alessandro Gori, G. Scarpellini. **P-leder:** Lamberto Pippia. **Instr:** Federico Fellini. **Instr-ass:** Maurizio Mein. **Manus:** Federico Fellini, Tonino Guerra. **Efter:** Egen fortælling. **Manus-kons:** Jean Paul De La Motte. **Foto:** Giuseppe Rotunno. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ruggero Mastroianni. **Ark/Kost:** Danilo Donati. **Garderobe:** Rino Carboni. **Komp:** Nino Rota. **Dir:** Carlo Savina. **Tone:** Oscar De Arcangelis, Mario Maldesi. **Frisurer:** Amalia Paolletti. **Medv:** Pupella Maggio (Tittas mor), Magali Noel (Gradisca), Armando Brancia (Tittas far), Ciccio Ingrassia (Onkel Matto), Luigi Rossi (Sagførerren), Bruno Zanicchi (Titta), Gianfilippo Carcano (Don Baravelli), Josiane Tanjilij (Tobakshandler-sken), Giuseppe Lanigro (Tittas bedstefar), Ferruccio Brembilla (Fascist-lederen). **Længde:** 124 min., 3395 m. **Censur:** Rød. **Udl:** Warner & Constantin. **Prem:** Dagmar 1, 26.4.74.

Stills/ Festlighederne i anledning af fascist-ledernes ankomst til byen bliver også rammen om klassens tykke dreng og hans drømme. Nederste billede: Byens feterede skønhed, Gradisca (Magali Noel), omgivet af beundrere i alle aldersklasser.