

Fellinis Casanova

Jørgen Oldenburg

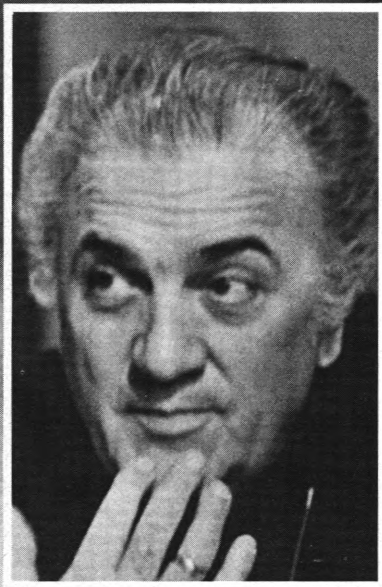


Fra de første rygter om at Fellini skulle til at lave en film om Casanova, har medierne været optaget af dette projekt: verdens mest orgiastiske filminstruktørs portræt af verdens mest udsvævende charlatan. Kombinationen var næsten for oplagt og udløste i hvert fald den slags reak-

tioner, som får enhver redaktør af søndagsaviser til at insistere på en rigt illustreret reportage, en portrætartikel eller et interview. Producenten Alberto Grimaldis p.r.-folk må have gnedet sig i hænderne over al den gratis reklame, selv om foromtalerne også strejfede instruktørens

uoverensstemmelser med hovedrolleindehaveren, Donald Sutherland. Til sidst kom så filmen, fulgt af utallige interviews med Fellini, hvori han uforbeholdent gav udtryk for sin foragt for sin hovedperson, for den mennesketype, han tilhørte, og den måde, han brugte sit liv på.

Adspurgte om sine motiver til overhovedet at beskæftige sig med denne personlighed, der vist kan betegnes som en af kulturhistoriens berømteste italienere overhovedet,



Donald Sutherland
i hovedrollen i
Fellinis film om
Casanova. Indsat:
Federico Fellini.

overbevist om sine egne fortræffeligheder, ikke mindst på det seksuelle område. Men filmen fremtræder mærkværdigt meningsløs i forhold til sin hovedperson, som hverken fremstilles i noget flatterende eller noget egentligt afslørende lys. Filmen forekommer næsten blottet for synspunkter angående ikke blot Casanova, men også den tid, han levede i, og de miljøer, han færdedes i. Den opløses i en række enkeltscener, som ofte sensuelt og med poetisk henrevethed formidler en stemning, men mindst lige så ofte står skuffende ligegyldige og pointeløse. Det var vel kun at vente, at Fellini ikke ønskede at lave en traditionel film om Casanova, hvori hans berømte flugt fra blykamrene i Venezia ville være det uomgængelige klimaks i handlingsmæssig henseende. Det besynderlige er, at flugten stadigvæk er med i filmen (selv om den godt kunne have været udeladt). Måske er det bare, fordi det nu engang er et af de omstændelige memoirers mest berømte afsnit, men Fellini afvikler det på helt uinteressant vis, næsten latterligt, og lader os blot se Casanova klatre op ad et tag. Det er, som om Fellini er ude efter at nedgøre Casanova, også når han vitterligt har optrådt beundringsværdigt. I øvrigt vil en sådan pointe som at bagatellisere et vovestykke jo kun opfattes af den del af publikum, som tilfældigvis ved, at denne flugt gjorde Casanova berømt over hele Europa – på de øvrige tilskuere vil flugtscenen kun virke u dramatisk og intetsigende.

Men Casanovas memoirer er jo navnkundige, ikke kun for hans egen skyld, men også fordi han på sine vidtstrakte rejser kom i kontakt med snart sagt hele Europa. Som kulturhistorisk kilde er værket af enorm værdi. Som inspiration til en fellinisk forfaldsfilm turde Casanovas erindringer være yderst velvalgte. Men den sædeskildring, der så mange gange tidligere har optaget Fellini, er denne gang faldet ret mat og banal ud. Orgierne f. eks., hvad enten de finder sted hos den engelske ambassadør i Rom eller hos det turnerende teaterselskab i Tyskland, gentager blot andre orgiescener i andre Fellini-film, og virker egentlig mere som en cadeau til publikums forventninger til en film om Casanova end som nødvendige indslag i skildringen af en erotikker.

Et besynderligt træk ved filmen er dens forhold til seksualiteten. Som altid hos Fellini er den erotiske tiltrækning og det erotiske spil af en meget kontant art, hvor det aparte, det bizarre eller ligefrem det deforme ved personernes udseende fungerer som stærkt ophidsende afrodisiaka. Den historiske Casanova fremstiller sig selv som æstetiker i erotisk henseende, i filmen er han blevet et altædende sexdyr, som dog åbenbart aldrig gør alvor af sine lyster. Selve de samlejer, der forekommer i filmen, er nemlig behandlet med en høj grad af stilisering, som får Casanova til at ligne en utrænnet gymnast, når han i sit besynderlige undertøjshylster går i gang med sine svedige armbevægelser. Der er intet spor af realisme i disse erotiske optrin, kun en udlevering af den mekaniske ihærdighed, der lægges for dagen. Portræt af en erotoman uden sex, kunne filmen have haft som undertitel.

Nu var erotikken en af Giacomo Casanovas vigtigste *raisons d'être*, og berøvet denne passion bliver der ikke så meget tilbage af ham. Filmen præsenterer ham fra starten som en pornoaktør af en harry reems'sk berømmelse: under karnevallet i Venezia modtager han en hemmelighedsfuld invitation til at forevise sine evner for den franske ambassadør, med ambassadørens elskerinde som en villig partnerske. Hans figur markeres altså som den berømte sexatlet, og kun få af filmens efterfølgende sekvenser nuancerer dette førstegangsindtryk eller antyder

svarer Fellini, at Casanova er en slags negativ af ham selv. Intet under, at man begiver sig til filmen med blandede forventninger.

Fellini opfatter angiveligt Casanova som prototypen på den italienske mand: ansvarsløs, opportunistisk, barnlig,

andre, mindre korporlige og mere engagerede aspekter af Casanovas personlighed. Ganske vist præsenteres han f. eks. hos naturforskeren Möbius som værende videnskabeligt interesseret (men dog kun til han udskifter videnskaben med lidenskab for en af Möbius' døtre) og i det komiske afsnit omkring den overtroiske markise d'Urfé antydes hans virksomhed som bedrager – men ellers lades man stort set i uvidenhed om de karakteregenskaber, Casanova besad, og som gør hans erindringer interessante. Men også Fellinis opfattelse af skikkelsen virker mere formuleret, mere bevidst i de udtalelser, han er fremkommet med omkring filmen, end i selve værket, hvor hovedpersonen forbliver ret fjern, uden særlige kendetegn, et menneske, hvis eneste krav på ens opmærksomhed forekommer at være den, at han er gennemgående figur i en Fellini-film.

Fellinis film har siden »Det søde liv« (1959) haft en stedse løser struktur. Også tidligere har hans film haft en episk snarere end en dramatisk opbygning, men i »Det søde liv« er det faktisk kun journalistens gennemgående figur, der holder sammen på filmens brede skildring af et Italien i åndelig opløsning. I »8½« havde filmens episodiske karakter, sekvensernes skiftet mellem forskellige stilarter og stemninger deres berettigelse i temaet om et menneske, som netop prøver at få overblik og hold på den tilværelse, der så uoverskueligt og forskelligartet manifesteres i bevidstheden. Men siden har det knebet mere for Fellini at finde en opbygning, hvor hans ideer knyttede sig meningsfuldt til hinanden og ikke bare stod isolerede som formidable entrées, blændende show-stoppers uden relationer til omgivelserne. Det er som om de emner, han siden har beskæftiget sig med, mest har haft karakter af visioner, hvor Fellini har forladt sig på sin evne til udelukkende ved hjælp af billederne at fastholde et publikum. Det er en opfattelse af filmkunsten som et billedmedium, hvor litterære fænomener som handling, personkarakteristik og meningsbærende dialog trænges i baggrunden, mens billederne fyldes med stemninger, ideer og udefinerbare udtryk. Det er en holdning, Fellini har fælles med flere af disse års betydende instruktører (Altman, Kubrick, Troell, Russell eksempelvis) og som man derfor kan fristes til at betragte som en betydningsfuld ny retning. Men i Fellinis tilfælde må det i hvert fald ikke glemmes, at man i årevis i italiensk film tydeligt har kunnet konstatere den afvisende holdning til den klassiske filmæstetiks implicitte krav om interessant personbeskrivelse og logisk handlingsudvikling. Film af instruktører, der i øvrigt står hinanden så fjernt som Antonioni og Pasolini, Wertmüller og Rosi, Bellocchio og brødrene Taviani er fælles om den løse, springende, impressionistiske fremlæggelse af det ellers så forskelligartede motivmateriale, de behandler. Selv i trivialfilmen, eller måske endda især i trivialfilmen, fremfor alt spaghetti-western'en er tendensen umiskendelig: psykologiske motiver fortaber sig i det dunkle, handlingen er en lang række klimaktiske optrin uden forklarende overgange fra et show-down til det næste. Selv når Bertolucci giver sig i kast med et udpræget episk stof som »1900« gør han det ved at fremstille enkelte scener af den mangeårige udvikling, og – synes jeg – ikke altid scener, som synderligt præcist beskriver, eller i symbolsk form udtrykker periodens udvikling, og det er påfaldende, fordi filmen tilsyneladende i sit stof og sin struktur bygger på en litterær tradition. Men også her sejrer en fri lyrisk form.

Fellini begyndte som bekendt sin karriere som manuskriptforfatter, og har siden selv i 1950'erne instrueret en

række film, hvor tingene hænger sammen og figurerne belyses, mens handlingen udvikler sig. Den velforberedte, veludførte film med andre ord, som modsætning til de film, der, som f. eks. »Casanova«, næsten virker improviserede, skabt i en øjeblikkelig stemning ud fra de forhåndenværende dekorationers og statisters princip. Improvisationen er en arbejdsform, der kan virke meget inspirerende på såvel kunstneren som publikum, men den kan også føre til gentagelser og slaphed i formuleringen, manglende styr på helheden og uklarhed i værkets mål og perspektiver. Mens man pligtskyldigt søger at udfinde en mening i »Casanova«s højtravende dialoger om alt muligt imellem himmel og jord strejfer tanken mere end én gang Valentina Corteses ondskefulde Fellini-anekdote i Truffauts »Den amerikanske nat«, hvor pointen er den, at hun aldrig har sagt en eneste replik, når hun indspillede film for Federico, kun lirket tal af under opvisningen af alskens lidenskaber. På den måde var Fellini frit stillet, når han under eller efter redigeringen af billedsiden skulle til at finde på, hvad personerne skulle sige til hinanden. Det er måske nok en apokryf legende, men et og andet i »Casanova« taler for dens sandhed.

Nu er lydsiden hos Fellini jo, på god italiensk vis, et forsømt område. Det, det gælder om, er billederne, og på det gebet er »Casanova« – naturligvis – et pragtstykke. Selv hvis den udelukkende bedømmes som visuelt overflødhedshorn forekommer imidlertid »Casanova« mindre veloplagt end de tidligere film. En uoplagt Fellini er dog stadig mere iderig end alle årets Oscar-film tilsammen, og i denne film går han og hans uforlignelige scenograf, Danilo Donati, betydeligt længere ud i det teatralisk stilerede, det urealistiske, men i stemningsmæssig henseende af uimodståelig suggestiv kraft. Godt hjulpet af Giuseppe Rotunnos køligt belyste billeder, der står i et ejendommeligt skeptisk forhold til den sanselighed, Casanova og hans miljø roser sig af, disse billeder, der udstiller det 18. århundrede som et billigt show med ynkværdige optrædende og som Fellini får distanceret fra enhver historisk virkelighed. Casanova lever i et inferno, som betegnes som det 18. århundrede, men som i virkeligheden hverken ligner denne periode eller nogen anden. Det er verden anskuet indefra, en subjektiv oplevelse af alting som værende fjendtligt og frastødende som det hav af sort plastic, Casanova sejler på.

På trods af bravour-numre som seancen hos markise d'Urfé, teateropførelsen i Dresden eller orgel-orgiet hos den tyske fyrste, er det dog de vemodige afsnit, der står som »Casanova«s mest vellykkede. Post festum-stemninger er udbredte i Fellinis produktion; man husker talrige sekvenser fra hans film, hvor trætte festdeltagere vandrer hjem i et afslørende daggrø, hvor den oppiskede begejstring er fordunstet, rusen dampet af og udsmykningen har mistet sin skønhed. Det er scener, som er den diametrale modsætning til det, der ellers anses for Fellinis varemærke: de overdådige, kaotiske, frydefulde, livsbekræftende optrin og det er måske de pludselige skift imellem de overgivne og de melankolske stemninger, som er det karakteristiske træk ved den Fellini'ske filmpoesi. Under alle omstændigheder er det skuffelsen og fortvivlelsen over at tingene ikke er blevet det, de en gang tegnede til, som i »Casanova« endnu en gang bliver det samlende og konkluderende tema hos Fellini. Filmen forlader Casanova, da han som en affældig olding i et hofskrud fra anno dazumal præsenterer sig for en flok unge mennesker, der dårligt kan holde masken. Da forstår selv Casanova, at festen er forbi.