

Intervista er et særligt tydeligt eksempel på, hvor meget lidt kan fylde. Denne film er ingenting – eller ihvertfald meget lidt. Fellini har ganske rigtigt karakteriseret den som blot endnu en "Block-notes di un regista", – en instruktørs notater, en film der viser kunstnerens lokale verden frem, såvel den ydre produktions- og dekorationsmæssige ramme, som selve iscenesættelsen, hvori den kunstneriske vision tager form. En sådan film lavede Fellini allerede i 1969, og nu har han altså gjort det igen, "for ikke at have tomme hænder, mens jeg venter på den film, jeg har manuskriptet klar til, men har besluttet at vente med at optage", har Fellini forklaret.

Intervista tager udgangspunkt i et erindringsfragment: den unge Fellini ankommer til den italienske filmby, Cinecittà for at lave et interview med en af datidens divaer (Gretha Gondo!). Og den placerer dette fragment i en aktuel pseudo-dokumentarisk ramme: et japansk filmhold ankommer for at portrættere Fellini og hans monumentale værksted. Fellini har planer om at filmatisere Franz Kafkas "Amerika"; han fortæller om disse planer og om filmmediet generelt; vi føres rundt i Cinecittàs larmende liv og videre ind i fantasien med Fellini, der iscenesætter sig selv som ung og hermed det skæbnesvangre møde med filmens verden, der blev til kærlighed ved første blik. Alt dette er uhyre enkelt. *Intervista* er på ingen måde nogen dunkel film, og der er i grunden ikke meget af det, Fellini her viser frem, der kan overraske den tilskuer, som har fulgt med i instruktørens produktion. *Intervista* er en særdeles lille og eksklusiv sag – en instruktørfilm i egentlig forstand – og den leverer hermed også et godt argument for endnu engang at forsikre om den narcissisme og egocentricitet, der klæber til Fellingis navn, hvis man føler trang til det.

Men er det rigtigt, som det siges om den sande kok, at han kan gøre et måltid ud af en gammel støvle, så består Fellingis genialitet i at få disse eksklusive stumper af personlige referencer til at vokse i billederne. Tag blot indledningen – *Intervista* starter på det rene nulpunkt: En tom plads i Cinecittà, der langsomt befolkes; det japanske filmhold ankommer, instruktørassistenten, Fellini selv, statister, skuespillere, en dødlækker script-girl – og vi har et af disse sæere optrin, der leges med det bizarre uden at gøre en dyd ud af det; kameraet rigges til og så ankommer kamerakranen, dette monstrum, der foranstal-



Det sublime hos Fellini

af Steen Salomonsen

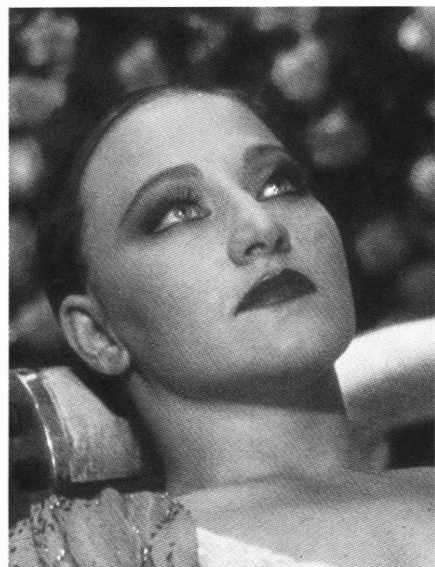
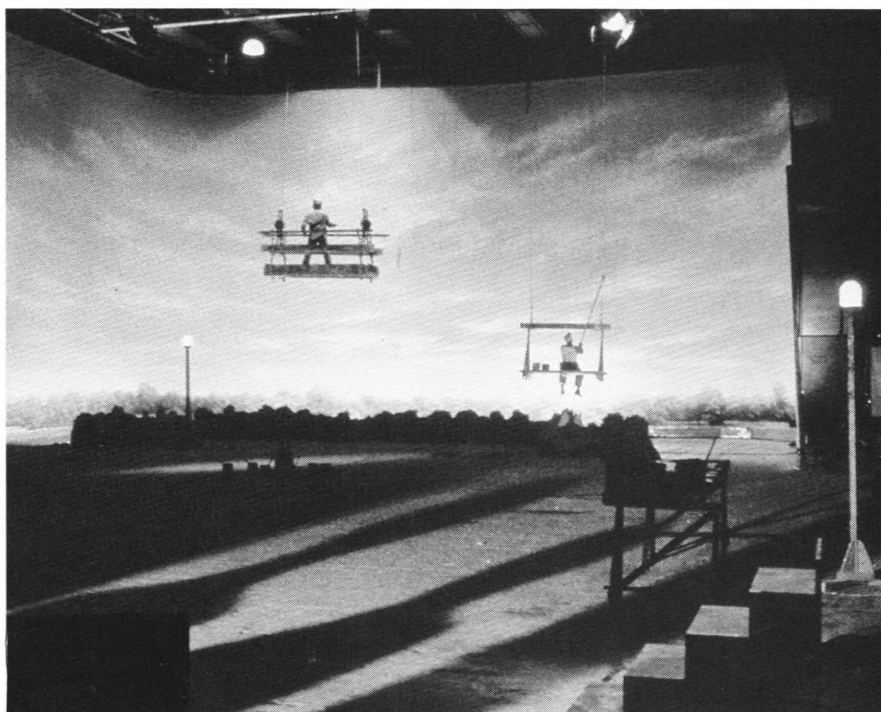
ter et lille under da den svinger sig højt til vejs, fallisk strittende og med en graciøs irrationel tyngde mod et blåligt morgengry. En verden er blevet sat i bevægelse og intet ligner herefter rigtigt sig selv.

Sådan er det i scene efter scene, og ikke kun i de stort anlagte scener. Der er også det perifere, som eksempelvis det lille møde på en markvej mellem en præst på motorcykel og Fellini i sin Mercedes; en lille opstilling, der rammer dybt og skærper opmærksomheden langt ud over, hvad det reelt sansede egentlig gør krav på. Der er scenen hvor to dekoratører oppe under filmstudiets himmel maler på en kulisses vidunderlige landskab med et "rend mig i røven" som tilbagevendende replik, og den unge Fellini står med bums på næsen og glaner forelsket. Og der er hele den lange sekvens, som udgør filmens symmetriakse for dens mange planer: Det er en rejse, der starter i Cinecittà, hvorfra Fellini rekonstruerer sporvognssystemet i sit ungdoms Rom. Et par halve sporvogne monteres på lastbiler, som så kører ud af filmbyen, tilbage til erindringen og ind i fantasien – både indianere og elefanter dukker op i det romerske landskab – for påny at en-

de i Cinecittà. Her betages Fellini af det guddommelige blændværk, og her dukker elefanterne op igen, denne gang er de af pap som en del af decorationen til en udstyrsbombe, en hidsig instruktør er i gang med at iscenesætte. Og så dukker den gamle Fellini op for at fortsætte rundvisningen med det Japanske filmhold. – Hvad der sker i dette lange forløb er en nærmest fuldkommen fritstillen af erindringen, fantasien og iscenesættelsen, fordi tiden som ordnede princip og den underforståede præmis om realitet som referenceramme for de forskellige niveauer er suspenderet. Virkeligheden forstået som reference, forsvinder ganske enkelt, eller rettere: absorberes af filmen selv, i dette univers hvor alting bliver muligt. Tilskueren til disse billeder bliver ubesværet ført over i en anden tilstand.

Det *sublime* er et begreb indenfor æstetikken og filosofien. Det er blevet brugt som betegnelse for den særligt ophøjede følelse, der rummer både glæde og smerte, som kan opstå i forbindelse med oplevelsen af visse kunstneriske udtryk. Kunsten er netop ikke blot skøn, den er også sublim og præsenterer sig hermed undertiden med en kraft, der

rækker ud over fatteligheden, fordi den sætter både fantasi og fornuft ud af spil. Kant beskrev fænomenet i sin "Kritik af den rene fornuft" og i nyere tid har begrebet fået en præcisering og desuden aktualitet med post-modernismens forståelse af den fragmenterede virkelighed, – tabet af enhed og sandhed, billedet som simulakrum, dvs. uden referentialitet osv. – som følgelig byder kunsten at gå andre veje. Den franske filosof Jean-Francois Lyotard har gjort opmærksom på det sublime som en post-moderne æstetik: Det handler ikke længere om "at levere virkeligheden, men derimod at finde på betydninger af det fattelige, som ikke kan fremstilles", skriver han. Det sublime er at vise, hvad der ikke kan vises. Hvad fænomenet henviser til er ikke nogen utopi om en anden – eksempelvis surreel verden, men snarere selve begivenheden, der indstifter denne klare fornemmelse af, at alting ikke er sagt og alting ikke er tænkt. Om det sublime kan man med Lyotard sige, at det henviser til "ikke et andet sted, ikke deroppe eller der-



ovre, ikke tidligere eller senere, ikke der var engang, men her, nu, det sker – og det er det te maleri" (eller film). Det er at mobilisere en erfaring og en sensibilitet med det æstetiske, som skal krydse klinge med den klare reference, men uden at flygte ind i utopien, og det er, hvad Fellini her fortløbende gør – oven i købet med en konkret sanselighed, som altså ikke rummer antydningen af abstraktion. Den rummer til gengæld denne understregning af, at der ikke i filmen henvises til noget udenfor den, der skulle være givet reelt. I *Intervista* er det Cinecitta, der står som et magisk omdrejningspunkt, hvor det hele ender og begynder uden egentlig at bringe personerne eller historien videre (filmen er på en måde en trampen rundt på stedet hen over de forskellige tider), fordi det er indenfor disse rammer at tingene skabes, – i sig selv en sublim ramme for den kunstneriske produktion.

Det er ligesom i *Roma*, hvor Fellini prøver på at indtage hovedstaden på forskellige måder. Han begiver sig til byen via erindringen, historien og forhistorien, fantasien, anekdoten og motorvejen uden imidlertid at komme byen nærmere andet end som æstetisk konstruktion. Alle veje fører til Rom, hvilket også vil sige, at ingen gør det, for det Rom Fellini vil beskrive, eksisterer ikke, – ihvertfald ikke som andet end denne totalitet af erfaringer og sanselighed, som bliver til en storslået og fantastisk kunstnerisk vision, hvor disse tider og niveauer gennemkrydses, så lidt af dette, der ikke kan sanses i det mindste kan anes.

I *Intervista* får Cinecitta en analog funktion og filmproduktionens her og nu, processen snarere end det færdige produkt, bliver den storslåede begivenhed, der helt bogstaveligt bekræfter, at det vitterligt sker – en film bliver til. Fellini tager til filmbyen og leverer hermed et påskud for at give nogle tilsyneladende referencer kraft gennem udtrykket alene, og hvis mening hermed ene og alene kommer til at tilhøre filmens. Tilbage bliver der så disse mærkværdige opstillinger, som kan irritere, fordi de presser sig så voldsomt på; som denne kamerakran, der står dér betydningsladet og totalt intetsigende og giver melding om den grænseløshed, det æstetiske (og filmkunsten i særdeleshed, ville Fellini vel sagtens mene) kan pege ud mod, når tingene mobiliseres sublimt.

Ét sted peger Fellini imidlertid klart ud mod endog en aktuell virkelighed: hujende Hollywood-indianere (fra den gang indianere pr. definition var skurke) går til angreb på filmholdet, bevæbnet med tv-antennor i stedet for spyd. Tv-mediet er filmens store fjende. Det ikke alene truer filmens eksistens (et

påtrængende problem i Italien), men har også udraderet den veritable afstand mellem billede og virkelighed. Et forhold Fellini har været opmærksom på (den forrige *Ginger og Fred* handlede om tv-verdens groteske billedflod, hvori det reelle forsvinder og mennesker bliver menneskelignende): "Det er, som om hele livet – naturen, vore venner, litteraturen, kvinderne – gradvist er blevet udvisket af den lille skærm, der er blevet stadig større og forestiller alt. Den har slugt det hele: virkeligheden, os selv, og vores forhold til virkeligheden". Heraf Fellinis aktualitet, der bekræfter, at denne instruktør stadigvæk er i stand til at bringe sin kunst på omgangshøjde, og som begrundet *Intervista* som æstetisk projekt: Ingen budskaber eller moraliteter, der er intet at tage med sig hjem, – bagagen fylder som sagt ikke meget. Der bliver atmosfære – et ord Fellini selv gerne benytter sig af – hvor det igennem udtrykket bliver muligt at ane og fornemme, at afvæbne modtageren, at gøre det æstetiske til en begivenhed, som på den måde kommer til – og på ganske besættende vis – at bekræfte, at det alligevel stadig er muligt at spille verden et puds.

Litteratur: Interviewet med Fellini – af Alain Finkielkraut – står i FREDAG nr. 15, januar 1988; Lyotard er citeret fra *Det postmoderne forklaret for børn*, Akademisk Forlag, København 1986, – og fra artiklen "Det sublime og avantgarden", i *Omkring det sublime*, redigeret af Stig Brøgger m. fl., Det danske Kunstakademi, København 1985.

Intervista (Intervista) Italien 1987. I+M: Federico Fellini. Foto: Tonino Delli Colli. Klip: Nino Baragli. Musik: Nicola Piovani. Medv: Federico Fellini, Marcello Mastroianni, Anita Ekberg.