

Fellini: Mit første billede af Rom

Visuelle indtryk er flygtige og falske – med vores krop befinder vi os langt mere solidt i virkeligheden... og kan vi så egentlig ikke ligeså godt være i Roma, som vi kan være i Rom?

af Niels-Aage Nielsen

I en af Fellinis film er der en kvinde, der siger om solnedgangen, at den er så smuk, at man skulle tro, det var et maleri. Det er det også. Scenen bærer tydelige spor efter Fellinis scenograf. Jeg synes, der er en interessant problemstilling i episoden, som iøvrigt ikke er enestående hos Fellini.

Det siges så tit, at vores problem med virkeligheden er, at vi snart ikke kan få øje på den, fordi man ser alle de billeder i fjernsynet, på film o.s.v. Billederne antages altså at spærre for vores naturlige perception, herunder ikke mindst de umiddelbare sanseindtryk fra omverdenen. Men kan vi være sikre på, at der nogensinde har hersket en sådan naturtilstand? Der var engang, man mente, at vores indtryk var medfødte. I hvilken forstand man kan mene noget sådant, er en lang historie, i hvert fald er synspunktet på en måde kommet op igen, hvis det er rigtigt, at en smuk solnedgang er et indre billede.

Det er ikke noget problem, at billeder ligner virkeligheden. Derimod er det et problem, hvis virkeligheden ligner billederne. Men jeg tror, vi skal se lidt anderledes på det. Egentlig er de visuelle indtryk noget billigt skidt, så problemstillingen er faktisk lidt ligegyldig.

Visuelle indtryk er flygtige og falske. Med vores krop befinder vi os langt mere solidt i virkeligheden og her er film og fjernsyn ikke nogen trussel. Til gengæld er kroppens kausale eksistens et mørkt kapitel i bevidstheden, men ikke mindre vigtig af den grund.

Det er min opfattelse, at Fellinis film udspiller dette drama, idet han punkter sanseindtrykkene for at opnå en reference til kroppens og jordens mørke soliditet.



Mit første billede

Roma begynder som alle film i mørket. Fortælleren bryder speaker-agtigt ind, at det første billede han havde af Rom, var af en gammel sten i byens udkant. Tilskueren kommer imidlertid med dette billede ikke ud af mørket, men ser i stedet et underligt nattebillede, hvori der bl.a. skimtes en sten med de romerske blokbogstaver ROMA.

Disse første ord i filmen, 'mit første billede af Rom', og så det underlige nattebillede, der kun varer et par sekunder, er tilstrækkeligt til at sætte en analyse af filmen i gang. For Fellinis første billede er tydeligvis ikke *fra* Rom, men måske nok *af* Rom. Det er fra hans hukommelse om, hvordan han som barn forestillede sig byen, og som vi skal se, har dette billede stadigvæk principiel gyldighed for den voksne instruktørs måde at filme på.

Billedet selv er et fantastisk sammensurium. Der er lynild på nattehimlen. I baggrunden ses nøgne, strittende piletræer. En mand med en spids le på nakken trækker sin cykel forbi stenen i byens udkant. Bag ham går en kone, og hun fortæller meget a propos, at man spiser dåsemad i Amerika.

Billedet er en projektion, der er sammensat af mange små brokker, drengen har bidt mærke i. Dengang var det for ham ikke et mere eller mindre godt eller præcist billede af Rom, men derimod *billedet*.

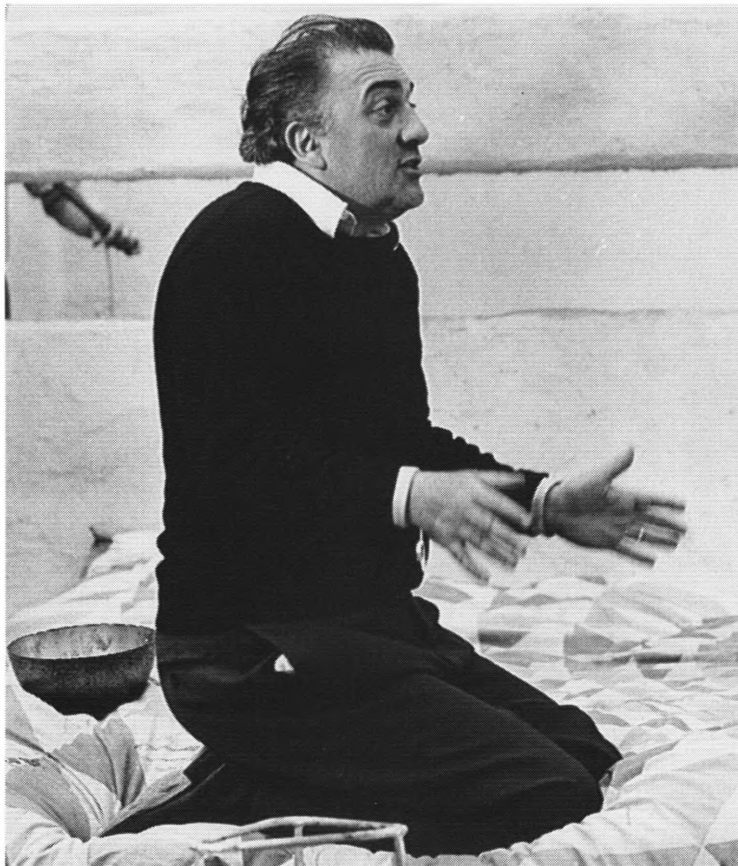
En stærk følelse af Rom var knyttet til det, ligesom et ord er knyttet til en ting uden nogen særlig grund. Det er helt parallelt til konen i billedet. Hun har det billede i sig, at de spiser dåsemad et sted, hun aldrig har været, og det er nok billede for hende af *det* sted.

Inden i det barnlige forestillingsbillede findes den gamle kones forestillingsbillede. I begge tilfælde findes billederne af verden indvendigt i dem. I begge tilfælde er billederne (for os) fuldstændigt arbitrært knyttet til deres genstand. Og i begge tilfælde er billederne dybt overbevi-

sende for drengen og den gamle kone.

De tror på deres indre billeder, selv om det ikke er klare sanseindtryksbilleder. Men hvorfor skulle klare sanseindtryksbilleder også være rigtigere end de uklare, mørke indtryk. Vi er slet ikke slaver af sanseindtrykkene. Sandheden om den omgivende verden skabes ikke først ud af sanseindtryk, som afsættes i os, og som vi derpå som lydige indbyggere tager stilling til og omsætter til tanker og begreber efter nærmere lovgivning.

Derimod omgås vi med verden



som barnet og den gamle kone i det første billede, nemlig med følelses- og stemningsladede hypoteser, ud fra hvilke vi foretager en hæmningsløs udvælgelse af ting alene med det formål at frembringe et bemærkelsesværdigt billede, der er i stand til at tilfredsstille den følelsesmæssige starthypotese.

Verden som genstand er et spørgsmål om, hvad man vil tro, og sådan også med den evige by, Rom.

Film og fjernsyn har gjort verden mere synlig end nogensinde før. Kodeordet er at gøre ting og problemer synlige. Ofte giver det os vanskeligheder med at finde ud af, hvad al den synlighed egentlig forestiller. For

den forestiller absolut ingenting, medmindre man ved, hvilket indre mørke den er hentet ud af, og hvilket mørke den – iøvrigt ligesom *Roma* – forsvinder ind i igen.

Roma slutter i mørke ligesom den begyndte i det, sådan som alle film gør det. Den forsvinder ind i mørket igen i form af en flok fornummede motorcyklister, der som om de var lukket inde på deres cykler drøner igennem det natlige Rom, og ud langs den hvide stribe på motorvejen. Undervejs får lygterne diverse historiske ryttere til at rejse sig i mørket og maskinerne lyder som brølene fra en arena.

Filmens slutter som en projektion indefra, der mister sin indre lyskilde.

Faktisk er de fleste af episoderne i filmen omgivet af mørket og natten. Her flakker ulveagtige skygger blandt spor af det gamle Rom. En af de ejendommeligheder, der adskilte kejsertidens Rom fra andre af den tids storbyer var, at gaderne om natten lå i dybt mørke, hvis det ikke var fuldmåne. Natten faldt over byen som skygger af en ubestemt fare, lumsk og truende. Sådan står der hos Jørgen Carcopino: Dagligt liv i antikkens Rom, en af de bøger, der inspirerede Fellini til *Satyricon*.

Men mørke er ikke blot byens mørke, det er også mit eget mørke. Det er ikke blot de lysende klare billeder i mit hovede, jeg har tilegnet mig. Også mørket har jeg tilegnet mig, og herudfra genererer jeg verden af kaos. Bemærkelsesværdige ting, såsom lynild, piletræer og en mand med spids le er kreeret af indre billedpartikler – de første tegn på liv. Herfra projicerer Fellini det videre ud i overdrevne optrin og situationer. Den fantastiske overdrivelse er kun en logisk følge af perceptionens frie fødsel i det indre mørke.

Soppetur i Rubicon

Næste levende billede i *Roma* efter nattebilledet er en anderledes klar og distinkt situation, nemlig passagen af Rubicon. Den store skolelærer

med det røde fuldskæg opfører den historiske begivenhed sammen med en flok uniformerede skoledrenge. Caesars passage af Rubicon er noget ret abstrakt. Man kan prøve med sig selv hvordan billedet skal se ud. Måske er det et sammensurium af underlige detaljer ligesom Fellinis første billede af Rom. I hvert fald skal der være plads til Caesar selv, en brusende flod eller et lille vandløb samt nogle centurioner og romersk fodfolk.

Fellini husker passagen i kraft af hvordan den tog sig ud i lærerens genopførelse. Noget tilsvarende gælder den række af episoder fra drengeårene under fascismen, som Fellini fortsætter med. Han husker fascis- mens retoriske genopførelse af den romerske storhedstid som begivenhed i sig selv. Nærmest fordi et eller andet ufrivilligt viste sig i genopførelsen. Et eller andet Fellini husker særlig godt. Mest af alt en slags kropslig pointe, der ikke var helt synkron med retorikken.

Læreren kan naturligvis ikke udfylde den berømte kejsers plads. Ved bredden til den lille strøm tager han andægtigt sin sorte hat af og afslører blot et fjernt minde om laurbærkransen på Caesars hoved i form af et tørklæde med fire knuder udbredt på den svendende isse. Han har på den midaldrende mands særlige facon rullet buksebenene op, og man ser en bandage om et blegt ben. Ikke et mén fra Gallerkrigen, men derimod har han nok slået sig selv over skinnebent med den to meter lange stok, hvormed han tugter eleverne. Terningerne er kastet, foredrager han, mens drengene og den lille hjælpelærerinde stadig er travlt optaget af at forberede benene til mødet med den kolde bæk. Den rødskæggede lærers uigenkaldelige beslutning om at gå mod Rom er morsom i al sin latterlighed. Men denne kontrast til det rigtige kejserbillede er sikkert ikke grunden til, at Fellini husker episoden. Han oplevede garanteret ikke den fjerne forårsdag som noget latterligt.

Jeg tror, han husker episoden på grund af soppeturen i det kolde vand efter den lange vandretur. Det var for drengene den eneste måde, de kom tæt på det, Caesar foretog sig engang.

Vi erindrer os med hovedet, men også med hænderne og de bare tæer. Det indre billede i hovedet korresponderer med den udvendige krop som to sider af samme sag.

Det jeg ser, ved jeg, var med mine øjne. Det jeg hører, med mine ører. Det jeg føler, med mine egne hænder og tæer. Det er ikke korrekt, når man begrunder det åndelige mørke med at man har en krop. En krop defineret ved instinktiv og irrationel adfærd.

Tværtimod er det kroppens omgang med den ydre verden, der giver billederne klarhed og styrke. Det er den, der afgør, om min perception var drøm eller virkelighed. Perspektivet sidder i kroppen.

Selv om foden siger: Da jeg ikke er hånd, hører jeg ikke med til legemet, hører den alligevel med til legemet. (...) hvis hele legemet var øjne, hvad blev der så af hørelsen? Hvis det hele var hørelse, hvad blev der så af lugtesansen? (1. Kor. 12, 15/17).

Modellen er eventuelt den scene, hvor familien er i biografen, og må sidde med hovedet på sned i mørket. Et beundringsværdigt udtryk for hverdagsmenneskers kamp for med deres krop at bringe klarhed i en verden, hvor alt var fiktion og fascistiske forestillinger.

Hoved og røv

Hoved og røv er nogle af de primære orienteringspunkter i en verden i opbrud. Alene som angivelse af hvad der er op og ned tjener de et livsvigtigt formål. Fellinis erindringsbilleder fra barndommen under fascismen vidner om, hvor udviklet hans intuition allerede var så tidligt, eller måske har børn i almindelighed en større sans for de helt elementære principper.

Således kunne han klart skelne mellem, når røv er godt placeret, og når den er direkte malplaceret. Den sidder godt på de romerske kvinder, men dårligt på fascisterne.

Indirekte oplevede han den fascistiske retorik som historiens gentagelse som farce. For alle de brokker fra det gamle Roms historie, hvor med Mussolini ville genoplive italiensk nationalisme, blev af lille Federico hele tiden vejret op med kroppens tegn.

Retoriklærerne i kejsertidens gamle Rom havde nøjagtig samme problem med de unge. Det fremgår i starten af Satyricon, den roman, skrevet af G. Petronius, som var forlæg til Fellinis film af samme navn. Romanen starter med en tirade imod retorikken i skolen for 2000 år siden, hvorefter Petronius vidtløftigt kastede sig ud i skildringen af nogle unge fyres kropslige oplevelser i et

råddent samfund. Om retorikerne står der bl.a.: 'De vil aldrig nå deres mål medmindre de lægger fælder for ørerne'.

Heller ikke i Fellinis barndom blev der lagt ret mange fælder for øjne og ører, medmindre det lykkedes en aller anden fordækt Petronius på skolen at liste et pornobillede ind i det nationalistiske lysbilledforedrag. Midt blandt billeder af 'Fæderlandets alter' og ulvinden i bronze med alle de stikkende patter sidder der bagvendt på stolen en udfordrende kvinde med bar kæmperøv. En fælde for øjnene, fordi det er dokumentarisk, d.v.s. fordi det er dokumentarisk for tilskuerens egen krop. Det er en fælde for øjnene, for nu kommer de i andre organers magt. Uartikulerede kausale kræfter aktiverer øjnene, ligesom når man siger de står på stilke.

Hoved og røv er i denne direkte forstand også polerne i Fellinis filmiske metode. På den ene side er der hans virkelighedsdokumentering og på den anden siden den fantastiske omformning – det overdrevne, groteske. Dette satyrspil mellem de indre billeder og kroppen har man med tanke på nogle af billedmediernes nyeste hybride genrer kaldt *fanta-doc*. Altså parallelt til *drama-doc* og lignende kombinationer med ordet *documentary*. Iøvrigt kan man forudse en inflation i disse ordsammenstillinger, som snart vil nødvendiggøre en mere seriøs opklaring af dokumentarbegrebet. Man kunne forestille sig en typisk TV-aftens menu bestående af en *baby-doc*, dernæst en *drama-doc*, en *hallu-doc*, en *eufo-doc* og tilsidst en *drømme-doc*. Skalaen over kombinationsmulighederne viser overgangen fra vågen og udadvendt til indadvendt og mørklagt.

Under alle omstændigheder angiver udtrykket *fanta-doc* et *barokt* samspil mellem fantasiens indre billeder og den ydre krop og verden.

Det er en kompliceret sag. Jeg ser længe ud ad vinduet eller på TV. Og lukker øjnene. Billederne er der stadigvæk. Jeg åbner øjnene igen. Nu står de udenfor. Eksperimentet afslører en underlig verden, der går med ind, når jeg lukker døren, og samtidig bliver den udenfor og venter på, at jeg skal komme ud igen.

Det ville være storhedsvanvid at tro, at verden fordobler sig, bare fordi jeg lukker øjnene, så derfor må det være mig selv, der har to forskellige informationskilder til rådighed.

Når øjnene er åbne og verden er udenfor, er det min krop der garanterer, at jeg har set rigtigt. Når øjnene er lukkede, dannes billederne indefra i min neurale biograf, men kroppens erfaringer er selvfølgelig ikke glemt af den grund.

Øjne, ører, hænder, tæer, mave – alle disse nidkære embedsmænd er altid klar til at korrigere, når indre billeder kommer i skred.

Nu er spørgsmålet så, hvad der kommer først: fantasien eller dokumentarismen. Er mine indre billeder blot aflejringer af tidligere sanseindtryk, eller er mine sanseindtryk – hvor utroligt det end måtte lyde – snarere resultat af den måde kroppens informationer har opdraget de indre billeder i mig. Billeder der som sådan aldrig har været ude i verden. Den eneste kausale sammenhæng, de har haft til den ydre verden er uendeligt mange lyspåvirkninger af varierende bølgelængde. Lysstråler fortæller imidlertid ikke i sig selv om genstanden er et meteor eller min cykel uden for vinduet.

Hvis det, jeg tror er rigtigt – nemlig at mine billeder dannes indefra, så er det lidt af et mirakel, at korrespondancer indtræffer mellem ydre og indre verden. Harmonien mellem hoved og røv er resultat af utallige fine korrektioner, men samtidig forstår man bedre, hvor lidt der skal til at frembringe en fascist i en verden uden Guds koordinering. Et neutralt billede bliver til. Betyder dette tegn noget? Hvad ligner det? Altså en projektion på verden, hvor det er op til kroppen at gå videre med hypotesen.

Fotos i denne artikel viser henholdsvis mesteren selv og situationer fra Roma – til højre således fotoforretningen.

Fellini nærmest kaster sine billeder i øjnene på tilskueren. Klare og distrikte billeder han som kraftige glimt i tidens og glemslens mørke har revet ud til os. De klare og distinkte billeder forekommer os almindeligvis at være mere rigtige end de mørke og uklare. Men der er ingen grund til at det skulle forholde sig sådan, bortset fra at vi er tilbøjelige til at tro det. Denne tilbøjelighed er begrundet i ønskedrømme i mindst lige så høj grad, som den fantasifulde aflæsning af det uklare billede er det. Verden kan forekomme nok så klar og distinkt i middagslys og fjernsynsdoc og alligevel være langt mere idiotisk, end hvis det var bælgmørkt. Jo klarere og mere dis-

tinkte Fellinis billeder forekommer, jo mere vidner de om et omgivende mørke. Der findes ikke nogen større sammenhæng i verden for disse billeder end netop den visuelle begivenhed, der er ved at indtræffe.

Billedet forholder sig til sin reference sådan som lys til mørke eller som hoved til røv.

Brød og skuespil

Brød og skuespil er det folk vil have, og kejseren skal sørge for, at de får det. To nødvendige ting, som er kernen i samfundspagten. Ingen kan fungere uden skuespil, for man lægger altid sine forestillinger til det man ser og det, man gør. På den anden side kan man ikke fantasere sig til livet. Kroppen må til for at gøre billederne klare og virkelige. Forestilling og krop, fantasi og dokumentar, brød og skuespil. Det romerske

skinnerne og fotoforretningen. Duften af et halvt hundrede forskellige pastaretter blander sig i den babelske forvirring af musik, som fylder luften. Harmonika, sav, jødeharpe. Begge dele er et spørgsmål om smag. Under kameraets panorering skifter musikken lige så brat, som retterne på bordet adskiller sig indbyrdes.

Unge Fellini er overvældet af det, han ser og nærmest hjælpeløs, sådan som man altid er det i smagsdiskussioner. Han ved ikke, hvad han skal spise og vælger efter den sidst modtagne anbefaling. Faktisk bruger han øjnene mere end munden, for det er hans forestillinger og indre billeder, der lader sig mætte gennem øjnene. Appetitten driver øjnene rundt i sceneriet. Derfor har Fellini sikkert markeret, at fotoforretningen hedder 'Futurfoto'. Han befinder sig nemlig blandt billederne af det, der var hans



måltid viser det perfekte samspil mellem disse to kilder i vores erfaring.

Unge Fellini anno 1938 har indfundet sig hos sin slægtning i Rom. Den konkrete virkelighed i byen er begyndt at mætte hans forestillinger og de bizarre brokker fra skolen. Således møder han i lejligheden en af de kinesere, der opfandt spaghettien, men samtidig får han bekræftet, at de ikke vidste, hvad de skulle bruge den til. For manden står og bukker inde på sit mørke værelse med sydende spaghetti på en stegepande.

Mørket falder på. Det er en hed sommeraften. Nede på gaden er en restaurant med lys og menneskemylder vokset op mellem sporvogns-

fremtids mål. De fuldbyrder den appetit, der var i hans forestillinger. I det hele taget er det appetitten, der opretholder dette lille varme kosmos foran 'Futurfoto', hvor sporgvognen rasler forbi. Selv de døde dyr på bordene bliver levende i de fremtidsbilleder, som appetitten driver foran sig.

Men snart falder mørket over pladsen, Svejseflammerne illustrerer, hvorledes negativet igen har fået overtag. Nu flakker de ulveagtige skygger over de døde kroppe inde i slagterforretningen ved siden af 'Futurfoto'.

Appetit og smag handler om sandhed. Som man spiser, sådan skider man, siger arbejderen ved siden



af unge Fellini. Eller hvis vi går et skridt tilbage i processen, så består sult og tørst af en konkret følelse, der forbinder sig med en forestilling om noget, der endnu ikke findes, nemlig begrebet om at få sulten mættet og tørsten slukket. På samme måde har sandheden et ben i begge lejre, nemlig det ene i den konkrete situation og det andet i uendeligheden af muligheder.

Netop sådan er det med sandheden under det store gæstebud, Trimalchion holder i *Satyricon*. Trimalchion er en frigiven slave, en opkomling, nouveau riche. Hans appetit er enorm og overgår hans rigdom og besiddelser, som strækker sig ned i Afrika. 'Fattig. Hvad er det?', spørger han under orgiet. Nej, hvem taler om sult ved et veldækket bord. Det er jo appetittens negativ.

Trimalchion omgås med poesien som med fyldte pattegrise. Først vælter det ud, så klapper de sammen, og det hele er snart væk. Men digteren Eumolpos, der deltager i fe-

sten vil gerne forsvare de evige værdier. Den stærkt irriterende Trimalchion beslutter derfor at kaste Eumolpos tilbage dér, hvor man sender alt det retur, der ikke er spiseligt, nemlig til ovnen.

Men for enden af appetitten står skelettet som ved alle romerske måltider. Trimalchion *må* løbe linen ud og afprøve sin egen død. Ved lyden af gæsternes høje jamren og klagehyl brister han selv i gråd af selvmedlidenhed, og begravelsesceremonien må afbrydes. Han har fået nok. Det er selvfølgelig en falliterklæring, og han viser sig at være en opkobling ligesom den unge mand ved bordet, Encolpius, der bryder sammen i et latteranfald over en af middagens overraskelser. Det er ynkeligt med så lille en appetit på livet, når det overgår sig selv – og man som her får nok af blot et French Cuisine for krop og følelser.

Mørket sænker sig over gaden og torve i Trastevere. Aftenluften er tyk af mados, parfume og strejkeramt re-

novation. Ved et af bordene på 'Da Sabina' sidder en kendt amerikansk forfatter. Fellinis filmhold spørger ham, hvorfor han kan lide Rom. Det er et godt sted at vente på undergangen, siger han. Og selskabet skåler for den kommende undergang. Rom er illusionernes by. Her findes kirken, regeringen og filmindustrien. Men Rom er genopstået så mange gange før og vil genopstå igen, ræsonnerer den berømte amerikaner.

Skal det forstås sådan, at det netop er i en illusionernes by, man kan se undergangen imøde og her ligeledes forudsige dens genopståen, da det kun vil være illusioner, der kan gå til grunde. Hvad mon man bygger sin spådom om byens genopståen på? Er det andet end sin egen appetit?

I det gamle Rom sad der en anden forfatter ved et bord og døde langsomt. Hans pulsårer var skåret op og lukket lidt til igen, så at hans død ikke skulle tage sig ud som selvmord. Der blev sunget frivole viser, og han underholdt sig og skålede med sine gode venner. Alle højtravende emner om sjælens udødelighed og lignende blev undgået.

Efterhånden døde han hen. Hans død var en helt naturlig proces, omend relativt hastig. Der forelå nemlig allerede en arrestordre fra kejseren, men forfatteren ville ikke fremover leve med en blandet følelse af frygt og håb. Men han var heller ikke indstillet på et brat farvel, så dette var en god løsning. Det sidste han skrev var liste over Neros perverse lyster.

Manden er Gajus Petronius. Han dør i overensstemmelse med den roman, han skrev. Han, der havde været Neros smagsdommer, hvorfor skrev han denne liste over kejserens perversiteter til allersidst? Var det et sidste moralsk opstød, eller var det en sidste hævn?

Det var naturligvis i stedet en færdiggørelse af menukortet – på den samme lidt hastige måde som hans død.

Hul i hovedet ved Colosseum

Fellini har valgt rette tid og sted til at vise byen som den opleves idag. Vi er på motorringvejen. Et sted hvor vejen fører til Napoli og Firenze. Det er sent og ved at blive mørkt. Skyerne hænger lavt over de neorealisteriske byggetomter, snart pisker regnen ned. Trafikken er rå og det bliver værre i takt med regnen og mørket.

Billedet er uoverskueligt. Der findes ikke *et* perspektiv på byen, men

mange. Hver enkelt trafikant har sit eget. Byens motorvejsinferno består blot af de mange enkeltperspektiver på det, og alligevel er Rom den samme by. I optagelserne fra motorvejen er der to kameraer med i billederne. Det ene sidder på taget af Fellinis sorte Fiat, det andet på en lastbilkran. Det er samme filmhold, men perspektiverne er forskellige. Krankameraet er omgivet af flagrende plastic og hævet adskillige meter over vejbanen, og kan derfor vanskeligt registrere hvad der er at se på personbils niveau. Omvendt kan man fra den sorte Fiat ikke se f.eks. hvad der foregår oppe bag i lastbilerne. Den ene af filmholdets billedserier er altså ret forskellig fra den anden serie. Hvad der er mørkt i det ene perspektiv er måske klart i det andet. Bag det ene billede af byen er der et andet og et tredje i en uendelighed.

Dertil kommer alle de andre trafikanters perspektiver. Mest af alt er man bevidst om sig selv inde i sin egen bil. De andre er tavse væsner bag glasruderne. Mørke profiler og skjulte årsager bag den skinnende lak. Og perspektivet hos den løbske hest. Det ophører brat under tankvognens bageste vandmøllehjul. Eller den gale køter i den tomme lastbil og hundeprofilerne i bagruderne. En mand står og holder et guldspjæl i gulddramme. Han ser blot sin egen næse og måske tre lygter, der halser efter ham. Alligevel anser han byen for et ubestrideligt faktum. Hvert enkelt perspektiv er partikulært og derfor en illusion.

Måske anser trafikplanlæggeren denne færdselsåre for en yderst fornuftig indretning, så det må være trafikanternes illusioner, der gør den til et inferno, hvor der ingen forskel er på figurativ og non-figurativ perception. Tankkanon, der dukker op i regnen. Pløre på frontruden. Blå og røde glimt i glasset.

Men ingen af dem er i tvivl om, hvor de befinder sig. Det ses af den måde, de flygter bort foran regnen, mørket og filmfolkene.

Alt dette præsenterer Fellini i starten af sekvensen som Rom, som den opleves idag. Hvordan opleves byen idag af turisten, spørger han indledningsvis.

Skal det forstås som om han selv er blevet til turist i løbet af en nat og et klip på 30 år. Eller er turisten derimod den midaldrende amerikanske kvinde, der stiger ud af turistbussen i den efterfølgende sekvens. Fra det

hvide telt om papilotterne spotter hun straks et par mørke solbriller på lange ben. Den tager beredvilligt et billede af hende, men hun ville hellere have det omvendt, og allerhelst ville hun have den med hjem til teen.

Perceptionsmodellen er den samme som på motorvejen, så der er egentlig ingen pointe i at lade denne turist være eksemplarisk for de perspektiver af byen, Fellini har vist. Hun er blot et anonymt eksemplar af de uendeligt mange udviskede ansigter bag turistbussenes vinduer.

Alle partikulære perspektiver løser sig op til sidst. Og nu forstår vi endelig, hvad der er kernen i turistens syn. For relativismen finder forankring i et symbol for turister. Det hele går nemlig i stå i en trafikprop ved Colosseum. Faktum og opgavnen. Ud af hovedet, Colosseum som hovedskal.

Sådan har Fellini formuleret det til E. L. Hughes i *On the Set of Fellini Satyricon*: 'Colosseum... den enorme hovedskal ædt af tiden...'

Sporet af den kumulative tid. Kroppens sikkerhed. Kun turisten ser billedet, men for romerne er det blot en markering af en flaskehals i trafikken.

Amatørernes time

Vi er i et lille teater i en af Roms sidegader under krigen. Det er amatørernes time. Mildest talt en blandet forestilling. Men det er egentlig så lidt, der skal til for at underholde disse folk. Ligesom nutidens TV-seere ved de nøjagtig, hvad de vil have. Nogen af dem vil se bare lår.

Et par nedslidte intellektuelle skal have profileret deres smag. Enkelte er kommet for at sove. En vil høre 'Hyp, lille Lotte', og en anden er på flugt fra politiet.

Alle disse forskellige typer af tilskuere er bragt sammen i teatersalen, og det kan naturligvis ikke undgå at skabe en del gnidninger. Forestillingen afbrydes konstant af dueller mellem de optrædende og utilfredse tilskuere, mellem direktøren og disse tilskuere, mellem direktøren og de optrædende, og ikke mindst blandt publikum selv.

Imitation er en populær, men vanskelig genre. En mand, der engang var morsom, efterligner en ung pige, der er i bad. En gruppe unge mænd på de forreste rækker truer med at forlade teatret, og manden opgiver sit forehavende klynkende over at være ramt på sit levebrød. En anden lille mand, som privat er elektriker, imiterer et Fred Astaire-nummer. Den hårde kerne smider til direktørens fortrydelse en død kat efter elektrikerens.

Problemet med imitationer er, at de skal så tæt på den virkelige Fred Astaire eller den virkelige unge pige i badet som muligt, for tilskuerne lader sig ikke underholde blot af andres lyst til at vise sig frem. Det totalteater, de opfører med sig selv i salen under forestillingen er anderledes seriøst. Fantasiens kræfter trænger sig på i disse underholdnings-hungrende arbejder- og soldater-sjæle, og der skal et stærkt modspil til fra virkeligheden for at konkretisere fantasiens drift.

Når det kommer til stykket ved



dette publikum alligevel slet ikke, hvad det vil have. Derfor er det ikke blot et tilfreds publikum, men et tyrannisk publikum.

Pludselig afbrydes forestillingen af et krigskommuniké. Datidens ekstrasendelse fra TV-avisen. Endelig kommer der form over følelserne, og alle stemmer nu i, da de tre svære frøkner genoptager deres nostalgiske italienerier.

På et tidspunkt er der nogen, der råber om hjælp et sted i salen, men det har åbenbart ikke noget at gøre med denne forestilling. Imitationer var også en populær genre i det gamle Rom.

Satyricon starter med en teaterforestilling, hvor en slave får hugget hånden af. 'Godt spillet', lyder tilråbene, mens slaven glør chokeret på den blodige stump.

Fantasien er ikke tilfreds før den rører ved virkeligheden. Faktisk driver den virkeligheden frem i sin rette belysning, og vi opdager den ubønhørlige montage: med hånduden hånd, succes-fiasko, lys-mørke.

Krigen og bomberegningen er blot en fjern baggrund for begivenhederne i det lille teater. Midt i en kanon-musical huler sirenerne, og folk går i beskyttelsesrum. Her fortsætter fantasien sin utvetydige forestilling i mørket. Fascisten sidder dybt under jorden med en lille lommelygte og skammer en mand ud for manglende patriotisme.

Boring efter billeder

Udgravningen til undergrundbanen er som en vældig organisme med tykke rør og kabler omgivet af ribben. Det er nogle besynderlige animalske spor, det typiske filmhold bliver præsenteret for på turen ned i dybet. Allerøverst en mammuttand på hjul. Og nederst en gravende muldvarp med tre tæer på korte forben. Indimellem dem stikker der et langt aggregat ud med dobbelte fræserhjul. Og mest mærkeligt for en muldvarp har den to kraftige projektorer. Men de vender formålsløst bagud, og det er formodentlig for at tilskueren skal være opmærksom på paradokset.

For muldvarpe er visuelle sanseindtryk et stærkt opreklameret fænomen. Den ville sikkert tænke, at mennesker i alt for høj grad værdsætter de lysende billeder og knytter deres livsfornemmelse til sådanne midlertidige glansbilleder. Selv overlever den ved at følge de baner i miljøet, der hidtil har vist sig frugtbare,

og tiden er heller ikke noget problem for den. Tiden for muldvarpen er en sikker og ubrudt vej, hvor hvert sekund i kroppen blot følger sig til tyngden af gammel tid. Den interesserer sig kun for de ting foran den, som erfaringsmæssigt kan bruges, og den har derfor ikke brug for øjne til at betragte uvæsentlige detaljer i omgivelserne.

Ligeledes er der noget muldvarpeagtigt over hele udgravningsentreprise. Ledelse og fagforening er irriterede over, at arbejdet skal sættes i stå, hver gang man støder på et hulrum af interesse for arkæologerne. For dem er tiden kumulativ, ligesom jorden selv er det. Ligesom den underjordiske flod, de kan høre bag jordlagene. Eller ligesom begravelsespladsen med alle skeletterne. Eller hele korrespondancen med myndighederne om tunnelbaneprojektet siden 1870. Ifølge guiden gemt væk i kældre af størrelsesordenen som metroen selv.

I dette kausale og kumulative miljø baner den paradoksale muldvarp sig vej til en seværdig begivenhed.

Men midt i al larmen og støvet er der en arbejder, der får ondt i hovedet. Han tager hjelmen af og tørrer sig pinagtigt over panden. Måske lider han af et eller andet, men i så fald har det ingen relevans i denne historie. Snarere har han det dårligt med den borende lyd fra muldvarpen. Det er som om der var en muldvarp inden i hans eget hovede. Et ubehageligt samspil mellem sjæl og ydre verden har ramt ham. Fysiske begivenheder sætter billeder igang i hovedet. Kalder billederne frem, der på en underlig måde ligner den ydre årsag. Og jo mere sådanne billeder kan finde ud af, hvad det er de ligner, jo mere nærgående er de. Billeder der går i kroppen. Han føler en borende smerte.

Men der er jo ingen, der borer i ham direkte. På samme måde kan man føle en stikkende smerte, uden at der er nogen nål. Det ville være alt for simpelt at tro, at hvis man føler en smerte, så ligner den nålen eller boret, der er årsagen. Smertens indhold er ikke nålen, men derimod en stikkende fornemmelse, som om et organ blev udsat for intense cirkulende bevægelser. Smertens indhold er i så fald det, den ligner, når man projicerer det på kroppen, som man forestiller sig i hovedet.

Så bryder boret igennem jordvæggen og afslører en række billeder af mennesker fra det gamle Rom. De

står på væggen og kigger mod de indtrængende. En midaldrende mand i hvid toga stirrer stift på turisterne, en tyk matrone viser os ryggen.

Kort efter fiser den moderne romerske byluft ind og ødelægger billederne. De forsvinder, og er ingenting ligesom fantasien. Livet i det gamle Rom får vi ikke igen, fordi vi støder på gamle billeder.

Men et stirrende blik, en krops-holdning, en gestus er ikke blot en afbildning. Det er et følelsesudtryk. Det er et tegn for tilskueren om noget levende i objektet, d.v.s. det levende er i tilskueren, ikke i billedet. Det afgørende er ikke, at billedet gengiver mandens blik, men derimod at billedet sætter en proces igang hos tilskueren, hvor følelsen af at ville i kontakt med (eller eventuelt at ville undgå) gentages.

Tilskueren skaber sig et objekt ved at genopføre den togaklædte mands subjektive følelse i sig selv. Måske er det sådan med alt i verden, at vi genopfører tingenes følelser inden i os selv, og først på baggrund af en sådan hallucineret perception gør vi disse sammenfiltreringer af følelser til de genstande, vi udpeger og taler om.

Noget er resultat af en dybere og mere uigennemskuelig kommunikation mellem følelser hos universets bestanddele. Det hører til den kumulative historie, og alligevel er det dybt subjektivt.

Dette noget er hverken billedernes indhold eller den kumulative historie i sig selv. Hverken illusion eller klamt faktum, men snarere øjeblikket og begivenheden som *perpetuum mobile*, nemlig den evige by, Rom.

Måske var det den slags tanker, der pinte arbejderen.

Det er i denne retning vi skal opfatte Fellinis foregående film, *Satyricon*, der er hensat til det gamle Rom. I denne artikel beskæftiger vi os blot med den som en skygge i forhold til *Roma*.

Hellere en levende elsker end en død ægtemand

Om sine hensigter med *Satyricon* har Fellini bl.a. fortalt, at filmen skulle minde om noget udgravet. Billederne skulle have et præg af aske, jord og støv. Lange lysende episoder skulle omgives af fjerne, udviskede sekvenser, som noget der aldrig kan rekonstrueres. Potteskår fra en forsvunden verden.

Filmen begynder med billedet af en gammel grafitti-mur. En skygge i

baggrunden og en retorisk stemme, der fortæller, at jorden ikke lykkedes at opsluge ham, ejheller havets vilde storme. At han har undgået loven og besudlet hænderne med blod, og at han nu er landflygtig. Derpå et klart nærbillede af skikkelsen, som viser sig at være en rasende ung romer ved navn Encolpius. Han hidser sig op over sin ven Ascylos, der også er en omflakkende hippie i datidens korrupte og kyniske Rom. Encolpius mener, at alle hans ulykker skyldes Ascylos. Især fordi denne aftenen før stak af med trækkerdrengen Gitone.

Det er klart, at Fellini i denne film ikke graver de døde op, selv om der måske hænger gammel jord og støv ved dem. Disse hippier er magen til dem, han i *Roma* skildrer på Den spanske trappe. Altså helt almindelige, men måske en tand mere jaloux, liderlige, egoistiske, obskønne. På grænsen til det uskyldige. Ani-

statuer, han må leve imellem. Måske er det hans trang til at blive kureret for impotensen, der driver ham ud af jordens greb, så vi igen kan møde ham. Måske er det denne trang, der får ham til at afslå digteren Eumolpos fristende tilbud til slut. For at vennerne kan arve Eumolpos, skal de æde af hans lig. Men Encolpius æder ikke jord og støv. I stedet tager han på en sørejse mod fjerne lande, hvor vi taber ham af syne.

Under det romerske gæstebud hos Trimalchion – mere nøjagtigt dér hvor Trimalchion prøver, hvordan det vil være, når han er død, og selv kommer til at græde af selvmedlidenhed – er der en af gæsterne, der beretter om den sørgende enke fra Efesus.

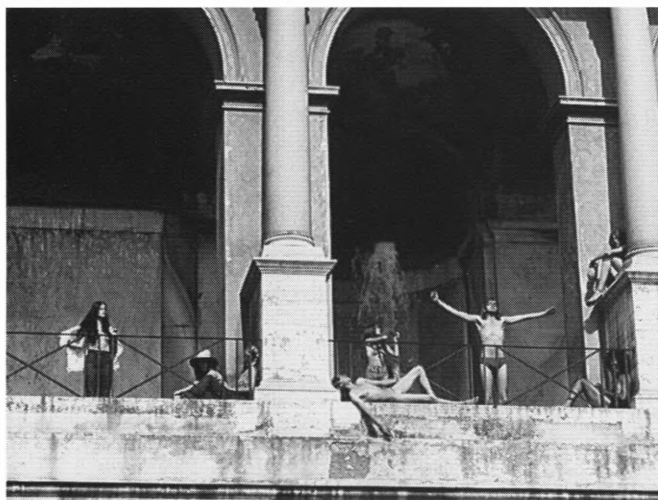
Hun tilbringer natten med en soldat, der skulle holde vagt over en hængt. I løbet af natten har slægtninge pillet den hængte ned, og

tages af pæne turister og romerske borgere. Hippierne har ikke de samme problemer med kroppen og det seksuelle, som vi havde i min ungdom, filosoferer Fellini, og tager os med på bordel.

Der er to slags bordeller i *Roma*. Det første med snuskede fliser og koldt lys. Det andet med plys og mahognielelevator. Her har kvinderne også gjort mere ud af sig selv. Undertøjet er mere smagfuldt, frisuren flottere, fortrin bedre markeret.

Men i grunden er det det samme, der foregår begge steder. Har man set én, har man set dem alle. Ikke at man skal være utilfreds med, at Fellini viser os alle disse kvinder, men der må være en pointe med, at der er så mange af dem.

Vi kommer ind i det første bordel sammen med en flok soldater, der går tungt i de klodsede støvler. En luder burde være nok til mænd med



malske i deres livsbekræftende krav på øjeblikket.

Når Encolpius i starten siger, at jorden ikke lykkedes at opsluge ham, er det denne livsbekræftelse, Fellini lægger ham i munden. For vi kan ikke vide noget som helst om, hvad Encolpius tidligere har været ude for. Ikke engang Petronius kan sige noget om det. For Petronius' roman (skrevet ca. halvvejs ind i det første århundrede) er kun overleveret i fragmenter. Det er denne fragmentariske form Fellini overtager, snarere end han prøver at fylde hullerne i handlingen ud.

Intrigen i filmen er ganske enkelt, at en af guderne har ramt Encolpius med sin vrede, så han er blevet impotent, hvilket han naturligvis forsøger at blive kureret for. Lidelsen er måske ikke så underlig i betragtning af alle de mosaikker, vægmalerier og

vagtsoldaten er i en alvorlig knibe. Men ligesom han fik enken ud af hendes dystre stemning, således hjælper hun nu vagtsoldaten med den gode idé, at de hænger hendes døde ægtemand op i den hængtes sted. På denne måde erstattes en død ægtemand med en levende elsker.

Det er med Encolpius som med denne enke. Og sådan er det hele vejen igennem filmen. Man aner, hvorfor lysende episoder skal omgives af et præg af jord og støv. Døde billeder skal ombyttes med levende og livsbekræftende billeder, på samme måde som døde ægtemænd med levende elskere. Levende billeder virkeliggør genstandens følelse, og bliver til en følelse af genstanden.

Bordel for scopofile

Hippierne på Den Spanske Trappe har taget tøjet af i solen, og kan iagt-

et sådant kropssprog. Men her skal man huske, at scopofili fungerer omvendt af Pavlovs eksperiment med hunden. Scopofili er analyse, og ikke refleks.

Soldaterne stiller sig op blandt alle tilskuerne og sluger den uendelige variation af kvinder vantro og stive i blikket. Diskrete som fluer på væggen overværer de den lange parade af store kvinder og små kvinder. Tykke kvinder og slanke kvinder. Mørke og lyse. Alle mulige former for sparsom og afslørende beklædning. En uendelig variation af forholdsvis få parametre såsom patter, lår, røv. Bh og strømpebånd i sort, rød, laks og hvad der hører sig til. Alt for meget til soldater med kort orlov, skulle man tro. Men det forholder sig stik omvendt, og derfor er de så længe om at komme til det, man med en omskrivning betegner som sagen.



Man ser det, man vil se, Perception er af det bemærkelsesværdige, og ikke af det ordinære. Det man altid kan se gemmes hurtigt i bevidsthedens skygger. For mænd med krop til forskel fra engle med store hoveder er det en stor opgave at konkretisere alle de attraktive enkeltelementer til et unikt billede. Soldaterne går først med op, når det rette billede har dannet sig i deres hoveder. Kroppen er mørk, men stærkt krævende. Det er svært at finde det billede, der er på bølglængde med dem. Et unikt billedes søges til en påtrængende tanke.

Som vi ved fra biografens mørke hører ekshibitionisme og scopofili sammen. I samfund hvor værdier bliver til værdier i kraft af deres fremvisning, må man glo for at klare sig. Scopofili er et navn for analyse under sådanne betingelser. Hvad lig-



ner det? Bla. på bordellet ligner det noget.

Man har hæftet sig ved, at Ensolpius i *Satyricon* ofte befinder sig i scopofile situationer. Impotent som han var, går han rundt i mørket og glor på bizarre og obskønne tildragelser. Man har ment, at det skyldes, at Petronius selv var usædvanlig scopofilt anlagt til forskel fra traditionens øvrige forfattere. Jeg tror, man kan begribe lidt af den gamle romanforfatters hensigter igennem Fellini, og hæfter mig her blot ved, at ifølge Tacitus var Gajus Petronius en mand, der sov om dagen og arbejdede om natten.

Han levede i et samfund, der viste sig frem i en uendelighed af billeder. Det scopofile blik i mørket viste sig frem i en uendelighed af billeder. Det scopofile blik i mørket har den fordel, at det giver øjeblikkelig og absolut betydning til forsvindingsstrømmen af indtryk.

Eftermiddagens lille eventyr på bordellet med den mørke skønhed fra Pompeji får den sammenkrøllede og uerfarne Fellini til at ønske sig det hele gentaget som en farce. Nu vil han til at komme sammen med luderer. Han inviterer hende ud. Imorgen, i overmorgen. Ja, nårsomhelst. Med hende kan alt i princip lade sig gøre.

Virkelighed i kraft af udført handling

Ønsket om at forhindre øjeblikket i at forsvinde er mindst lige så stærkt hos fyrstinde Domitila. Men for hende er det allerede længe siden,

øjeblikket var der, og hun bor nu alene med sine minder i det store hus. Om dengang de røde kardinaler kom som om de hørte hjemme i familien. Hun græder ved tanken om, hvordan tingene har forandret sig. Men nu er kæmpeportrætterne af disse hendes kirkefædre blevet støvet af og hængt på plads i den store sal.

En rød kardinal med stort følge er ankommet.

Nu begynder det katolske modeshow, som gør verden levende igen. Novicer, præster på rulleskøjter, nonner, helgener, messehagler med og uden indhold, alle er de der, iført helt nyt udstyr.

Og de der benytter denne verden (skal være) som om de ikke udnytter den; thi verden i sin nuværende skikkelse går mod sin undergang. (1. Kor. 7, 31).

Det er det hellige samfund, der opfører det skuespil de er blevet for hele verden, både for engle og for mennesker. (1. Kor. 4,9).

Kirkens virkeliggørelse gennem skuespillet. Den er kun ét legeme, men mange dele, hvilket showet udmærket illustrerer.

Men hvis de alle var ét lem, hvad blev der så af legemet? Nu er der mange lemmer og dog kun ét legeme (1. Kor. 12, 19-20).

Men husk, det kommer ikke an på, om man tror på det (ex opere operantis), men derimod om man udfører det, og med de aktuelle tegn gør det virkeligt (i kraft af den udførte handling – ex opere operato) jvf. det katolske sakramente.

Synkronproblemer

Engang blev det sagt om historien, at den først udtrykker sig tragisk og siden gentages den som farce. Medierne har sat den farceagtige gentagelse i system. Nu kan de fleste begivenheder reddes fra tidens mørke, og man kan hygge sig med den rene begivenheds form, uden at den tragiske brod følger med. Man løber ingen risiko, og alligevel står verden ikke stille.

Filmens råstof er begivenheden. Det, der ses på lærredet eller skærmen er uhåndgribeligt, og i den forstand uopnåeligt. Alligevel er det ikke af den grund en mangelsituation for tilskueren. Vi vil se, fordi der sker noget. (Omvendt forekommer det underligt at ville definere filmens attraktion ved den frustration, man har ved ikke at kunne røre ved indholdet.)

Selvfølgelig kan man i modsæt-

ning til gængs råstof ikke udvinde begivenheden og lade verdens soliditet og kødelig kontrakt gå op i røg. Omvendt er det heller ikke muligt at udvinde genstandenes soliditet, vise den frem og hævde, at det er hvad alt andet bygger på.

I forlængelse heraf er det oplagt at overveje om det er bedst at besøge Rom i et par timer, eller at se en film som *Roma*.

Men svaret på det må være en smagssag, for der er kun en ting der står fast, og det er, at vi allerede – ligesom Fellini – har været der, og ikke kan komme der igen.

En hel del af episoderne i *Roma* er erindringer, Fellini har fra sin barndom og ungdom. Filmen er en farceagtig gentagelse af dem ud fra samme drift i sjælen som hos Domitila. Men showet bliver aldrig helt det samme som de indre billeder. Verden forbliver adskilt i facaden og det indre.

Langt ud på natten møder filmholdet Anna Magnani, der er ved at låse sig ind i sit hus. Fellini indser, at hun er symbolet på Rom. Det er vestalinden, ulvinden og hvad han ellers kan komme i tanke om af retori-

ske brokker. Men hun er træt og synes ikke det er morsomt. Gå hjem og sov, Federico.

For netop når man sover kommer drømmene til deres fulde ret.

Resumé

I indledningen til artiklen blev der taget hul på problemstillingen billeder og vores kropslige eksistens. Et tema jeg synes dominerer hos Fellini.

Dette tema har filosofen A. An. Whitehead udviklet (med fjernt udgangspunkt hos Leibniz) i sine senere værker såsom 'Proces and reality' eller 'Symbolism. Its meaning and effect', Cambridge University Press 1928. Det sidste værk er direkte inspirationskilde til denne artikel.

De umiddelbare sanseindtryksbilleder kaldes hos Whitehead for 'presentational immediacy', og den kropslige væren betegner han som 'causal efficacy'. De første er klare og distinkte, men upålidelige. Den sidstnævnte perceptionsform er mørk og uartikuleret, men fundamental og afgørende for alle organismer. Her findes de grundlæggende følelser, der styrer vores adfærd, og

ud fra hvilke de klare og distinkte billeder kan fungere som umiddelbart, men upålideligt analyseapparat. De tegnmæssige relationer mellem disse to perceptionsformer er den centrale drivkraft hos Fellini.

Derfor former artiklen sig som en variation over denne relation igenem alle filmens hovedafsnit: billederne, der kommer indefra, og det dunkle følelsesregister; kroppens rolle for sanseindtrykkene; kroppens koordination af hjernens billedproduktion; appetitten på livet og undergangsvisioner, samt Petronius' og kejserens menukort; biler som monader og turistens opdagelse af tegnet på den kausale verden; fantasien, der søger mod kroppen og aktualiteten; det komplicerede problem, hvorledes kausale følelser overføres gennem en slags genopførelse (re-enaction med Whiteheads sprogbrug); hvorledes *Satyricon* kan begribes som en sådan re-enaction; illusionen som virkelighed i det katolske modeshow; hvilken status har filmen i forhold til virkeligheden, for den er jo også begivenhed, og findes der egentlig noget endnu virkeligere?

