

Frederico Fellini er en af de instruktører, som Kosmorama gennem årene har beskæftiget sig aller mest med. Og i anledning af hans død i dette efterår har vi følt os bevægede til et lille sørgmuntret tilbageblik. Hvordan modtog vi filmene, da de kom frem? – Hvordan ser vi dem i dag?... Vi fandt de gamle anmeldelser frem og bringer her et par iøjnefaldende passager. Og vi spurgte tre erfarne skribenter, hvordan og for hvad de foretrækker at huske den italienske filmskaber.

Under overskriften »Vejen til døden« skrev Theodor Christensen således om *La Strada*:

”(...) Filmen *La Strada* er god. Men ens oplevelse ledsages af et ubehag, som man først efterhånden får placeret og årsagsbestemt. (...) Det hindrer naturligvis ikke, at passager og billeder, spil og situationer gang på gang griber en. De er hentet fra livet og giver den italienske realisme ny betydning. Stykke for stykke er filmen ikke til at komme udenom, det føles ’rigtigt’, men sammenlagt er det ikke ægte nok.” – nr. 13, 1955.

Ib Monty var heller ikke udelt begejstret...

”(...) Men samtidig er det indlysende, at den (neorealismen, red.) af uoriginale instruktører kan udnyttes og misbruges. Og det bliver den eftertrykkeligt, bl.a. af Fellini. Hans *Krapyl* benytter sig i nogen grad af neorealismens form, uden at der på noget tidspunkt er indholdsmæssig dækning bag udtrykkene. Filmen bliver derfor en opvisning i klicheer og får kun interesse i negativ betydning. Personerne er postulerede og værdiløse, og selve historien mangler komplet friskt menneskeligt indhold.” – nr. 22, 1956.

... men hen ad vejen blev vi mere nådige – Albert Wiinblad om *Klovnerne*:

”Klovnerne er selvfølgelig et oplagt Felineemne. Alligevel er filmen overraskende fellinisk (...) men det er også et selvstændigt og betydeligt mesterværk.” – nr. 109, 1972.

Og efterhånden blev vi enige om, at de skal løbe meget hurtigt i Hollywood, hvis de har tænkt sig at nå op på siden af mesteren selv – Jørgen Oldenburg skrev således om *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, Denilo Donati, betydeligt længere ud i det teatralisk stiliserede, det urealistiske, men i stemningsmæssig henseende af uimodståelig suggestiv kraft.” – nr. 134, 1977.

Vi vil på den anden side ikke beskyldes for at have været lallende betagede – Peter Schepelern var i alt fald ikke ligefrem dånefærdig over *Orkesterproven*:

”Hans film har et par prægnante billeder, et sidste sørgmuntret musikstykke af Feline faste komponist Nino Rota, den har nogle civiliserede betragtninger over menneskets – og musikkens – chancer. Men det er ikke mere end en kultiveret bagatel.” – 147, 1980.



Dagdriverne

Tøffelheld og hvid klovn, mor-dreng og elegantier – Alberto Sordi fik sit genembrud i Feline to første film, *Den hvide sheik* og *Dagdriverne*, ja man kan næsten sige han dominerede dem. Siden blev samarbejdet aldrig genoptaget. Hvorfor ved jeg ikke.

I *Dagdriverne* spiller Alberto Sordi, der hele sit liv boede sammen med sin mor, den ca. 30-årige døgenigt Alberto, som bor sammen med sin mor og sin søster. Han er den livligste og mest initiativrige i filmens gruppe af dagdrivere og drømmere, lidt af en charlatan, meget af en spasmager.

Al hans vitalitet kanaliseres ud i samværet med disse venner, og man kunne tro, at han egentlig var tilfreds med sin ørkesløse provinstilværelse. Men da han til et karneval drikker sig fuld, afslører et teatralisk sammenbrud i morgenens skarpe lys, at han ligesom de andre drømmer om at rejse bort og måske mest af alt: blive gift, blive normal.

Han er abnormt knyttet til sin jævnaldrende søster, hvis affære med en gift mand, han på det skarpeste misbilliger. Da søsteren alligevel rejser væk med elskereren, fortøner ethvert luftsyn om for-



8½

I en søvngængeragtig rytme beretter Federico Fellini i *8½* om Guidos lange rejse fra mareridt via salvransagelse og renselse frem til nye håb. Midt mellem scenerne fra kurstedet og faderens grav placerer Fellini en tragikomisk anekdote om Guido og hans elskerinde, et tomt og deprimerende gensyn ladet med af-dødt begær, dræbende banalt. Guido grunder over den pige, han så ved sundhedskilden på det hæslige kursted, et gådefuldt symbol – han sidder på en bæk på jernbanestationen, hvor han skal hente elskerinden, han skriver om det nye symbol på en lap papir, rejser sig desperat, smider papiret væk og samler det atter op.

Og så er toget der, en underlig død kolos, der langsomt glider hen mod ham, truende og uønsket, og da det standser, ser han efter hende.

Men hun er ikke med toget, og mens toget langsomt fjerner sig, sukker han: Godt det samme – men dér er hun alligevel, på den anden side af perronen, bag sig har hun alle sine kufferter. Og hun ser Guido og danser frem mod ham i kæln skabagtige trin, lystig, overgiven, tåbelig, et fabeldyr af misforstået længsel, og det perfekte billede på det begær, som Guido er på vej bort fra. Fellini fylder billedet af den tomme hvide station med hendes lige så blændende hvidhed, det er, som om billedet er uden ethvert menneskeligt indhold, et vacuum uden følelser.

Så fortæller Guido hende, at hun ikke skal bo på hans hotel, hun bliver sådan

lillepiget ked af det, men der er jo for mange, der kender ham, til gengæld har han fundet et dejligt sted, meget smukt. Og han ved, hvordan han nemt kan bryde hendes anstrengende surmuleri – hvordan har din mand det, og han har det jo så fint og hun ler hele tiden med sin kaglene hønелatter, og vi fornemmer Guido mellem to udmattende besværligheder, pigen og hendes mand, bedste middel til at gøre sig fri af hende: lytter til hendes bønner om at skaffe hendes mand en stilling, han er så intelligent, han ved alt om Roms historie, men han forstår ikke at føre sig frem, det kommer fra hende som hult og nervepirrende klavertrilleri.

Hotellet hedder Jernbanehotellet, et skrækkeligt hotel, værtinden knapper blusen, mens hun tager imod, og er hele tiden lidt for diskret. Og pligtskyldigt hengiver Guido sig til sit falmede begær og instruerer elskerinden i en let pornografisk situation – son en af dine skuespillerinder, ler hun stolt. Og bagefter sover Guido, og hun ligger og spiser og læser Anders And og er stadig så lystig og evig lattermild.

I dette lille afsnit er alt så blændende hvidt og så træt og dødt. Alt hænger sammen i en mosaik af livslede, stationen, toget, pelskraven og den latterlige hue, hotellet og persienerne og det håndklæde, som hun så koket hyller sig i.

En hurtig og præcis skildring af Guido på en station på midten af sin bane gennem livet, et menneske udslidt af sig selv og sin tomhed, på vej til at gøre sig fri af alle sine gamle dæmoner, også de tåbeligste.



Jørgen Stegelmann

andring sig: nu kan han ikke forlade moderen. Det er nok, at datteren har svigtet hende. Han kan endda blive nødt til at søge arbejde.

Alberto klæder sig i kvindetøj til karnevallet og danser spontant mambo med Fausto, da denne demonstrerer de nye trin efter en Rom-tur. Måske er han bøsse. Men han liver kendeligt op, de tre korpiger med et sus af frisk luft gør deres entré midt i vennen Leopoldos jammerligt selvhøjtidelige drama-oplæsning.

Alberto er selv en komediant, kviksølv-skiftende i sine lynhurtige reaktioner. Mor-drengforkælelsen klæber uhjælpeligt til hans lidt fedladne ansigts-træk og bløde krop. Men han er så levende, at Franco Interlenghis Moraldo, almindeligvis anset for Fellinis alter ego, bliver en mager skygge-figur i sammenligning.

Alberto bliver hjemme i Rimini hos sin mor og de venner som han egentlig har det godt og sjovt med. Men Moraldo tager til storbyen – og Fellini med. Måske er det derfor, vi aldrig hører mere om Alberto i Fellinis film.

Morten Piil



Amarcord

Scenen rummer *gadebilledets* vigtigste personer i *Amarcords* righoldige persongalleri. Disse figurer, som er i evig bevægelse hen over byens centrale plads, hvor det en vinter sner så voldsomt, at der ligefrem er gravet gader i sneen. Motorcyklisten drøner rundt i denne snelabyrindt på kryds og tværs. Han er ikke med, fordi han aldrig er i ro længe nok.

Men på billedet ser man de andre: Plattenslageren med sin fastskruede cigaret i flaben. Skolekammeraterne, hvoraf den ene er den erindrende halvoksnede, Fellini selv velsagtens, den anden hans alter ego, klovnens i slængkappe og ternede bukser.

Sortskjorten, fascisten står med ryggen mod muren, isoleret og farligheden selv. Men den diktatoriske autoritet røkes så nemt som ingenting ved at nogen en mørk nat entrer kirketårnet og højt tilvejs anbringer en rejsegrammofon, der drøner Internationale ud over hele byen, til sortskjorterne skyder den sønder og sammen. Lattervækkende.

Og byens smukke kvinder, som er centrum for drengens attrå, danser til den sidste tangoplade. Og charmoren og charlatanen, hvis hår glinser af promade, og som garanteret sover med skægbind, betragter sultent den modne kvinde, som kun har ægteskab i hovedet.

Og den ulykkelige tante, er det vistnok, står for sig selv, ensom og forladt, sindbilledet på den svære kærlighed.

Og sidst, men ikke uvæsentlig i byens mytologi, den uundværlige luder fra horehuset i den dunkle opgang, der dog bag facaden rummer al kødelig lyst i rosafarvet og lummer herlighed.

På muren plakaten, der med en af Gary Coopers utallige film fra tiden før krigen, udtrykker instruktørens hyldelse til filmens ophavssted om noget: Det Hollywood, som er alle sværmeres inderlige drømmes mål: *La Valle dell' Amore*, er Cooper filmens italienske titel. Det er ikke godt at vide, hvilken én det er i virkeligheden, men at Cooper allerede på det tidspunkt er synkroniseret til italiensk hersker der ikke tvivl om.

Nu står de alle der på torvet, og billedets beskuer længes efter at tage dem i fuldt øjensyn og se dem bevæge sig igen, som han husker dem i filmen over alle erindringsværker på det hvide lærred. Se dem ved middagsbordet, hvor moderen i roterende vanvid skriger: *Jeg kommer stryknin i Jeres suppe!* og faren i afmægtigt raseri river dugen bort under tallerkenerne og kaster sig baglæns ned på gulvet med et vræl. Se dem drage på landet med den sindsforstyrrede onkel,



der hvert år planmæssigt stikker af og klatrer op i Po-slettens højeste træ, hvorfra han hylér sin primalklage ud over hele landet: *Giv mig en kvinde, jeg vil have en kvinde!* Indtil nonnen på størrelse med tobak for en skilling kommer anstigende og trækker af med sex-galningen. Ved øret. Se fascisterne i løb og Mussolinis grimme fjæs i gigantstørrelse som

oppustelig ballon. Se dem fejre bryllup til sidst, de gode folk fra denne højst virkelige eventyrby. Disse mennesker, der lever for evigheden i fortidens forklarede, kærlighedsfulde og dybt moralsomme uskyldstilstand, hvor alt kan ske, og alt sker.

Se det i *Amarcord!* En ballast for livet.
Georg Metz

Enkelthedens gåde

Af Tonino Guerra

Det er en stor skænsel at Fellini i sine sidste leveår ikke fik lov til at lave de film han virkelig ønskede sig, skriver Tonino Guerra, mangeårig ven af og manuskriptforfatter til tre af il Maestros film.

Artiklen er skrevet i anledning af den æres-Oscar som Fellini modtog i foråret 1993, hvilket forklarer forfatterens brug af nutid. Tonino Guerra er den væsentligste italienske manuskriptforfatter efter krigen. Sammen med Antonioni har Guerra skrevet nogle af dennes vigtigste film, samt arbejdet med instruktører som De Santis, De Sica, Petri, Monicelli, Castellani, Lattuada, Zampa, Rosi, Tarkovskij og brødrene Taviani. Desuden har Guerra udgivet digte på den gallo-italiske dialektform som tales i hans hjemegn Romagna.

Jeg har altid kendt ham. Han fortalte mig om sine projekter og jeg gav ham nogle småideer, men at *samarbejde* er en anden sag. Vi levede og arbejdede i to forskellige verdener. Det er alt. Han havde sine medarbejdere, og jeg arbejdede med Michelangelo Antonioni. Men det betyder ikke at vi ikke så hinanden.

Federico har altid værdsat min dialektpoesi. Jeg har et utroligt smukt brev fra ham og Ennio Flaiano, fra den periode hvor jeg stadig opholdt mig i Romagna. Da Fellini tænkte på at lave en film om en lille bys historie anså han det for belejligt at se om vi kunne arbejde sammen. *Amarcord*, filmen var *Amarcord* og året 1973. Vi har altid holdt øje med hinanden også uden at mødes. Jeg i Santarcangelo, i min hjemby, og han i Rom. Og siden os begge to i Rom og så jeg igen i Santarcangelo og i Pennabilli og han i Rom. Nu er jeg i Moskva, hos venner, men Federico er tættere på end man kan forestille sig.

Sammen med ham har jeg lavet tre film, *Amarcord*, *Og skibet sejler og Ginger og Fred*, men jeg har også bidraget til *Casanova* med et digt, og jeg føler mig også meget inddraget i *Orkesterproven* som vi talte en del sammen om. Altid og for bestandigt har det været et varmt og tæt samarbejde. Hvordan kan man ikke elske Federico. Jeg elsker ham som instruktør og jeg elsker ham som manuskriptforfatter. Her er jeg i Moskva, hvor det sner, men den æres-Oscar har illumineret min hukommelse, den har opvarmet mit hjerte endnu mere, skønt det allerede i forvejen er fuld af agtelse og hengivenhed for ham.

Vi er født få kilometers afstand og få dages mellemrum, han i Rimini, jeg i Santarcangelo, han den 20. Januar 1920, jeg den 16. marts 1920. I min tidligste ungdom var der dog ikke noget cirkus, der var ingen tidlige filmeventyr i en legendarisk Fulgor, der hvor Federico hented sine drømme, der var ingen Saraghine og ingen dame i tobakskiosken. Der var fangeskab, og litteraturens dialekt. Senere, efter filmene med De Santis og Antonioni, først senere, lærte jeg Fellinis univers at kende. Senere har også Gradsca, Rex, Volpina og damen med de store bryster fra tobakskiosken været til for mig. Vi har fortalt mange løgne, Federico og jeg, i sikker overbevisning, i næsten sikker overbevisning, om at fortælle sandheden. Vi har mange uvaner fælles, men af og til også nogle dyder. Og så kan jeg lide at betragte Federico som russerne gør det. Her elsker de ham vir-

kelig og betragter ham ikke blot som en stor instruktør, men som *filmen*.

Jeg er en af hans mange medarbejdere. En der under hans færd, som bør fortsætte, har ledsaget ham i adskillige år. Måske skal vi i vores filmlevetis igen mødes, hvem ved.

Dog vil jeg nu sige at det lys der skinner på ham, også med den seneste æres-Oscar for karrieren, bekræfter den vane der tilkommer producenterne og den italienske regering, som ikke bekymrer sig om at denne store kunstner har været blokeret i årevis. Federico er en mand der lever for de billeder han skaber, han kan ikke stå stille, han kan ikke stoppe med at skabe billeder, de billeder og drømme af celluloid som alle holder af. Det er en stor, national skandale at Federico stadig ikke kan lave film eller de film som han har i hovedet. At han ikke kan give krop til de strålende fantasmer som befolker hans erindringer og hans voksne verden – han har stadig mange ting at fortælle.

Jeg har også nye gøremål. Beskederne til min kommune, de glemte afgrøder i haven, tørrerummet til keramikken, poesien, de forladte abbedier, Marecchias kirsebærtræer, drejebøgerne og timerne for manuskriptforfatterne i min nye verden i Pennabilli, min søns musik og de russiske fortællinger. Han lever for de billeder han skaber og for deres underfulde glød. Hver gang jeg har mødt ham i forbindelse med en film har vi diskuteret, skændes, vurderet i dagevis, indtil vi fandt den idé der syntes rigtig. Vi var aldrig sikre, men vi kunne lide ideen – persongalleriet i *Amarcord*, og frem for alt i *Og skibet sejler*, en film jeg stadig føler en svaghed for. Dens verden, lukket inde i et dukketeater, taler jeg om når jeg har mulighed for det, og om en fejl vi har begået efter den georgiske instruktør Paradjanovs mening. Vi er ved slutningen af filmen, da skibet kaster anker og man spreder støvet af den afdøde operadiva i havet. En ung mand, der altid har været forelsket i hende, forstiller sig hende for sidste gang. I hans tanker fremstår hun meget smuk. Paradjanov mener at hun i stedet for burde være grim og fed, som en kontrast til den ekstraordinære stemme hun var i besiddelse af. Han har ret: dette var en fejl.

Dog må jeg sige at den af Federicos film som har gjort størst indtryk på mig – og det kan jeg roligt sige eftersom jeg ikke har været med til at udarbejde drejebogen – er *Intervista*. Der er en film der har nødsaget mig til at skrive artikler, så rystende er den. Månens lys stam-

mer i virkeligheden herfra, fra disse billeder. Et graciøst lys. Og ved De hvorfor? Fordi Federico kan frembringe det mest betydningsfulde fordi han også er manuskriptforfatter: han kan skrive enkelt. Fortællingens magi kommer altid senere. Nu skal jeg give Dem et eksempel, en enkel historie som jeg har præsenteret på det internationale skrivese-minar forrige oktober i Pennabilli. Forestil Dem et bord og oven på det et glas fyldt til randen med vand. Forestil Dem nu at et skub fra en kat får glasset til at vælte ned på gulvet hvor en flok myrer er ved at samle krummer sammen. For myrerne er vandet en veritabel syndflod. Se, det er en enkel historie.

Her i Rusland sner det, men det er ikke så koldt. Når man så tænker på Federico varmes alting op. Sidste gang vi så hinanden var et rent og skært venskabsmøde. Vi mødtes i Pennabilli, hjemme hos mig. Det regnede kraftigt udenfor. Måske var det disse atmosfæriske forhold der fik Federico til at sige: Men Tonino, fatter du ikke at vi prøver at bygge flyvemaskiner, og at der ikke længere findes lufthavne? En lidt bitter bemærkning. Måske beror den på det faktum, at man ikke tilstår ham at lave film han i årevis har ønsket sig. Federico har altid held med at frembringe de helt rigtige billeder, billeder som hjertet tilråder ham. Også hans persongallerier kommer som råd fra hjertet. Når jeg arbejder med ham til nytte. Det er en manuskriptforfatteres pligt at være til tjeneste for instruktøren, at forsøge at stille de rette ord og de rette stemninger til disposition for ham. Det tror jeg er lykkedes for mig med *Amarcord*, *Og skibet sejler* og *Ginger & Fred*. Men Federico har endnu mange flyvemaskiner han skal bygge. Ja, det ville glæde mig at bygge en sammen med ham. Federico er den største, han er *filmen*.

Det er Amerika og Rusland helt enige om. Den samme enighed finder man også hos hans instruktørkolleger, manuskriptforfattere og poeter. Men en luft-havn vil man ikke unde ham og det er en stor skændsel. Spørg overalt hvor De end befinder Dem: hvem er filmen i Italien. Stil det spørgsmål. Alle vil svare Dem Fellini.

Farvel Federico, jeg håber at dine aeroplaner vil blive ved med at flyve.

Oversat fra »Il segreto della semplicità«, in Mathilde Passa (red.), *Fellini! Le parole di un sognatore da Oscar*, Editrice l'Unità, 1993.

Oversat af Ole Steen Nilsson