

# Filmene

## Fellini Roma

Fellini har engang sagt noget i retning af, at skulle han nogen sinde komme ud for at fortælle en skosåls livshistorie, ville selv den på en vis måde blive et stykke selvbiografi. Foreløbig har Fellini aldrig været så åbent selvbiografisk som i sine tre sidste film. Efter to produceret for fjernsynet kommer »Fellini Roma«, hvor han genoplever sin ankomst til Rom som ung journalist i krigens første år. Meget frit causerer han om dette og hint og giver en række spredte billeder fra fyrrernes og tressernes Rom. Dette handler, notabene, ikke om Rom, men om Fellinis Rom, byen sådan som han ser den. Der er en del sandhed i filmen, men især en masse løgn og digt. Typisk nok er store dele af den optaget i atelier. Selv den infernalske motorvejsekvens, der fortæller om hvordan det er at komme til byen i dag, er ikke optaget på Autostrada del Sole, men på en par-tre kilometer lang motorvej der blev lagt ud til formålet i Cinecittà!

Som så ofte før tager Fellini sit udgangspunkt i barndoms erindringerne, og igen er det den autoritære klosteskole, der trænger sig på. Her bliver klassens barokke ekskursion til Rubicon filmens prolog. Læreren, latterlig med opsmægede bukser og svingende spadserestok, vader ud i bækken, mens han bebjestret hylder Julius Cæsar. Alea est

jacta, nu går det mod Rom. Men: klip til et snefygende Rom, til en plads med en temmelig fragmenteret og medtaget antik statue af Cæsar. En gamling med en forsuttet cigaretstump mellem tænderne skutter sig og vrisser: »Mah, è un fascista – og så gik han over Rubicon, det fjols!«

Mødet med Rom er storslået Fellini, vittigt, ømt, barokt. Krigstiden genoplevet i erindringen med mange forskudte accenter og forrykkede proportioner. Den veloplagte og samtidig nostalgiske skildring balancerer på præcise detaljer (på banegården hænger en stor reklame for Camerinis »Grandi magazzini«) og en udstrakt digterisk frihed i forhold til det historiske stof.

Livet i Rom sammenfattes på nogle få formler, scener der handler om det elementære som at bo, at spise, at more sig. Præsentationen af lejligheden med de mange logerende (derimellem en af-danket skuespiller, der praler af sin tid med Camerini), afsluttet med et kig ind til den sengeliggende værtinde, blævrerende som et kolossalt bløddyr (atter en af Fellinis groteske og voluminøse kvindefigurer!) mellem puderne med et nummer af »Mani di fata« som sengelektüre, er suggestiv og fængslende film.

Det samme gælder den efterfølgende scene fra en gaderestaurant, hvor Fellini ubesværet forener et vittigt panorama over den romerske folkekarakter

med skarpt iagttagede (eller klart erindrede) detaljer. Hele denne side af filmen topper med besøget i en varietet med dens primitive optræden og talentkonkurrencer, der pludseligt afbrydes, da den fascistiske direktør kommer ind på scenen for at aflevere den seneste bulletin om »fjenden«s – dvs. de allieredes – fremrykning.

Alt dette, omgivet af atelierduft og brunmelerede bagprojektioner, bliver suverænt til Fellinis eget Rom, der står genkaldt af erindringen med en næsten drømt kvalitet. Strejftogene i det moderne Rom er mere tilfældige, de enkelte scener har ikke den tilsvarende sammenfattende karakter, og Fellini slår ligesom tilfældigt ned her og der og har tilsyneladende ikke altid nogen klar mening med sine valg. I nogle tilfælde fungerer de aktuelle glimt som afsæt til dyk ned i fortiden, som f. eks. scenen med hippierne der flokkes på Den spanske trappe. Kameraets nysgerrige registrering af deres fri samvær med eller uden tøj på giver signalet til en ekskursion til ungdommens bordeller (i to versioner, en for menigmand og en for det lidt mere eksklusive klientel) og fyrrertidens klamme og uforløste forhold til sex og det andet køn.

Jo længere hen i filmen vi kommer, jo mere plads får nutidens Rom. Det bliver filmen svagere af. Det er påfaldende, at Fellini her kun har banaliteter at sige om Rom i dag og (med et par undtagelser) holder sig til det helt overfladiske. Selv når han lader os opleve noget af Trasteveres egen fest, Festa dei Noantri, bliver billedet kulørt og karakterløst. Når han introducerer nogle ultrakorte interviews, spiller de kun en tilfældig og ikke særlig meningsfyldt rolle i helheden. Fellini bruger dem ikke rigtigt til noget. Igen: det er ikke de andres synspunkter, men Fellinis egne, dette drejer sig om, så hvorfor overhovedet medtage disse interviews? Sikker kun for at understrege det uformelle, afslappede og improviserede. Men intet i denne film er improviseret.

Fellinis ekskursioner i det nutidige Rom understreger hans fascination af det store tekniske apparat. Vi følger kameraholdet »on location«, og kameraet får i disse scener (specielt dem fra Villa Borghese) en selvstændig rolle. Kranen hæver og sænker sig i en glidende og søgende rytme og teleobjektivet registrerer vita romana som en fjernstyret og hyperfølsom udbygning af instruktørens sanseapparat.

En af Fellinis egne udtalelser i filmen der slår klare igennem lyder: »Jeg mener, man skal være tro mod sin egen natur«. Rom-filmene kaster et interessant lys over mange af hans tidligere film og viser om muligt endnu tydeligere end før, i hvor høj grad han er tro mod sin egen natur og en serie af grundlæggende oplevelser i barndommen og ungdommen. I denne meget selvbiografiske ramme slås man af en række scener,

billedkompositioner og typer, som med ganske få og ubetydelige ændringer varieres i forhold til tidligere film. Det er for let at affeje sådanne parallelsteder og gentagelser med, at de blot er udtryk for tomgang og repetition hos en instruktør, der i skabelsesprocessen sætter på sin intuition og inspiration og kobler intellektet fra.

Disse stadigt tilbagevendende scener, der stort set hele tiden har den samme indholdsmæssige valør, udtrykker tværtimod en række sublimant lagrede erindringer om grundlæggende oplevelser, som dukker op under arbejdet og dikteres scenerne. En allerede støbt form, en »matrice«, anes bagved om ikke alle så dog adskillige af de elementer og scener, der har personlig karakter i hans film.

En sammenligning mellem »8½« og »Fellini Roma« er fra dette synspunkt oplagt. »Recurring images« (i psykoanalytisk forstand), der i Fellinis eget univers har en rentud arketypisk kvalitet, er der mange af. På et helt elementært plan er det klart, at skoleelevernes oplevelser med luderen Saraghina i »8½« og det pornografiske billede, der pludselig dukker op mellem romerske monumenter under en lysbilledforevisning for eleverne i »Roma«, må gå tilbage på et tidligt møde med »det frække« i Fellinis barndom. En grundlæggende oplevelse må også diktere den klaustrofobiske karakter i scenerne fra bilkøen, der sidder fast i tunnelen (»8½/2«) eller snekler sig ind mod Rom i den nye film.

Man kan også pege på visse tableau-lignende, statuariske grupperinger og kompositioner, der bliver ved med at melde sig, eller visse næsten mystiske (kvinde)figurer der stadig dukker op. Tag f. eks. præsentationen af den gamle tante i den unge Fellinis logi i Rom: det er et møde med et fast præget billede på alderdommen, som også repræsenteres af »la nonna« på den store landejendom eller af det andet møde med kardinalen i »8½/2«. Blandt de faste kompositioner kunne man som et af de mere indlysende eksempler nævne det klerikale modeshow i »Fellini Roma«, hvis amfiteatraliske opbygning omkring kardinalen og principessa'en gentager kleresiets placering omkring cirkusarenaen og hele overklassens entré til den afsluttende scene i »8½/2«.

»Fellini Roma« er en film uden fast struktur. Dens løst sammenføjede, episodiske forløb gør den stærkt afhængig af de enkelte sceners egenkvalitet. Men de svinger meget og udtrykker tilsyneladende en periodisk inspiration, som mest har meldt sig, når det gjaldt om at forfølge erindringen og genopleve Rom, som den var for tredive år siden. På den anden side giver den et stort materiale til yderligere forståelse af dirigerende kræfter i Fellinis arbejdspro-



ces. Fra det synspunkt er den en meget åben film. Øystein Hjort

#### ■ FELLINI ROMA

Roma/Fellini Roma. **Eng. titel:** Fellini's Roma. Italien/Frankrig 1972. **Dist:** United Artists. **P-selskab:** Ultra Films (Rom) - SPA (Rom)/Les Productions Artistes Associes (Paris). **P:** Turi Vasile. **As-P:** Danilo Mariciani. **P-leder:** Lamberto Pippia. **P-ass:** Alessandro Gori, Fernando Rossi, Alessandro Sarti. **Instr:** Federico Fellini. **Instr-ass:** Maurizio Mein, Paolo Pietrangeli, Tonino Antonucci. **Manus/Fortælling:** Federico Fellini, Bernardino Zapponi. **Foto:** Giuseppe Rotunno. **Kamera:** Giuseppe Maccari/Ass: Piero Caduro, Roberto Aristarco, Michele Picciaredda. **Farve:** Technicolor. **Klip:** Ruggero Mastroianni/Ass: Adriana Olasio, Leda Bellini. **P-tegn/Ark/Dekor:** Danilo Donati/Ass: Giorgio Giovannini, Ferdinando Giovannoni, Romano Massara, Rita Giacchero. **Rekvis:** Andrea Fantacci. **Kost:** Danilo Donati/Ass: Romano Massara, Rita Giacchero. **Fresker/Portrætter:** Rinaldo, Antonello, Giuliano, Geleng. **Komp:** Nino Rota. **Dir:** Carlo Savina. **Koreo:** Gino Landi. **Sp-E:** Adriano Pischlutta. **Makeup:** Rino Carboni. **Frisurer:** Amalia Paoletti. **Tone:** Renato Caduro, Mario Maldesi. **Medv:** Alberto Sordi, Marcello Mastroianni, Gore Vidal, Anna Magnani, Peter Gonzales, Fiona Florence, Britta Barnes, Pia De Doses, Marne Maitland, Renato Giovannoli, Elisa Mainardi, Raut Paule, Galliano Sharra, Paola Natale, Marcelle-Ginette Bron, Mario Del Vago, Alfredo Adams, Stefano Mayore. **Længde:** 120 min., 3278 m. **Censur:** Grøn. **Udl:** United Artists. **Prem:** Dagmar 18.12.72.

## HAKKEDRENGE

Gangsterfilmen »Prime Cut« er Michael Ritchies anden film, lavet efter den slet ikke uefne, langt fra perfekte men også stærkt undervurderede »The Downhill Racer« (»Der er koldt på toppen«), og altså før den begavede politiske satire »The Candidate« (»Stem på McKay«). I alle tre film har Ritchie vist sig som en fantasirig, disciplineret og stilsikker filmskaber, hvis force først og fremmest forekommer at være den meget levende og indforståede skildring af et miljø og dets atmosfære i alle nuancer, mens menneskeskildring i traditionel forstand ikke synes at interessere Ritchie. I Ritchies film spejles menneskene først og fremmest (og næsten udelukkende) i forhold til de miljøer, de placeres i. Det har næppe været tydeligere end i »Prime Cut«, hvis sparsomme og fåmælte dialog er næsten så *non communicado*, som replikker nu kan være det. Aligevel bliver Lee Marvins gangster i »Prime Cut« til mere af et fuldt realiseret menneske på godt og ondt end debut-filmens ensomme skiløber bliver det i sin stræben efter tinderne eller »The Candidate«s

smart formgivne politiker (den film er nok mere Robert Redford end Ritchie, tror jeg), der næsten kunne være vredet ud af de pølsemaskiner, som i »Prime Cut« skaber en uheldsvanger og atmosfæreladet spænding allerede før credits-sekvensen er omme.

I modsætning til vist nok alle andre gangsterfilm udspilles »Prime Cut« langt borte fra den storby, der almindeligvis fungerer som et af genrens væsentligste stilskabende elementer. Men selv om det, trods miljøskiftet, er rimeligt at kalde »Prime Cut« for en gangsterfilm (lige som det er rimeligt at klassificere »Point Blank« som en gangsterfilm, skønt den er mindst lige så meget thriller og allegori), fordi filmen låner meget fra den rendyrkede gangsterfilm (der spilles f. eks. meget på Lee Marvins fysiognomi og lakoniske væremåde), så er »Prime Cut« i sin kerne mere en moderne variation af tidligere tiders romantisk-opbyggelige folkeeventyr om jomfruer i nød og ædle riddere, og den er det til tider med en ironisk distancerende humor, der er i slægt med Lewis Carrolls meningsfyldte verbal-nonsens i »Through the Looking Glass«. I selv samme øjeblik Lee Marvins blakkede helt forlader storbyen Chicago og drager til det frodige Kansas City-landskab med det fede kvæg og de korngule marker, er han så at sige trådt igennem »the looking glass«, ind i en verden, hvor der er vendt op og ned på tingene. Det antydes i de navne, som personerne er udstyret med - bymenneskene bærer normale navne, mens gangsterne og deres piger i Kansas City udelukkende benævnes med groteske kælenavne: Gene Hackmans Mary Ann (pigenavnet antyder også figurens manglende seksuelle ydeevne i forhold til konen), den kropsligt enorme men forstandsmæssigt svage broder med navnet Weenie (slang for en frankfurter-pølse), Mary Anns hustru, der hedder Clarabelle (et navn, der vist kun associerer til en indskrænket ko i tidlige Disney-film) og de to ufærdige unge piger Violet og Poppy, der af gangsterne i Kansas City er bogstavelig talt opdrættet til at udfylde roller som underdanige elskerinder på