



Studia
Filmoznawcze
33
Wrocław 2012

Tobiasz Papuczys

Uniwersytet Wrocławski

WSZYSTKIE DZIECI FELLINIEGO

Bohater Felliniowski to nie „charakter”, to sposób bycia, sposób istnienia, który reżyser w pełni określa poprzez zachowanie postaci. [...] To antypsychologiczne kino sięga jednak dalej i głębiej niż psychologia — sięga w duszę¹.

André Bazin

W całej filmografii Federica Felliniego dziecko w sensie dosłownym jako bohater opowieści odgrywający znaczącą rolę w rozwoju fabuły pojawia się raczej rzadko. Reżyser najczęściej eksponuje dziecięce cechy obecne w ludziach dorosłych. Dziecko to dla niego głównie symbol, metaforyczna figura niedojrzałości i przejściowości (czasem wiecznej) w życiu ludzkim. Głównym zatem przedmiotem jego zainteresowania są młodzi ludzie u progu dorosłości, co najmniej nastoletni, zwykle jednak fizycznie już dojrzały, dziecko u Felliniego funkcjonuje bowiem przede wszystkim w rozumieniu psychicznym i mentalnym, a nie biologicznym. Toteż tematem niniejszego tekstu jest różnie rozumiany motyw dzieciństwa i mentalnej niedojrzałości, która objawia się w portretowanych przez Felliniego bohaterach². Warto zaznaczyć, że tej niedojrzałości nie należy pojmować tylko negatywnie. Może być ona poszukiwaniem, a spojrzenie oczami małego chłopca to dla włoskiego reżysera perspektywa w pewnym sensie bardziej naturalna, intuicyjna i spontanicznie twórcza oraz co najważniejsze — opierająca się ograniczeniom społecznym, które czekają na człowieka w życiu dorosłym.

¹ A. Bazin, *La profonde originalité des „Vitelloni”*, [w:] *idem, Qu'est-ce que le cinéma?*, t. 4, Paris 1962, s. 144.

² Prezentowane wersje motywu dzieciństwa zwykle przenikają się w twórczości włoskiego reżysera w sposób symbiotyczny. Zatem poszczególnych typów, cech postaci i proponowanych w formie wyodrębnionej interpretacji nie należy traktować rozłącznie.

DZIECKO SYMBOLICZNE, CZYLI CYRK, KINO I FELLINI

Ostatnia scena *Osiem i pół* (1963). Mały osobisty traktat o sztuce. Eksplicacja poglądów Felliniego na film i tworzenie w ogóle. Cztery postaci w kostiumach cyrkowych kuglarzy rozpoczynają korowód na pustej oświetlonej arenie w rytm „jarmarcznej” muzyki Nino Roty. Za nimi mały chłopiec w białym ubraniu. Po chwili zaczyna on spontanicznie dyrygować tym pochodem. Tę samą funkcję spełnia Guido Anselmi (Marcello Mastroianni), *porte-parole* Mąga z Rimini, który w reżyserski sposób, z dbałością o formę ruchu (w rękę tuba i kapelusz jako atrybuty reżysera-Felliniego), kieruje poczynaniami swoich aktorów/postaci. Przez chwilę na pierwszym planie pojawia się jego przyjaciel, magik-jasnowidz Maurice, który też pomaga reżyserowi. Dołączają wszystkie postaci (projekcje wyobraźni Anselmiego), które przewijały się przez cały film. Podporządkowane teraz wskazówkom Guida, łąpią się za ręce i tworzą wspólnie korowód. Te trzy osoby — Guido, Maurice i Chłopiec — służą Felliniemu do wyłożenia swoich przemyśleń na temat procesu twórczego. W sekwencji wcześniejszej, podczas konferencji prasowej na planie swojego filmu, Guido popełnił symboliczne (artystyczne) samobójstwo. To gest oczyszczenia. Anselmi z dziecięcym lękiem schował się pod stół, uciekając przed odpowiedzialnością narastającą wraz z produkcją filmu. Guido oczyścił się z widm, które go otaczały i wywierały presję — natychmiast znikają postaci dziennikarzy, producentów, krytyków. Wszystko zaczyna się ponownie. Gest podobny do podarcia i wyrzucenia do kosza kartki, na której znajdowały się pomysły twórcy. Reżyser wyciąga zatem kolejną kartkę i na nowo rozpoczyna zabawę. Słowo „zabawa” jest tu jak najbardziej na miejscu. Chłopiec w białym kostiumie symbolizuje niedojrzałość artysty, ale też — na co wskazuje kolor ubioru — niewinność, prawdę, czystość i prostotę. Podkreśla aspekt nieustannego poszukiwania w tworzeniu. Produkt finalny, czyli dzieło, jest dla Felliniego tylko rezultatem ograniczeń społecznych, powstaje w końcu, gdy dziecięca, intuicyjna gra wyobraźni zostaje stłamszona i zracjonalizowana przez dorosłych „bawiących się w kino” — producentów, krytyków i wreszcie — mających swoje określone oczekiwania widzów. Całe życie, czy to artystyczne, czy emocjonalne, jesteśmy niedojrzali. Fellini dobrze o tym wie. Przymiotnik „dojrzały” wiąże się z końcem i dla artysty może być największą obelgą. Sztuka jest dla Felliniego poszukiwaniem i zabawą jednocześnie. Zapisywaniem i wyrzucaniem do kosza czystej kartki. Chodzi o sam proces, nawet jeśli ten proces to „dada” — zupełnie irracjonalna gra, zabawa. Czterech artystów cyrkowych tylko to podkreśla. To ukłon w stronę sztuki jarmarcznej, może prymitywnej, ale też bardzo spontanicznej. Widowisko, które niekoniecznie służy do mówienia o czymś ważnym, a jedynie do zaprezentowania własnych umiejętności. Istotniejszy to czasem spektakl dla samego wykonawcy niż dla widzów. Przede wszystkim jest to widowisko aintelektualne. Czy kino początkowo nie było taką jarmarczną ciekawostką? W namiotach pokazywano ruchome obrazy, nie pytano, co znaczą i po co są.

Tak sentymentalnie właśnie pamięta kino mały Federico — spektakl w cyrkowym namiocie, który działa (nie tylko na dzieci) bardzo mocno i przede wszystkim emocjonalnie³. Fellini też zdaje się nam mówić: „Nie pytaj, po prostu patrz i przeżywaj. To ekspresja mojej osobowości, to sposób, w jaki postrzegam świat”. Jest jeszcze w tej scenie Maurice. Kuglarz, magik, jasnowidz, ale przede wszystkim oszust, błazen i kłamca — w jakimś sensie wieczne dziecko, bo będąc dorosłym, funkcjonuje w sferze marzeń, sztuki i fantazji. Jest zatem w tym finale Fellini w trzech osobach. Pokazujący swoje sztuczki mag-oszust, bawiący się Chłopiec — pobudzony przez ciekawość poszukiwacz, psotnik, i wreszcie reżyser-intelektualista (Guido, uwikłany w „dorosłe” relacje), który tę warstwę wyobraźni składającą się przede wszystkim z emocji i przypadku, stara się z trudem i zawsze w jakimś stopniu nieskutecznie zracjonalizować (obowiązek liczenia się z producentami, krytykami, widzami i wreszcie z samym sobą). Wedle Felliniego sztuka nie jest niezbędna dla odbiorców, ale jest niezbędna dla artysty. Pozwala śnić na jawie dalszy ciąg własnego snu za pomocą procesu tworzenia. Mimo że musi być uporządkowana i intelektualna, to przede wszystkim jest emocjonalna, bo budowana z materii ludzkich przeżyć i uczuć. Proces tworzenia polega na sprowadzaniu tego, co intuicyjne i niewyraźne, do werbalnej postaci. Kino temu sprzyja, bo w większej mierze robi to za pomocą obrazów (które są bardziej spontaniczne w odbiorze, po prostu „dziecięce”) niż słów (semantyka słowa to domena dorosłych). I o tym procesie zrobił Fellini film, co wyraźnie widoczne jest w jego finale. Ostatni kadr *Osiem i pół* to obraz Chłopca w Bieli — oświetlony na cyrkowej scenie pozostaje sam, właśnie skończył reżyserować własny sen. Powoli gaśnie światło. Film dobiegł końca — otrzymaliśmy dzieło sztuki, które pozostało w jakimś sensie niedokończone i otwarte, słowem niedojrzałe. Świat obrazów filmowych to dla Felliniego świat cyrku — nieustanny spektakl wyobraźni twórczej. Świat dzieci i wędrownych artystów. Prawdziwe kino autorskie.

DZIECKO DOSŁOWNE, CZYLI NEOREALISTYCZNY WYRZUT SUMIENIA

Dzieci w rozumieniu bezpośrednim są charakterystyczne dla wczesnej twórczości Felliniego. Tworzą środowiskowe tło, jeśli pojawiają się nieco bardziej podmiotowo, to w pojedynczych, dopełniających fabułę epizodach. Najbardziej reprezentatywnym przykładem wydaje się tutaj *Niebieski ptak* (1955). Ten film jest dosłownie pełen dzieci i trzeba powiedzieć, że dla opowieści ich funkcja jest głównie morali-

³ Cyrk ze swej natury to przecież miejsce właśnie dla dzieci lub dorosłych, którzy chcieliby wrócić emocjami do czasów dzieciństwa. Przestrzeń, w której zawiesza się codzienne społeczne konwencje — świat na opak, nieustannie karnawalizowany, w którym reguły wyznaczają zabawa i popis. Potwierdza to w swojej monografii Maria Kornatowska: „Mit cyrku oznacza także mit utraconego dzieciństwa, naiwnej wiary, niewinnej czystości wzruszeń” (*eadem, Fellini*, Warszawa 1989, s. 16).

zatorska. Bohaterem tytułowym jest Augusto (Broderick Crawford), drobny oszust, który wraz z dwoma przyjaciółmi naciąga biedaków ze slumsów — pojawiające się w tle dzieci ofiar podkreślają znacząco podłość czynu kanciarzy. Z początku wydaje się, że ten cyniczny mężczyzna nie ma skrupułów. Podszywając się pod biskupa — wysłannika Watykanu — ograbia mieszkańców prowincjonalnych miasteczek znajdujących się niedaleko Rzymu. Przełomem okazuje się sekwencja, gdy Augusto zostaje rozpoznany przez jedną ze swoich ofiar. Dzieje się to w kinie w obecności jego córki. Patrizia, którą kiedyś zostawił razem z jej matką, jest już w wieku nastoletnim. Mimo zapewnień Augusta, że cała sytuacja jest pomyłką, dziewczyna domyśla się, jaki jest prawdziwy zawód ojca. Własne dziecko katalizuje tu przemianę Augusta, staje się przyczyną wstydu. Wcześniej było pozorną motywacją do parania się oszustwem, gdyż ojciec chciał finansowo pomóc porzuconej córce. Skreślony w oczach Patrizii, Augusto nie zaprzestaje jednak swojego procederu. Dopiero spotkanie z następnym dzieckiem — córką kolejnych ofiar jego „numeru ze skarbem” — powoduje trwałą zmianę. Susanna ma osiemnaście lat (mniej więcej wiek córki Augusta) i jest chroma — funkcjonuje w filmie jako nieskazitelny symbol niewinności. Pieniądze, które mają zamiar wyłudzić Augusto i jego kompani, są przeznaczone dla niej. W duchu neorealizmu postać Susanny nabiera dydaktycznego charakteru. *Niebieski ptak* wpisuje się w zbiorowy w kinie włoskim portret powojennych Włoch, w których ludzie bogacą się na niedoli, niewiedzy i biedzie innych. To nie jest świat przyjazny dziecku. Przez cały film właśnie jako tło przewijają się dzieci żyjące w nędznych warunkach, traktowane jako siła robocza (siostra Susanny, która codziennie haruje w polu) i „jeszcze jedna gęba do wykarmienia”. Augusto zabiera pieniądze i ukrywa przed towarzyszami. Widz ma wrażenie, że jest w tym głębszy cel (zwrot właścicielowi, leczenie Susanny lub pomoc w opłaceniu nauki Patrizii), że tym razem Augusto przestaje być cynikiem. Finałowa scena, gdy pobity przez swoich współników patrzy na niosące chrust dzieci, zdaje się potwierdzać tę psychiczną przemianę bohatera. Ostatkiem sił, na progu śmierci mówi do nich: „Już idę. Pójdę z wami”.

Dopełnieniem historii Augusta jest wątek jego przyjaciela po fachu zwanego „Picassem” (Richard Basehart). Fellini rozgrywa ją bliźniaczo — „Picasso” para się oszustwem, aby zdobyć środki na utrzymanie córki (Silvii) i żony, ale porzuca nielegalny proceder, gdy rodzina odkrywa, czym się naprawdę zajmuje. Wstyd przed własnym dzieckiem staje się powodem zmiany.

DZIECKO UPRZEDMIOTOWIONE, CZYLI BOŻY CZŁOWIEK

Świat wrogi wobec dziecka, nieco na kształt baśni o inicjacyjnej funkcji, pokazuje Fellini także w *La stradzie* (1954). Nastoletnia Gelsomina (Giulietta Masina) zostaje sprzedana przez matkę wędrownemu atlecie Zampanò (Anthony Quinn). Zajmuje

miejsce swojej starszej siostry, która zmarła podczas podróży z cyrkowym artystą. Po pierwsze trzeba podkreślić, że przez matkę traktowana jest jako własność, przedmiot, który można sprzedać za sporą sumę i przy okazji pozbyć się kłopotu. Po drugie, Gelsomina wydaje się lekko upośledzona umysłowo, co dla jej matki jest nieco wstydlive. Tu Fellini skrajnie zaakcentował ten aspekt dzieciństwa, który zbliża świat dziecka do świata osób obłąkanych — głęboka wrażliwość, naiwność, łączność z naturą (a więc ze światem boskim), izolowanie od społeczeństwa przez opiekunów. Tę ostatnią cechę widać w sekwencji spotkania Gelsominy z Osvaldem — chłopcem, który ze względu na swoje intelektualne i fizyczne kalectwo jest zamknięty przez matkę w domu. Ma opinię „wioskowego głupka”. Gelsomina jako jedyna potrafi go rozbawić i zrozumieć zarazem. Z drugiej jednak strony, w przeciwieństwie do małego Osvalda, nie jest już dzieckiem w sensie fizycznym. Jest kobietą i kobiecy żywioł nieśmiało próbuje dojść w niej do głosu, choć wątek ten Fellini zarysowuje jedynie implicytnie. Wędrownka z Zampanò jest w istocie podróżą inicjacyjną. Bolesnym przejściem w świat dorosłych. Gelsomina dojrzewa psychicznie, doświadczając przemocy, ale też miłości (wydaje się zakochana w Zampanò, potem zaprzyjaźnia się z linoskoczkiem „Szalonym”). Nie zmienia jednak do końca swoich dziecięcych przyzwyczajęń. Próbuje namówić Zampanò do małżeństwa przez „zabawę w dom” — sadi pomidory obok ich podróznego wozu, wyrażając w ten sposób potrzebę zakorzenienia. Jest zazdrosna o przydrożne kochanki atlety raczej w sposób dziecięcy. *La strada* zdaje się okrutnie odwróconą wersją *Brzdąca* (1921) Charlesa Chaplina. Inspirację Felliniego tym filmem i postacią gwiazdy kina niemego widać choćby w grze aktorskiej Giulietty Masiny.

Dziecięce cechy „wioskowego głupka” ma wujek Teo — jeden z bohaterów *Amarcordu* (1973). W tej postaci w groteskowy sposób został zarysowany wątek seksualności mężczyzny-dziecka⁴. Podczas rodzinnej wycieczki na wieś czterdziestodwuletni Teo, na co dzień pensjonariusz zakładu dla chorych psychicznie, wchodzi po kryjomu na drzewo i woła przejmująco: „Chcę kobiety!”. Próbujących go ściągnąć na dół krewnych obrzuca kamieniami. Dopiero pojawienie się w pobliżu zakonniczy-karlicy rozwiązuje sytuację. „Upupiony” Teo (trudno przecież powiedzieć, że na swoje „dziecięce” żądanie dostał prawdziwą kobietę) przez swoje szaleństwo reprezentuje świat dziecka, nie dorosłego (nie stosuje się do konwencji społecznych, sika w spodnie). Jego imię też można potraktować znacząco — wyraża ono świat boski, nie ludzki.

⁴ Seksualność dziecka charakteryzuje Fellini najczęściej przez jej brak (*La strada*, *Noce Cabiri*), zaprzeczenie lub wyparcie przez świat dorosłych (scena rumbi Saraghiny w *Osiem i pół*). Rozbu-chana, reprezentowana przez dorastających chłopców pojawia się na poważnie w *Amarcordzie* (sceny spotkań Titty z kioskarką w trafice oraz z Gradisną w sali kinowej). Nietypowym przykładem dziecka rozumianego jako obiekt seksualny jest Gitone (*Satyricon*) — przechodzący z rąk do rąk biseksualny kochanek-niewolnik).

Więź dziecka z naturą, czyli ze światem boskim, ukazana jest także w *Satyriconie* (1969). Hermafrodyta, obupłciowe dziecko Afrodyty i Hermesa (półbóg), traktowane jest przez swoich opiekunów przedmiotowo — stanowi źródło zysków. Ten „szaleniec boży” widzi więcej, wieszczy niczym wyrocznia i uzdrawia chorych. Jednak jest zupełnie bezbronny, choć budzi powszechny szacunek, a nawet lęk przed nieznaną siłą. Funkcjonuje nieco jako starożytna wersja jurodiwego⁵ (saloity) — chrystusowego szaleńca, obłąkanego prostaczka, którego przybliżył światu w swoich powieściach Fiodor Dostojewski. Hermafrodyta to pewna odmiana bożego człowieka, którą można by nazwać zamiennie cudownym dzieckiem.

Bożym człowiekiem jest w pewnym sensie Wielki Książę — jeden z bohaterów filmu *A statek płynie* (1983). Już samo przynależenie do rodziny królewskiej sugeruje jego boskość. Jest zamkniętym w sobie grubaskiem, izolowanym od reszty pasażerów statku i wypowiada się bądź godnymi wyroczni wieloznacznymi metaforami („Wszyscy siedzimy na ustach góry”), bądź onomatopejami („Bum, bum, bum”). Otoczony tłumaczami i sztabem doradców, pozbawiony jest niezależności i podmiotowości (podobnie jak Hermafrodyta w *Satyriconie*).

W filmach tu wymienionych widać wyraźnie ciepły stosunek Felliniego do przedstawianych postaci. Ich postrzeganie świata — pełne wolności, naturalnej szczeroci oraz wrażliwości — zostaje przeciwstawione skostniałym mieszczańskim konwencjom, ograniczeniom i cynizmowi świata dorosłych⁶. Boży człowiek to *enfant terrible* w kulturze filistrów — czujący i zdolny do działania.

KOBIETA JAKO DZIECKO, CZYLI ŻYCIE W ŚWIECIE MARZEŃ

Wśród postaci zapełniających świat obrazów Felliniego znajdują się kobiety, których cechy zinterpretować można jako dziecięce, uwzględnivszy kilka kryteriów. Po pierwsze jako pewien rodzaj udziecięcia należy potraktować aseksualność kobiety lub też aseksualny stosunek innych wobec niej. Dzieje się tak w wypadku Gelsominy. Jej rodzaj przywiązania do Zampanò jest podobny trochę do relacji dziecko–rodzic, łącznie z wszystkimi konsekwencjami — czyli podległością i zależnością bytową, ale też brakiem pożądania. Zampanò nie pozwala jej uciec, kara chłostą, niczym niesforne dziecko, różgą „uczy” grania na bębenku. Nie traktuje jej oczywiście jak kobiety, a sam Fellini też nie nadaje jej takiego kształtu. Jej

⁵ Jurodiwy w staroruskim znaczy ‘poroniony płód’ oraz ‘niemota, milczący’.

⁶ Nieco odmiennie wygląda to w *Słodkim życiu* (1960). W scenie cudu wiejskie dzieci, którym objawiła się podobno Madonna, swój kontakt ze światem boskim inscenizują *post factum* na życzenie rodziców (dla zysku) i dziennikarzy (dla sensacji). Stają się uprzedmiotowionymi marionetkami w rękach świata mediów i dorosłych. Odegrany spektakl (czyli gra-mimicra) ma zostać przedstawiony później odbiorcom jako zapis „na żywo”.

dziecięcość podkreśla nie tylko porozumienie z upośledzonym Osvaldem, ale także odgrywany przez nią skecz o wilku i myśliwym, który przyciąga na place głównie dzieci i jednomyślnie budzi ich szczery śmiech. Gelsomina w jakimś sensie rozumie więcej jako osoba wrażliwsza, ale nie unika też zachowań infantylnych — próbuje z życia zrobić cyrkową zabawę, żyje fantazją, na poły w świecie marzeń. W sposobie bycia, podczas codziennej podróży z Zampanò, odgrywa improwizowane gry-mimicry („zabawa w dom”, uprawianie ogródka). Cechuje ją też niewinność i uczciwość człowieka, który jeszcze nie dorósł do pragmatyzmu i cynizmu — przykładem niech będzie scena, gdy nie godzi się pomóc Zampanò w kradzieży, której dokonuje on w klasztorze. Podobne cechy charakteru nosi stworzona również przez Giuliettę Masinę postać Cabirii (*Noce Cabirii*, 1957⁷). Cabiria to prostytutka o gołęmbim sercu. Do dziecka zbliża ją, tak jak Gelsominę, naiwność, wiara w dobroć świata i ufność wobec ludzi, których spotyka. Tak jak po śmierci „Szalonego” Gelsomina przechodzi inicjację i popada w chorobę psychiczną, Cabiria, by dojrzeć, musi doświadczyć dwukrotnego wykorzystania przez mężczyzn — w pierwszej i ostatniej scenie filmu traci wszystkie oszczędności i cudem unika śmierci. Podnosi się i żyje dalej, bo jest postacią trochę dojrzalszą i silniejszą niż Gelsomina. Cały czas karmi jednak duszę marzeniami — za oszczędzone z nierządu pieniądze chce kupić mały dom. Dorosłość w tym znaczeniu byłaby kresem tych marzeń i przede wszystkim ufności wobec życia. W postaci Cabirii mocno zaznaczył Fellini to, co w człowieku interesuje go najbardziej — moment liminalny, gdy pozostajemy w swoistym zawieszeniu między jednym etapem życia a drugim. Bo w gruncie rzeczy w znacznym stopniu Cabiria (mniej niż Gelsomina) jest na poły kobietą (podkreśla to wykonywany przez nią „dorosły zawód”), na poły dzieckiem (aseksualne przedstawienie jej w filmie). Warto zwrócić też uwagę, że reżyser podkreśla pewne uprzedmiotowienie jako stałą kulturową cechę dziecka — Gelsomina została sprzedana przez matkę, Cabiria żyje ze sprzedawania siebie (swojego ciała), choć, co znamienne, w *Nocach Cabirii* nie uświadczymy żadnej typowej sceny erotycznej.

Za najważniejszy aspekt dziecięcości tego typu bohaterów trzeba by uznać zakorzenienie w życiu po stronie fantazji i marzeń. Potwierdzałyby tę tezę trzecia postać, wobec której Fellini odnosi się dla odmiany krytycznie. Mowa o Wandzie (Brunella Bovo), bohaterce *Białego szejka* (1952). Jej typ marzycielstwa jest raczej pensjonarski i sentymentalny — karmiony popularnymi przygodowymi filmami. Wraz ze świeżo upieczonym mężem przyjeżdża z małego miasteczka na wakacje do Rzymu i niczym Madame Bovary pragnie świata lepszego niż drobnomieszczańskie życie. Kres jej marzeniom, ale niewiążący się specjalnie z jakąś otrzeźwiającą zmianą, przynosi spotkanie z ukochaną postacią — Białym szejkiem (Alberto Sordi). Aktor, który się w niego wciela, okazuje się, delikatnie mówiąc, daleki od ideału.

⁷ Po raz pierwszy w epizodycznej roli postać Cabirii pojawia się we wcześniejszym o pięć lat filmie Felliniego — *Białym szejku*.

Brakuje tu jednak ukazania jakiejś głębszej refleksji⁸ — bohaterka wraca po prostu do swojego starego prowincjonalnego życia, nie ma mowy o żadnej psychicznej przemianie, a cała przygoda zostaje poniekąd unieważniona przez milczenie jej męża i rodziny. Wanda jest tylko typem — figurą świata filistrów. Niedojrzała i infantylna przez swój prowincjonalizm.

MEŃCZYŻNA JAKO DZIECKO, CZYLI VITELLONE

Spojrzenie Felliniego na kobiety zawsze odbywa się oczami dziecka — zwykle dojrzewającego chłopca, choć jak się okazuje w jego filmach, tę charakterystyczną perspektywę dziedziczy też mężczyzna w wieku już dorosłym. Zwłaszcza jeśli żyje na prowincji. Trafnie zauważa ten związek Maria Kornatowska:

Prowincja rozwija wyobraźnię, choć tłumi wolę czynu. Wyobraźnia realizuje się w marzeniach, w niemożliwych ucieczkach. [...] Wyobraźnia zamkniętego świata karmi się mitami i odbiera rzeczywistość w sposób mityczny. [...] Prowincja nie sprzyja dojrzałości. Czas trwa tu nieruchomo, uwięziony w powtarzalności pór roku, sytuacji i gestów. Ludzie starzeją się nie przekraczając progu dorosłości...⁹

„Symptomatyczną cechą narodowego charakteru — według Felliniego — jest niedojrzałość, zatrzymanie się w młodzieńczej fazie rozwoju, zablokowanie psychiczne i emocjonalne”¹⁰. Interesujące jest to, że tak postrzegany prowincjonalizm jest zdaniem Felliniego wylęgarnią postaw totalitarnych. Świadczy o tym pamiętna scena z *Amarcordu*, w której ujęcie onanizujących się w samochodzie dorastających chłopców (*vitelloni*) powoli przechodzi w obraz maszerujących żołnierzy Mussoliniego, którzy wkraczają do portretowanego miasteczka. Ruch w obu kadrach odbywa się w tym samym rytmie, co dodatkowo podkreśla, że faszyzm jest rodzajem zbiorowego onanizmu, masturbacją tłumów i bezrefleksyjnych mas.

⁸ Być może dlatego, że Fellini zbyt mocno osadził film gatunkowo w konwencji popularnej w tym czasie *commedia all'italiana*. Polegała ona na tak zwanej miękkiej krytyce społeczeństwa mieszczańskiego. Wyjaskrawiała groteskowo i komicznie wady typowego charakteru narodowego Włocha, ukazywała pozorność życia w fantazji, ale stosując mechanizm projekcji-identyfikacji pozostawiała widza biernym. *Biały szejk* w założeniu miał być krytyką takiego kina, gatunek został przez reżysera przetworzony (na przykład niewątpliwie pozorny, ironiczny happy end), jednak za mało wyraźnie, stąd film ten wydaje się utworem niepełnym i zdecydowanie najsłabszym w dorobku Felliniego. O inspiracji *commedia all'italiana* świadczy też między innymi obecność Alberta Sordiego — etatowego odtwórcy głównych ról w tamtym czasie rozwoju gatunku. Jednym z bardziej znanych reprezentantów tego typu komedii jest oscarowy *Rozwód po włosku* (1961, reż. Pietro Germi).

Zob. też T. Miczka, *Śmiech, łzy i fanfaronada. Filmowa commedia all'italiana w latach 1940–1969*, „Anthropos” 2009, nr 12–13, http://www.anthropos.us.edu.pl/anthropos7/texty/miczka_2.htm.

⁹ M. Kornatowska, *op. cit.*, s. 134–135.

¹⁰ *Ibidem*, s. 143.

Zacytowany na początku tego tekstu André Bazin zwracał uwagę, że Fellini po *Walkoniach* (1953) stworzył w kinie pewien nowy typ postaci. Nie do końca jest to postać dziecka, wszak dziecko na ekranie wymaga zwykle pogłębionej psychologicznej narracji, a Fellini niczym rasowy antropolog bada raczej zewnętrzne zachowanie człowieka — tworząc z niego abstrakcyjne modele. Takim modelem mężczyzny-dziecka, który w twórczości włoskiego reżysera występuje najczęściej wśród postaci pierwszoplanowych, jest właśnie *vitellone*. W dużej mierze zawiera w sobie portret typowego Włocha, czy nawet cząstkę osobowości każdego mężczyzny, najczęściej żyjącego na prowincji rozumianej czy to dosłownie, czy (przede wszystkim) intelektualnie. To typ, nie charakter. Określenie to w języku polskim tłumaczone jest jako „wałkoń”, jednak ma idiomatyczny i regionalny charakter, wymaga więc precyzyjnej definicji. *Vitellonizm* to rodzaj męskiej mentalności, której konsekwencją jest zawieszenie między utraconą młodością a nieosiągalną dorosłością. To stan wiecznego dzieciństwa wyrażający się lękiem przed zmianą, nieodpowiedzialnym sposobem bycia, niedojrzałością uczuciową i myślową. Brakuje w nim samoświadomości i autorefleksji, a realne działania zastępowane są marzeniami i karmiącymi umysł powtarzalnymi mitami. Grupowo tę postawę sportretował Fellini bezpośrednio w *Walkoniach* i *Amarcordzie*, filmach nawiązujących do czasów jego dorastania w małym Rimini. Cechę tę w różnym stopniu ma większość z jego najważniejszych męskich bohaterów: Guido Anselmi (*Osiem i pół*), Marcello Rubini (*Słodkie życie*), Snaporaz i Don Kutasso (*Miasto kobiet*), tytułowy Biały szejek, Casanova, Pippo Botticella (*Ginger i Fred*) czy wreszcie pośrednio sam Fellini (*Osiem i pół*, *Rzym*, *Amarcord*, *Wywiad*)¹¹. Aby najdobitniej ukazać tę postawę, odniosę się do *Casanovy* (1976). Tytułowy bohater filmu (grany przez Donalda Sutherlanda) w sposób najpełniejszy kumuluje w sobie negatywne cechy *vitellone*. Fellini mówił o nim z nieukrywaniem wstrętem: „Casanova to po prostu włoski macho na wiecznych łowach, wyuzdany do granic możliwości. Możemy go nazwać wałkiem albo nawet superwałkiem. Wrócimy do rozmowy, kiedy się już od niego uwolnię”¹². W tym filmie pojawia się również wątek starca, który do śmierci pozostaje dzieckiem. Starca, który zwykle domaga się opieki lub splendoru, zacho-

¹¹ Do tego można by długo wymieniać cały szereg postaci drugoplanowych, epizodycznych i zbiorowych. Najciekawszym z pominiętych przykładów wydaje się społeczność muzyków w *Próbie orkiestry*. Artysta też w jakimś sensie staje się „wiecznym chłopcem” — łagodniejszą odmianę tej postawy prezentują linoskoczek „Szalony” (Richard Basehart) w *La stradzie*, predigistator Maurice w *Osiem i pół* czy już w samych *Walkoniach* Leopold, wałkoń-intelektualista, oraz sławny aktor, który przyjeżdża na jego zaproszenie na prowincję ze swoim monodramem. Inny typ wałkonía wyzwolonego (dosłownie przez działanie lub symbolicznie przez zmianę mentalności) reprezentuje sam Fellini-reżyser (zwłaszcza w *Rzymie i Wywiadzie*), Moraldo (*Walkonie*), postanawiający wyjechać z małego miasteczka, dyrygent z *Próby orkiestry*, czy wreszcie Augusto, który w finałowej scenie filmu (u progu śmierci) przestaje być w końcu „niebieskim ptakiem”.

¹² Cyt. za: T. Kezich, *Federico Fellini. Księga filmów*, przeł. A. Gołębiowska, Poznań 2009, s. 230.

wuje się w psotny sposób i nie podporządkowuje konwencjom, żyje awanturniczko, próbuje wygrać wyścig z czasem. Taki jest właśnie Casanova (podobnie, choć nie w tak skrajnie odpychający sposób, dzieje się z postaciami Admirala i Pippa w *Ginger i Fred*). Dla starzejącego się weneccjanina młodość stanowi najcenniejszy przedmiot pożądania, co sprawia, że w swoich działaniach pozostaje wiecznie niedojrzały i nieodpowiedzialny. Kolejne miłosne podboje są dla niego nie tyle przyjemnością erotyczną, gdyż jego mechaniczne seksualne zachowanie w całym filmie nie daje widzowi takich przesłanek, ile zwykłym elementem gry i zabawy — Casanova za każdym razem odgrywa spektakl służący potwierdzeniu iluzji, zakłada maskę, która na chwilę pozwala mu żyć wbrew naturze i kulturze, chroni pozornie przed starością. Ta „wieczna zabawa” jako cel życia sam w sobie pozwala istnieć w ułudzie własnego teatrzyku młodości. Dla bohatera liczą się przede wszystkim rekwizyty, kontekst, publiczność, a nie sam akt płciowy, który schodzi na dalszy plan. Przyjemność jest w przygotowaniach, w tworzeniu fasady, nie w dosłownym czynie. Giacomo otacza się swoimi zabawkami — przed zbliżeniem nakręca figurkę mechanicznego złotego ptaka i w rytm jego trzepoczących skrzydeł odbywa równie mechanicznie pozbawiony wszelkich emocji stosunek. Pod koniec filmu pozostaje już mu tylko wielka lalka, substytut kobiety. Znamienna w tym kontekście (teatru i zabawy) wydaje się scena erotycznego pojedynku z woźnicą w pałacu angielskiego ambasadora, wśród uciechy zgromadzonej tam śmietanki towarzyskiej. Ten epizod łączy w sobie wszystkie cztery typy zabaw, które wyodrębnił Roger Caillois¹³. Casanova i jego przeciwnik — prosty woźnica, który chełpi się, że jest w stanie zaspokoić kobietę siedem razy podczas jednej nocy — stają do zawodów (*agon*). Zwierzęcość i spontaniczność (natura) przeciwstawiona zostaje inteligencji, technice i wyrafinowaniu (kultura). Weneccjanin połyka osiemnaście jaj (odmładzając, by zapewnić sobie siły witalne), wybiera kochankę, przygotowuje rekwizyty i zaczyna odgrywać swój mechaniczny spektakl, w którym Fellini do granic możliwości podkreślił sztuczność i udawanie (*mimicra*). Mimo że nie widać rozkoszy na twarzy partnerki Casanovy, to on właśnie wbrew logice współzawodnictwa zostaje przez publiczność okrzyknięty zwycięzcą, a nie woźnica, którego kochanka krzyczy z rozkoszy. O wyniku decydują więc nie umiejętności, ale przypadek upersonifikowany w kaprysie publiczności (*alea*). Wreszcie, obaj zawodnicy znajdują się w stanie oszołomienia (*ilinks*) — o czym świadczy zauważalny psychiczny trans i fizyczne wyczerpanie.

¹³ Roger Caillois podzielił gry ze względu na dominujący w nich zabawotwórczy pierwiastek. *Alea* — o przebiegu i wyniku zabawy decyduje przypadek, ślepy los (na przykład gra w kości); *agon* — decydujące są umiejętności uczestników rywalizacji (zawody sportowe); *mimicra* — polegająca na odtwarzaniu, naśladowaniu rzeczywistości (spektakl teatralny, odgrywanie jakiejś roli, zabawa w dom, sklep itp.); *ilinks* — wprowadzanie ciała i umysłu w stan kontrolowanego oszołomienia (kręcenie się w kółko, trans). Zob. *idem, Gry i ludzie*, przeł. A. Tatarkiewicz, M. Żurowska, Warszawa 1997, s. 15, 21–38, 43–46, 57, 62–64, 75–79.

Nie dziwi zatem tak krytyczny stosunek samego reżysera do stworzonej przez siebie postaci. Trzeba jednak podkreślić, że Casanova to przypadek skrajny. W gruncie rzeczy część tej postawy widzi Fellini również w sobie i traktuje jako coś nieuniknionego w całym życiu. Można stwierdzić, że jego zdaniem to, jak sobie z nią radzimy i jaki z niej robimy użytek, świadczy o naszej dojrzałości bądź jej braku.

ARTYSTA JAKO DZIECKO, CZYLI SUBLIMACJA VITELLONIZMU

Dotychczasowe interpretacje dziecięcej niedojrzałości wszechobecnej i koniecznej w życiu ludzkim łączą się u Felliniego w postaciach artystów, którzy pojawiają się w każdym z jego filmów, i wiążą się domyślnie z kinem, czyli sztuką ruchomych obrazów, mającą intuicyjny charakter zarówno w tworzeniu, jak i odbiorze. To, w jaki sposób zostanie zracjonalizowana i wysublimowana dana człowiekowi niedojrzałość, będzie świadczyć o świadomości i wielkości artysty. Wróć do *Osiem i pół*. Guido (i za jego sprawą sam Fellini) wrodzony vitellonizm potrafi przekuć w eksperymentalną sztukę. Guido, ciągnięty siłą przez producentów swojego filmu na konferencję prasową, wyrwający się i krzyczący: „Chcę do domu”, i dostający z ich strony odpowiedź: „Nie bądź dzieckiem”, wyraża ideę kina autorskiego — naturalną potrzebę niewchodzenia w kompromisy z materialną i finansową stroną swojego projektu. Anselmi odgrywa w poszczególnych epizodach kolejne infantylne mimicry: staje się kowbojem, łowcą przygód i wreszcie tyranem (charakterystyczna postawa dzieci w wieku trzech–czterech lat) w swoim upragnionym haremie. Znamienne jest jednak to, że Guido wykorzystuje te zabawy do tworzenia. Przemienia je w sztukę — projekcje wyobraźni stają się obrazami filmu. Reprezentuje postawę Moralda, bohatera *Walkoni*, który zdobył się na życiową zmianę i wyjechał ze swojego miasteczka. Zupełnie jak Fellini, który z rodzinnego Rimini pod pretekstem podjęcia studiów prawniczych (nawet ich nie zaczął) udał się do Wiecznego Miasta, co ukazał w swoich dwóch filmach — *Rzymie* (1972) i *Wywiadzie* (1987). Postać młodego Federica reprezentowana w *Wywiadzie* przez Sergia Rubiniego wplątana jest w zabieg filmu w filmie¹⁴. Rubini gra samego reżysera u progu dorosłości, ale też jednocześnie funkcjonuje jako główna postać w ekranizacji *Ameryki* Franza Kafki. Tak jak bohater Kafki, młody Fellini odkrywa swoją Amerykę — w jego wypadku plan filmowy. Będąc początkującym dziennikarzem, pragnie przeprowadzić wywiad z gwiazdą filmową, która nawiasem mówiąc, sama jest bardzo dziecinna (brak samodzielności). Odgrywający tę scenę Rubini ma doklejoną na nosie dużą kroskę, co podkreśla jego onieśmielenie i nadchodzący debiut w życiu zawodowym. Plan filmowy, podobnie jak arena cyrkowa, jest do-

¹⁴ Filmu, który kręci Fellini, będąc jednocześnie jego bohaterem, czyli *Wywiadu*.

meną wiecznie niedojrzałych dorosłych. To przestrzeń iluzji, oszustwa i kłamstwa. „A czymże jest robota filmowców, jeśli nie nabieraniem innych?” — pyta retorycznie Fellini w *Wywiadzie*. Z kolei jego asystent, który pojawia się w tym filmie, twierdzi, że asystentura jest najlepszym sposobem ucieczki od dorosłości, czyli od „prawdziwie poważnej” reżyserii, a funkcja asystenta pozwala pozostać na zawsze niedojrzałym.

Vitellonizm, prowincjonalizm i niedojrzałość mogą być bodźcem do konstruktywnego działania, nie muszą objawiać się tak jak w wypadku Casanovy (który notabene reprezentuje szeroko pojętą impotencję — życiową, seksualną, intelektualną). To, jak radzimy sobie z nadchodzącymi już w wieku dziecięcym społecznymi ograniczeniami — szkolnymi czy kościelnymi (przykładem takich ograniczeń niech będzie scena rumby w *Osiem i pół* z udziałem małego Guida i Saraghiny), stanowi pierwsze rytuały przejścia. Fellini w swoich filmach ukazuje życie jako wędrówkę. To, czy jesteśmy jej w pełni świadomi i potrafimy przekuć każde doświadczenie w psychiczną zmianę, decyduje, jak przez nią przechodzimy. Mag z Rimini łączy dzieciństwo i artyzm. Z jednej strony pokazuje, że należy czerpać z nawet najbardziej infantylnych doświadczeń młodości (Guido), z drugiej podkreśla, że im mniej świadomy i oddany swojej sztuce jest twórca, tym większe ryzyko prymitywizmu (Zampanó), prowincjonalizmu (nieudany artysta Marcello Rubini, Casanova) i postawy artystycznego faszyzmu (muzycy w *Próbie orkiestry*). Nie odnosi się to przesłanie jedynie do sztuki, ale przede wszystkim do życia. Bo nie mogąc uprawiać sztuki, pozostaje nam tworzyć własne życie.

ALL FELLINI'S CHILDREN

Summary

This article presents a review of the motif of childhood and immaturity in Federico Fellini's movies. The Italian director in majority of cases understands "child" in figurative manner. In his films he displays children's characteristics in adult people. A child for him is a figure of mental immaturity and transitoriness of life which operates primarily within the meaning of psychological, not biological, therefore the director is particularly interested in the people who are on the threshold of adulthood.

Translated by Tobiasz Papuczys