



Wędrowki Felliniego

Teresa Rutkowska

„Sztuka polega na tym, aby wszystko było udane, a zdawało się rzeczywiste.”

Filippo Baldinucci – krytyk sztuki okresu baroku
(w:) *Dwugłos o Berninim*

„Zarówno w malarstwie, jak w rzeźbie figury są zawsze w działaniu: zmierzają do celu poza czasem i miejscem, w którym żyją, dążąc namiętnie do tego, aby się z sobą połączyć.”

Fragment hasła „barok”, (w:) *Le Langage de Styles*

„Uwielbiam ruch wokół siebie. Jest to z pewnością główny powód, dla którego robię filmy. Kino jest dla mnie usprawiedliwieniem do wprawiania rzeczy w ruch (...) Nie odpowiada mi status turysty. Nie umiem nim być. Jestem raczej włóczęgą, ciekawym wszystkiego po trochu, takim, który wszędzie się rozpycha i cały czas naraża się na ryzyko, że wygoni go policja (...) Nienawidzę podróży. Czuję się nieswojo podróżując. Mogę podróżować po Włoszech, bo tu moja ciekawość jest stale pobudzana. Wiem, co się kryje za poszczególnymi twarzami, głosami, miejscami. Gdy jestem za granicą — czuję się znudzony. Nie odczytuję tych wszystkich znaczeń. Nie mogę się odnaleźć przez dłuższy czas. Czuję się wyrzucony poza nawias. Jednocześnie wokół mnie panuje zawsze atmosfera podróży. Przyjazdy i wyjazdy. Pożegnania i powitania. Uwielbiam ten ruch wokół siebie. Wszyscy moi przyjaciele są podróżnikami.”¹

Tak pisze Fellini w książce o sobie. Nie jest to autobiografia. Raczej zbiór luźnych wyznań na temat własnej twórczości. Wspomina swoje dzieciństwo i charakteryzuje ludzi, którzy w jego życiu odegrali istotną rolę. Powraca do momentów z przeszłości, ważnych z punktu widzenia późniejszych wyborów artystycznych. Odkrywa przed czytelnikiem, a zarazem hipotetycznym odbiorcą filmów meandry

swoich przekonań, przede wszystkim artystycznych, a w rezultacie również egzystencjalnych i religijnych. Wykład ten nie ma wszakże nic z ekshibicjonizmu. Mówiąc nam tak wiele o sobie jako o twórcy, przestrzega zarazem, abyśmy nie ulegali złudzeniu, że poznajemy go jako człowieka. Nie tai wcale, iż raz po raz narzuca nam kolejne mistyfikacje. Wciąż bowiem, powtarza: „Wymyśliłem siebie całkowicie, swoje dzieciństwo, osobowość, tęsknoty, marzenia, wspomnienia, wszystko.”²

Pielegnuje Fellini ów wymyślony wizerunek niezwykle starannie. Świadczą o tym nie tylko filmy, ale również liczne wywiady, których tak chętnie udziela, i artykuły, ze wspomnianą książeczką włącznie. Wizerunek ten — pełen sprzeczności („Od sprzeczności wolni są tylko fanatycy albo głupcy”³) — pozostaje przecież na swój sposób spójny, gdy patrzymy nań przez pryzmat jego kolejnych poczynań twórczych. Ta znacząca skłonność do wyznań, do konstruowania własnego obrazu na użytek publiczności, nie jest zjawiskiem nagminnym wśród reżyserów filmowych. Uświadamiamy więc sobie głębiej i wyraźniej niż w jakimkolwiek innym przypadku jak dalece trafne jest przeświadczenie Felliniego o tym, że twórca filmowy w ciągu całego swojego życia kręci jeden długi film, a kolejne tytuły mają dlań, przeciwnie niż dla krytyków i widzów, znaczenie czysto umowne, techniczne. Pozostaje on jednym z tych artystów kina, nielicznych spośród żyjących współcześnie, których twórczość nosi tak niezwykle piętno osobowości i indywidualnego stylu. Sformułowanie to, poniekąd oczywiste dla każdego, kto oglądał choćby kilka z jego filmów, kryje przecież w sobie bogactwo zjawisk, które trudno wyszczególnić na zasadzie prostego rejestru, a jeszcze trudniej zinterpretować. Wszelkie próby zamknięcia tych dzieł w założonym z góry schemacie interpretacyjnym skazane są na niepowodzenie. Dlatego też pisząc o nich, z konieczności przystać musimy na cząstkowość i fragmentaryczność. Być może najuczciwszym wyjściem z sytuacji byłoby przyznanie się do

faktu, iż twórczość tę traktujemy jako rezerwuuar problemów, z którego wydobywamy to, co nam w danym momencie wydaje się interesujące lub przydatne. Tak też będzie i tym razem.

Wątek, który uczynimy tematem naszych rozważań, nie jest wątkiem dominującym znaczeniowo ani strukturalnie. Odznacza się jednak pewną natarciową powtarzalnością, co skłania do uznania go za istotny składnik stylu Felliniego. Jest to wątek błędzenia, włóczęgi, przemieszczania się w przestrzeni. Peregrynacja stała się najbardziej powszechną parabolą ludzkiej egzystencji, wyeksploatowaną, zdawało by się, do granic możliwości, a przecież — jak to w sztuce bywa — ciągle tkwią w niej niemałe siły poznawcze i estetyczne, wyraża ona bowiem odwieczną potrzebę człowieka, jaką jest intensyfikacja kontaktu z otaczającą go rzeczywistością i z innymi ludźmi.

Przestrzeń, w której się poruszamy, ma tyleż charakter fizyczny, postrzegalny zmysłowo, co psychiczny. Ów psychiczny aspekt stosunków przestrzennych został wnikliwie zanalizowany przez Georges'a Matoré w książce zatytułowanej *Przestrzeń ludzka*. Píše on tam między innymi:

„Przestrzeń współczesna jest jak człowiek, który ją odbiera. Wcieliła się w pewną całość historyczną, której przejawem pozostaje literatura, sztuka, instytucje, język.”⁴

Na przecięciu doświadczeń zbiorowych i indywidualnych uformował się współcześnie w świecie cywilizowanym pewien typ przestrzeni, któremu Matoré przypisuje atrybuty ruchu i nieciągłości. Człowiek działa (a więc porusza się i wprawia rzeczy w ruch) w środowisku, które samo znajduje się w nieustannym ruchu. Ruchem naznaczone jest także tworzenie, zgodnie bowiem z ujęciem bergsonowskim (a pogląd ten bliski był również teoretykowi filmu Epsteinowi) forma jest zarejestrowanym ruchem. Odbiciem tej sytuacji są pojęcia i metafory, jakimi posługujemy się chcąc wyrazić nasze myśli i uczucia. Jeśli ów ruch myśli ma cel — to celem tym jest komunikowanie się.

Kartezjańsko-newtonowski model świata usankcjonowany przez kulturę europocentryczną zakreśla normy i zasady postępowania. Tę dysproporcję między jednostkowymi napięciami i niepokojami a wspomnianym porządkiem łagodziła zawsze sztuka. Jak w tym kontekście sytuuje się film? Otóż właśnie on spośród wszystkich środków wypowiedzi artystycznej wydaje się najbardziej predestynowany do manifestowania i penetrowania tego poczucia nieciągłości w świecie współczesnym. Przestrzeń w dziele filmowym z zasady odznacza się heterogenicznością, stanowi następstwo, ciąg wielu różnorodnych przestrzeni konstytuowanych i modyfikowanych przez kamerę, która przyjmuje zmienne punkty widzenia, zmienną perspektywę i przemieszcza się z rozmaitą prędkością we wszystkich kierunkach. Każda z tych przestrzeni znika, aby ustąpić miejsca następnej. Ich wybór i kolejność ustalane są przez twórców w procesie montażu według pewnych reguł percepcyjnych i konwencji odbiorczych oraz przyjętej zasady artystycznej. Jeżeli przebieg ów zrealizowany jest w sposób prawidłowy, widz nie odczuwa wspomnianej zmienności i poddaje się iluzji. Rezultatem powyższej operacji jest bowiem przestrzeń przedstawiona, w której toczy się akcja, czyli — jak to określił Pierre Francastel — „trójwymiarowa przestrzeń diegetyczna”. I tak z owej mozaiki przestrzennej rodzi się pewna całość odznaczająca się zróżnicowanym stopniem spójności lub nieciągłości. Z problemem przestrzeni artystycznej uporać się musiały wszystkie, w miarę koherentne teorie filmu. Jeśli o tym wspominam, to dlatego, że traktuję przestrzeń jako najmniej oporny wobec filmowych zabiegów kreacyjnych element rzeczywistości. Podobny potencjał twórczy tkwi w elemencie czasu, jednak nie sposób rozpatrywać go

w filmie w oderwaniu od przestrzeni, co zresztą nie umniejsza jego roli w strukturze całościowej dzieła.

Fellini zawiądnął czasoprzestrzeń w sposób absolutny i arbitralny. Jest fascynujące obserwować, jak w kolejnych filmach, od *Walkoni* i *La Strady* po *A statek płynie*, *Ginger i Fred*, nawet *Wywiad*, dokonuje się jej stopniowa subiektywizacja, jak nabiera cech swoistych, jak ulega zachłannej wyobraźni wizualnej twórcy. Sny, fantasmagorie, ułuda, marzenia, wspomnienia — te ostatnie zresztą najczęściej i najbardziej ostentacyjnie — wplatają się w ciąg narracyjny. Przeszłość i przyszłość przenikają do teraźniejszości, ponieważ — jak zdaje się mówić artysta — to dziecko, którym się było niegdyś, a i te marzenia o nas samych w przyszłości, tkwią na różnych piętrach świadomości i współistniejąc w nas warunkują wszystkie nasze poczynania.

Można by powiedzieć, że filmy Felliniego oscylują coraz wyraźniej ku strukturze tematycznej.⁵ Oznacza to, że wokół pewnej liczby elementów składających się na temat główny (miasto Rzym w *Rzymie*, proces dojrzewania w *Amarcord*, kryzys twórczy w *8 i 1/2*, degradująca moc telewizji w *Ginger i Fred*) zostaje zorganizowany pewien ciąg sekwencji (wariacji na temat). Kryteria ich wyboru i porządkowania są niejednorodne. Decydować mogą:

— analogie i skojarzenia, jak w *Rzymie* (artysta uprawomocnia tę arbitralność nadając filmowi tytuł *Fellini-Roma*);

— epizodyczna budowa utworu literackiego, jak w *Satyryconie* (w tym przypadku obrazowym uzasadnieniem wyboru jest ponadto treść fresków pojawiających się w różnych sekwencjach);

— wspomnienia z okresu młodości, z istoty swej fragmentaryczne i niepełne, jak w *Amarcord* (z wyodrębnieniem punktów „znaczących” w życiorysie bohatera);

— konstrukcja wywiadu w *Wywiadzie* (w którym odpowiedzi na następujące po sobie pytania wypełniają stopniowo „autoportret” artystyczny Felliniego).

Takich możliwości jest nieskończenie wiele. Motyw wędrówki i podróży funkcjonuje więc w jego dziele w sposób dwojaki. Bądź jako element (mniej lub bardziej wyrazisty) jądra tematycznego (wędrówka po Włoszech w *La Stradzie*, podróż w poszukiwaniu remedium na niemoc jednego z bohaterów w *Satyryconie*, rejs ku wybrzeżom wyspy w *A statek płynie*, wędrówka po mieście snów — Cinecittà w *Wywiadzie*, obsesyjna pogoń za doznaniem erotycznym w *Casanovie*), albo też jako zasada konstrukcyjna, kiedy to wędrówka polega na przechodzeniu od obrazu do obrazu, od sekwencji do sekwencji, od epizodu do epizodu. Geometrycznym wyznacznikiem owego poszukiwania, błędzenia, wędrowania bywa u niego najczęściej koło lub elipsa albo labirynt wraz z całym bagażem symbolicznym tych figur.

Konstrukcyjny schemat wędrówki zostaje ponadto zintensyfikowany przez stosowane ze szczególnym upodobaniem *travellingi*. I tak oto podróż staje się sposobem postrzegania rzeczywistości. Do udziału w tej imaginacyjnej podróży zostaje zaproszony widz. Jego zgoda na współuczestniczenie, jakkolwiek jest nieodzownym warunkiem odbioru, nie stanowi w żadnym razie gwarancji dotarcia do wszystkich znaczeń, i to nawet wówczas gdy, mamy przewodnika, który — jak w *A statek płynie* — zwraca się do nas bezpośrednio z ekranu lub — jak w *Rzymie* — przemawia do nas spoza kadru. W ciągu linearnym przesuwają się przed naszymi oczyma fragmenty zarejestrowanej na taśmie rzeczywistości, sceny oniryczne, akty wyobraźni, retrospekcje. Nie wiadomo, czemu przypisać status prawdy, a gdzie postrzegać mistyfikację. Wydaje się, że ostateczne rozstrzygnięcie jest nieosiągalne, albo raczej że uprawnione są różne interpretacje. Ów pejzaż mentalny jest bowiem z natury ambiwalentny. Jakże często niezwerbalizowane szyfry pozostają dla nas niejasne, wręcz ezoteryczne. Chodzi nie tylko o walor

tajemnicy, jaki przysługuje każdemu arcydziełu, czy o ontologiczną wieloznaczność symboliki artystycznej. Mamy na uwadze również wpisana w obraz ultraosobistą mitologię artysty. Składające się na nią przedmioty, postaci, zdarzenia, ułożone w wizualne konfiguracje, mogą być traktowane jako sygnatura nieomylnie wskazująca na osobę twórcy, wszelako na tym ich funkcja się nie kończy. Nie zadowala nas estetyczna kontemplacja. Czujemy się prowokowani do drażnienia znaczeń. Fellini — demiurg, stwórca — buduje swój filmowy wszechświat i z każdym następnym filmem dowodzi nam, że jego moc tworzenia rośnie, staje się nieograniczona. Mnoży więc zagadki „bytu” filmowego. Objaśnień szukamy w doświadczeniu osobistym, w naszym „muzeum wyobraźni”. Śledzimy koneksje, kontynuacje, parantele, aby zrozumieć (?), odczuć (?), przeżyć (?). Proces ten polega w niejmu na osadzeniu dzieła w tradycji, nie po to, by odebrać mu jego samodzielny byt, by ujrzyć je w całej wielowymiarowości. Jest jedyne w swoim rodzaju, lecz nie istnieje jako wyizolowana wyspa. Staje się miejscem przecięcia wielu różnych dróg. Jedna z tych dróg prowadzi od estetyki barokowej. Jedna z wielu, jakże obiecująca. Nie bez kozery gdziekolwiek mowa o znaczeniu baroku w kulturze współczesnej, tam obok nazwisk takich jak Claudel, Ghedderode, Genet, Gombrowicz, Arrabal musi pojawić się nazwisko Felliniego.⁶ Toteż wydaje się, iż można pokusić się o analizę „wiecznego tematu” wędrówki w kontekście tradycji barokowej. Jeśli jednak mówimy o tradycji barokowej u Felliniego, to tylko i wyłącznie w takim ujęciu, jak proponuje to Michał Głowiński, gdy pisze:

„Tradycja nie jest odwzorowaniem tych kształtów, jakie zjawiska przyjęły w epokach ubiegłych, jest przeszłością widzianą oczyma ludzi okresów następnych, przeszłością aktywnie kontynuowaną i przekształcaną.”⁷ Ku tak pojmowanej tradycji zwracamy się w poszukiwaniu rozwiązania dylematów naszej epoki. Gerard Genette zauważył, że współczesna refleksja o sztuce posługuje się barokiem jak lustrem, doszukując się w nim swoich niepokojów, gustów, doświadczeń, czyniąc zeń swoisty pomost między teraźniejszością i przeszłością.⁸ Nie dzieje się tak bez przyczyny. Wszak to barok wydał typy postaci archetypicznych, wokół których ogniskuje się dwudziestowieczna mitologia: Fausta, Don Kichota, Don Juana, Hamleta. Łączy ich podjęcie rewolty przeciwko rzeczywistości i społeczeństwu, które ich pęta. Nie chodzi tu więc o snucie złudnych, choć pociągających analogii z sytuacją człowieka współczesnego przez oderwanie baroku od jego korzeni społecznych, filozoficznych i historycznych. Postępowanie takie byłoby tyleż jałowe poznawczo, co nieskuteczne z uwagi na odmienną dawnych wzorców percepcyjnych czasu i przestrzeni oraz inne zasady pojmowania i wyrażania związków przyczynowo-skutkowych, innych determinant kulturowych. Z tego też powodu systemy odniesień i skojarzeń uruchamiane przy odczytywaniu dzieł mogą zasadniczo różnić się w różnych epokach i kulturach. Przy czym niektóre z tych elementów są głęboko zakorzenione w pamięci kolektywnej, inne mają charakter bardziej ulotny; jedne przynależą do doświadczeń zbiorowych, pozostałe stanowią wyraz indywidualności twórczej; jedne są postrzegane przez proste odwołanie się do zmysłowo uchwytnej rzeczywistości, inne nacechowane są mniej lub bardziej złożoną symboliką. W ten sposób status dzieła sztuki nigdy nie bywa ustalony ostatecznie. Pewne jego aspekty znaczeniowe zostają zawarte, aby ustąpić miejsca nowym. Odwołanie do tradycji dokonuje się zawsze na zasadzie selekcji-schematyzacji pod kątem założonych celów. Jeśli więc mówimy o ciągłości kultury, to w tym sensie, iż w dziele sztuki zawarta jest zarówno przeszłość, jak i antycypacja przyszłości.

Dość paradoksalnie ilustruje tę tezę sformułowanie Arnol-

da Hausera. Pisze on mianowicie w *Společnej historii sztuki i literatury*:

„Wola artystyczna baroku ma charakter filmowy. Przedstawione wydarzenia wydają się podsłuchane i podpatrzone. Skasowano wszelkie oznaki liczenia się z widzem, wszystko przedstawia się tak, jak tego pozornie wymaga przypadek. Z takim improwizowaniem łączy się także pewna niejasność przedstawienia. Każda bardziej wykształcona, lepiej znająca się na sztuce i bardziej wymagająca publiczność pragnie takiego wzmacniania podniet. Obok impulsu płynącego od rzeczy nowych, trudnych i skomplikowanych zaznacza się tutaj przede wszystkim dążenie do obudzenia w widzu wrażenia że przedstawienie jest niepełne, nieuchwytnie i niezmiernie.”⁹ Dodajmy do tego wszechobecną w sztuce plastycznej baroku dążność do uchwycenia ruchu we wszelkich jego przejawach, predylekcję do trompe-œil, umiejętność uzyskiwania zaskakujących efektów optycznych. Barokowa wizja świata, wytwór wyobraźni artystów, fantastów i marzycieli, znajduje bowiem mocne oparcie w precyzyjnych modelach naukowych wypracowanych przez astronomów, fizyków, inżynierów, a także filozofów tej epoki. W malarstwie anamorficznym i iluzjonistycznym, w latarniach magicznych, w teatralnych maszynierych i scenografii wykorzystywano paradoksy perspektywy, załamania przestrzeni, fenomeny odbić w soczewkach i zwierciadłach, grę światła i cieni. Ten szczególny czynnik technologiczny, funkcjonujący na granicy realności i złudzeń tworzył nowe transfiguracje wizualne o wymiarze metaforycznym o cechach iście filmowych.

Ów sposób traktowania dzieła jako obszaru wielokierunkowego przenikania różnych tendencji i tradycji, wreszcie różnych czasów nie należy obecnie do rzadkości. Zarówno w literaturze, jak i w innych dziedzinach sztuki dochodzi do spotkań znacznie bardziej zaskakujących i paradoksalnych, niż to, któremu poświęcone są nasze rozważania.

Z drugiej strony fascynacja barokiem po II wojnie światowej była na tyle wyrazista, że niektórzy krytycy skłonni byli wyodrębnić jako zjawisko „barocchus postabellicus” albo neobarok czy postbarok. Inspiracje barokowe mogą się ujawniać współcześnie na różnych płaszczyznach dzieła. Najczęściej, zwłaszcza w literaturze, nawiązanie to ma charakter czysto powierzchniowy, formalny. Niekiedy chodzi o wykorzystanie pewnych wątków czy eksplorację „barokowych” stanów emocjonalnych, intelektualnych skojarzeń, wrażliwości. Ich obecność w tkance dzieła powstałego współcześnie podporządkowana jest, rzecz oczywista, innym założeniom filozoficznym czy artystycznym, innym stylom, wręcz innej sztuce, ale samo stwierdzenie tej obecności ma duży wpływ na odbiór dzieła, zarysowuje bowiem szczególny kontekst odczytywania znaczeń. Skądinąd moglibyśmy powiedzieć, że istnieją bądź w samym dziele, bądź w sytuacji odbiorcy szczególne bodźce, które prowokują do użycia retoryki barokowej. Konglomerat zjawisk artystycznych, intelektualnych, etycznych i emocjonalnych objętych mianem kultury barokowej kipi od wewnętrznych sprzeczności i napięć. Dewizie *vanitas vanitatis* towarzyszą bujna zmysłowość i gwałtowne namiętności. Los człowieka pojmowany jest jako nierozwiązywalna antynomia ciała i duszy. Tragizm, prowadząca ku śmierci perspektywa rozkładu i destrukcji tego, co materialne, współistnieje zatem z kultem życia we wszystkich jego przejawach. Nieustanny antagonizm pomiędzy Tanathosem a Erose, rozpacz i radość, cierpienie i śmiech, mrok i światłość, apoteoza młodości i lęk przed fizycznym unicestwieniem, rozdarcie pomiędzy wizją raję utraconego a czeluścią piekielną, pomiędzy heroizmem a znikomością ludzkich poczynań — to elementy stale obecne w ziemskim bytowaniu człowieka baroku, w pełni już świadomego tej dwoistości. Traktuje więc on życie jako grę,

przyjmowanie kolejnych ról, nakładanie masek. Jest aktorem w wielkim widowisku świata. Nieliczni, którym pozwalały na to predyspozycje intelektualne, jak wielcy myśliciele owych czasów — Kartezjusz, Pascal, Spinoza czy Leibniz, wybierają pozycję widza-observatora, aby z dystansu móc odnaleźć w tym chaosie pewne prawidłowości. Ukojenie i ład przynosi jedynie metafizyka. Stan uniesienia, ekstazy, snu, otwierał na moment wrota tajemnicy, przywracał sens doczesnym zmaganiom.

Wszechobecny niepokój prowokował do poszukiwań, do zadawania pytań. Sztuka tego okresu odkrywa przed nami całe bogactwo ówczesnej wyobraźni eschatologicznej. Barok — jak pisze Lichański — to „zachęta do Podróży, do poznania Universum, to wędrówka od zła ku dobru, od niewiedzy ku świadomości, od biologicznego bytu ku uświadomieniu ludzkiego powołania”¹⁰. I to wtedy właśnie metafora życia jako wędrówki, życia jako pielgrzymki zyskuje tę tak ekscytującą do dziś, a niespotykaną wcześniej wyrazistość.

Owym motywem treściowym towarzyszyły określone cechy formalne, których wyszczególnienie w opozycji do sztuki klasycznej dokonał w XIX w. Heinrich Wölfflin — o tyle trafnie, że antynomia ta stanowi po dziś dzień punkt wyjścia do wszelkich rozważań o baroku. Stwierdza on, że klasycyzm jest linearny i plastyczny, barok zaś malarski. Wizję klasyczną rzutowano na płaszczyznę, wizja barokowa rozwija się w głąb. Kompozycja klasyczna jest statyczna i zamknięta, natomiast otwarta kompozycja barokowa rozwija się dynamicznie we wszystkich kierunkach, wypełniają ją formy ruchome, aktywne. Formy klasyczne ciążyą ku ziemi, formy kompozycji barokowej zrywają się do lotu ku górze. Klasycyzm poszukuje jedności — poszczególne elementy zachowują swoją autonomię, ale są ściśle powiązane ze sobą w jednolitym systemie rytmicznym. Barok oszałamia różnorodnością, lecz wszystkie elementy dzieła są współzależne, tworząc razem efekt, który nie da się sprawdzić do sumy elementów konstytutywnych. Klasycyzm zmierza do jasności i klarowności, dzieło barokowe odznacza się niejednoznacznością. Ta treściowo-formalna charakterystyka baroku, tak schematyczna i ogólnikowa, ma oczywiście wiele usterek. Przede wszystkim nie uwzględnia ogromnej różnorodności zjawisk artystycznych, niekiedy wręcz nieporównywalnych, jakie wówczas miały miejsce. Z drugiej zaś strony, na co zwracał uwagę Jan Białostocki, czyni z baroku kategorię zbyt szeroką i zbyt pojemną, aby mogła być ona użyteczna dla historyka sztuki.¹² Na nasze potrzeby jest wszakże całkowicie wystarczająca. Uzasadnia dającą się zaobserwować w ostatnim półwieczu stopniową rehabilitację baroku po latach odrzucenia.

Tak charakterystyczna dla baroku przewaga czynnika kinetycznego nad statycznym, odkrycie ruchu, ożywienie, płynność przestrzeni ponownie nasuwa myśl o filmie. Tak jak barok, według stwierdzenia Hausera, miał w sobie zakodowaną filmowość, gdy chodzi o sposób przekazywania treści, tak film, a przynajmniej niektóre ze stylów filmowych, określić można jako barokowe. Taką opinię podziela wybitny znawca baroku Jean Rouquet i filmolog Charles Pozzo di Borgo¹³, a także wielu innych badaczy, którzy zajmują się filmem z punktu widzenia historii sztuki. Największe nasyconie barokowością dostrzegają oni w filmach Maxa Opulusa, Orsona Wellesa i właśnie Federico Felliniego. Owo powinowactwo baroku i sztuki filmowej przejawia się w skłonności do gromadzenia efektów dziwnych i zaskakujących, w upodobaniu do przepychu, sztuczności i iluzji, w deformowaniu rzeczywistości po to, aby odkryć przed widzami jej wielowymiarowość, w szczególnej predylekcji do poetyki onirycznej, wreszcie w neoheraklitowskiej wizji świata, pojmowanego jako nietrwały zespół ruchomych

znak. A zakładamy, że system przekonań artysty na temat rzeczywistości implikuje wybór określonych środków artystycznych, struktury narracyjnej, sposobu posługiwania się kategoriami czasu i przestrzeni.

W końcu, aby ostatecznie uprawomocnić nasze rozważania, przytoczymy wypowiedź Jana Białostockiego, który przy wszystkich zasadniczych wątpliwościach dotyczących prób rozszerzenia pojęcia baroku poza epokę, pisze jednak:

„Bodaj najwięcej baroku znaleźć można w filmach Felliniego. W jego dziełach filmowych szczególne połączenie naturalizmu, ekspresji i dynamiki z głęboką, intensywną poezją przejawia się w barwnej i bujnej formie, której bogactwo nieodparcie kojarzy się z tradycją tak bliską temu artyście rzymskiego baroku”¹⁴.

Można przypuszczać, że stwierdzenie to nie dotyczy jedynie formalnego aspektu twórczości. W samej istocie baroku tkwi zbieżność poetyki i koncepcji tematycznej. Zakładamy więc, że barokowość Felliniego nie ogranicza się do wąsko pojętego stylu, a sięga znacznie głębiej, nabiera wymiaru egzystencjalnego. A jak powiedział pięknie cytowany już wcześniej Genette: „Barokowa idea egzystencjalna jest niczym innym jak upojeniem, ale upojeniem świadomym i, ośmielę się rzec, uporządkowanym.”¹⁵

Jeśli jednak Fellini mówi, że w jego odczuciu tkwimy w epoce dekadencjonalnej, która stanowi kres pewnej fazy rozwoju ludzkości, kiedy pryncypia nadające sens naszemu istnieniu ulegają zachwianiu, to sytuacja ta wcale nie przemija go grozą, ale napawia nadzieją, stanowi bowiem obietnicę nowego życia.¹⁶ Dekadencja jest według niego warunkiem *sine qua non* odrodzenia. Żyje więc nie w przeczuciu śmierci cywilizacji, ale w radosnym oczekiwaniu na jej przeobrażenie.

Ruch dekadencjonalny rozsadza od środka trzy kategorie: kategorię prawdy, opartej na porządku logicznego racjonalizmu; kategorię jedności przestrzennej (z wyraźnie określonym centrum), politycznej, socjokulturowej i kategorii celowości, pojmowanej jako istnienie porządku eschatologicznego, przeciwstawiając je kategoriom ambiwalencji, zróżnicowania i zwątpienia.¹⁷ Jest to zarazem kwintesencja sytuacji „barokowej”. Historycy sztuki, tacy jak Elie Faure czy Henri Focillon, postrzegają barok jako fazę schyłkową ewolucji każdego stylu o charakterze jeśli nie wiecznym (jak chciał de Ors), to w każdym razie ponadczasowym. W tę tradycję myślenia Fellini wpisuje się doskonale.

Te znamiona barokowości pojawiają się w jego filmach na tyle wyraźnie, iż można pokusić się o uczynienie z tradycji barokowej klucza interpretacyjnego na przykład do analizy struktury przestrzennej w jego filmach, nawet wbrew manifestowanej niechęci twórcy do wszelkich etykietek tego typu. Sam Fellini zapytany wprost, co sądzi na temat przypisywania mu „barokowych korzeni” — zachnął się: „A cóż nie jest barokiem w sztuce współczesnej?”¹⁸ Ponieważ jednak nie zaprzeczył tej sugestii w sposób kategoryczny, przypuszczać można, że czuje się poniekąd współczesnikiem tego nurtu. A to właśnie przestrzeń, po której wędrują bohaterowie jego filmów, a w pewnym sensie i on sam, o tyle, o ile zaznacza swoją tam obecność, ta właśnie przestrzeń podlega w miarę upływu czasu ewolucji, od quasi-realistycznej (nigdy nie realistycznej) do coraz bardziej umownej, sztucznej, wymyslanej. Przestrzeń ta barokizuje się, a proces jej deziluzji jest ponad wszelką wątpliwość działaniem zamierzonym, celowym.

Wprawienie rzeczy w ruch — czyli początek podróży

W nadmorskim miasteczku wiedzie żywot, bez troski, nieodpowiedzialny i bezużyteczny, grupa przyjaciół, wał-

koni, owych *vitelloni*, czyli wiecznych cieląt, wzdrgających się przed usamodzielnieniem. Łączy ich wspólna sytuacja egzystencjalna i pragnienie wyrwania się z tego zamkniętego miejsca, jakim jest miasteczko oraz niechęć do podejmowania jakichkolwiek działań mogących pragnienie to urzeczywistnić. Zamknięcie to nie ma charakteru geograficznego. Miejsce, o którym mowa, graniczy z morzem. Morze, tu jeszcze prawdziwe, wspaniałe i rzeczywiste (potem i ono będzie sztuczne), stanowi dla bohaterów symbol łączności ze światem, obietnicę nadziei, które mają się ziszczyć, bodziec do mglistych marzeń o przyszłości. Jest odwiecznym ruchem, żywiołem, energią. Linia kolejowa również wyznacza drogę ku lepszej, szczęśliwszej, pełniejszej egzystencji. Tę drogę, realną, a więc jedyną, jaka stwarza szansę, w końcowej sekwencji obierze Moraldo. Tylko on zdobywa się na odwagę, aby przekroczyć ów zaczarowany krąg niemocy psychicznej.

Stan oczekiwania na coś, co ma się zdarzyć, oczekiwania na paroksyzm, olśnienie wyzwalające moc zdolną przeobrazić egzystencję przywodzi na myśl Czechowa, ale też Becketta i Buñuela. Niewiele wiemy o bohaterach. Wiadomo wszakże, że poczucie zamknięcia ma swoje źródło w sferze psychicznej, są bowiem więźniami siebie samych. Świat ze swoimi problemami przetacza się gdzieś obok, bez ich udziału. A oni blakają się bez celu pomiędzy traktiernią, salą bilardową, plażą, teatrzykiem, kinem i domem rodzinnym, traktowanym jednak tylko jako źródło utrzymania i miejsce odpoczynku. Nocne wędrówki po labiryntach uliczek na granicy jawy i snu, zabawa karnawałowa, która pozwala zapomnieć o tym, kim się jest, chwile zadumy na brzegu morza, wprowadzają szczególnie klimat emocjonalny. Sprzyja on ustawieniu zdarzeń przedstawionych nie tyle w aspekcie społeczno-etycznym, ile metaforyczno-etycznym. Nie mniej groteskowy jest kontrast pomiędzy aspiracją bohaterów do „lewitowania” a trywialną przyziemnością wegetacji, z której dokładnie eliminują wszystko, co może mieć jakiekolwiek znaczenie duchowe. Próby wzlotów kończą się żałosnie. W końcu anioł wykradziony ze sklepu z dewocjonaliami, trochę przez zemstę, trochę z nudów, stanie się ich „aniołem zagłady”. Za jego przyczyną prysnie błogi spokój bezcelowości.

Narcystyczny, infantylny egoizm bohaterów nie ma jednak jednoznacznej kwalifikacji moralnej. Zgubny dla tych, co pozostaną w miejscu i dla ich najbliższych, może stać się wybawieniem dla podejmującego ucieczkę Moralda. Jest znamienne, że nic w jego przeżyciach nie znamionuje jeszcze tego przebudzenia, które ma się dokonać. Nic, może z wyjątkiem krótkiego spotkania z chłopcem pracującym na stacji kolejowej. Znaczenie tego spotkania nie da się zinterpretować w kategoriach prostego związku przyczynowo-skutkowego. Ono samo bowiem, jaki i rozmowa, krótka wymiana stereotypowych zdań między chłopcem a Moraldem zdają się pozbawione podtekstu. Ot, na zwykłe pytanie chłopak odpowiada, że idzie do pracy i że boi się spóźnić, jest przy tym przejęty zadaniem, jakie ma do spełnienia. I dalej nie dzieje się nic. Lecz ten sam chłopak pojawia się w sekwencji końcowej. Teraz on z kolei zapyta Moralda o cel i kierunek wyjazdu. Moraldo jednak nie potrafi udzielić odpowiedzi na to pytanie. Jest jeszcze za wcześnie. Na razie chodzi tylko o to, aby odejść. Chłopak staje się wysłannikiem losu wyprowadzającym bohatera w podróż. Jak w życiu, o tym co naprawdę ważne, przekonujemy się ponieważ.

Moraldo lub ktoś do niego podobny wyłoni się potem w *Dolce Vita*, w 8 i 1/2, w *Rzymie*, czy w *Wywiadzie*. Fellini lubi o sobie mówić, iż jest wiecznym, duchowym *vitellone*. Poczyna się do powinowactwa ze swoimi bohaterami, ponieważ tak, jak oni wszystko, co go w życiu spotka, stara się obrócić na własną korzyść. Dotyczy to oczywiście przede

wszystkim sfery twórczości. Eksploatuje psychologiczny archetyp artysty, zgodnie z którym „przechodzi przez życie jak złodziej i wszystko, co uda mu się ukraść, przynosi do Cinecittà”¹⁹. Po latach powróci do miasteczka lat dziecińczych w *Amarcord*. Ale powrót ten, w przeszłość bardziej jeszcze odległą, ma już zupełnie inną perspektywę niż *Walkonie*. I w żadnym razie nie jest „remake’iem” *Walkoni*. Młodzi bohaterowie tego filmu jeszcze nie wybierają się w podróż. Jeszcze tkwią głęboko wrośnięci w życie rodziny i małomiasteczkowej społeczności. Chociaż ich poczucie bezpieczeństwa bezpowrotnie się rozmywa wraz z nieuchronnie zbliżającą się dorosłością, jeszcze potrafią marzyć. I tutaj kwintesencją marzeń staje się morze wraz z niebiosieźnym transatlantykiem jako obietnicą wielkiego i wspaniałego świata. Morze, całe w mglistych oparach, jest przejmująco piękne, a transatlantyk ogromny jak świat i tak oszałamiający w swojej potęgze, że aż nieprawdziwy. Może więc jednak jest złudzeniem? Cały urok niedojrzałości tkwi wszakże w fakcie, iż można bezkarnie oddać się złudzeniom, które zbliżają się w *Amarcord* do przeżycia metafizycznego lub do stanu ekstazy, jak w sekwencji błędzenia we mgle spowijającej dobrze znane miejsca albo w scenie sennego tańca przed opustoszałym hotelem. Taniec ten ma w sobie coś z *dance macabre*. Przywołuje zjawy, które dawno już odeszły w przeszłość. Film jest sztuką uruchamiania przeszłości. U Felliniego nigdy do końca nie można być pewnym, czy to co było, zdarzyło się naprawdę, czy było tylko snem.

La Strada — czyli światelko w tunelu

„Żyjemy teraz w czymś, co stanowi swojego rodzaju tunel cierpienia, niezdolni do komunikowania się z innymi, ale już czuję, że zobaczę daleki przebysk, sens nowej wolności. Musimy uwierzyć w możliwość zbawienia.”²⁰ *La Strada* jest w całości przypowieścią o wędrówaniu. Jak w barokowej powieści pikarejskiej podróż przez przestrzeń geograficzną Włoch w deszczu, błocie, upale i mrozie jest tu w istocie podróżą duchową, indywidualnym poszukiwaniem samego siebie w perspektywie eschatologicznej. Ze wszystkich filmów Felliniego ten ma konstrukcję najbardziej zwartą i zamkniętą. Rozpoczyna się i kończy na brzegu morza. Morze w tym filmie obciążone jest całym bagażem znaczeń archetypicznych. Tu również jest ono symbolem swobody, symbolem otwarcia ku wolności. Pożegnanie Gelsominy z morzem stanowi jednocześnie pożegnanie ze światem natury, do którego ona ściśle przynależy. Wejście na drogę wędrówki z Zampano jest zarazem oddaniem się w niewolę, która trwać będzie do momentu, gdy Gelsomina odkryje swoje powołanie. Podróż stanowi dla bohaterów filmu przymus, jest sposobem zdobywania środków do życia, nie ma od niej ucieczki, można jedynie posuwać się do przodu. Wzdłuż drogi, po obu jej stronach, ciągną się ogromne, puste przestrzenie. Tak jak w *Walkoniach* są one odbiciem stanu ducha postaci. Pustka ma w ogóle wielkie znaczenie we wszystkich jego filmach. W tym zawieszeniu czasoprzestrzennym bohaterowie przeżywają swoją samotność. Ściśle zamknięty, wewnętrzny świat osoby ludzkiej jest antytezą pokazanych w filmie przestrzeni pustych, nieskończonych. Te puste miejsca należą do przestrzeni pośrednich (*Zwischenräume*). Luzius Keller pisze, że termin ten sugeruje rozmaite znaczenia. Są to miejsca puste w sensie przede wszystkim fizycznym. „Lecz są to także strefy pograniczne rozciągające się między jawą a snem, tam gdzie rozum i (...) oko wypełnia jeszcze normalną funkcję, ale już rozpoczyna swobodną wędrówkę.”²¹

Wędrówka ta więc, jak to już zresztą powiedziano wcześniej, rozgrywa się też na poziomie świadomości. W *La Stradzie*, w bolesnym marszu, kalecząc się nieustannie, idą

ku sobie święta i bestia. Postaci te są na sposób pascalski skrajnie skonstrastowane. Składają się na dwie, przeciwstawne strony natury ludzkiej. Gelsomina zespolona z przyrodą, gdy przybiera pozę drzewa, Gelsomina sadząca przy drodze pomidory — owoce miłości, których nigdy nie zobaczy, zasłuchana w wewnętrzną muzykę, odizolowana od świata barierą milczenia i tak głodna uczucia, nie ma szans na nawiązanie porozumienia z okrutnym, silnym, zwyrodniałym Zampano, którego życie w znacznej mierze sprowadza się do odruchów fizjologicznych. Ale wbrew głębokiemu poczuciu samotności, jakie towarzyszy ludziom w ich *perigrinatio vitae*, żadne z nich nie pozostaje w izolacji. Stanowi część całości, jaką jest świat w jego duchowej i materialnej złożoności. Wszyscy i wszystko jest ze sobą połączone siecią niejasnych i nieprzewidywalnych powiązań.

Po raz pierwszy Gelsomina przeżywa uniesienie, gdy zagubiona wśród uczestników procesji spostrzega figurę Marii Panny. Potem ma miejsce wizyta u ciężko chorego dziecka. Istotną funkcję w duchowej krystalizacji dziewczyny odgrywa też muzyka. Wreszcie następuje spotkanie z Il Matto — Szalonym. W momencie kluczowym to on, w przypowieści o kamyczku, wyjaśnia jej, że wszystko co istnieje ma do spełnienia jakąś rolę. On sam, linoskoczek, anioł ze sztucznymi skrzydłami, nosiciel poezji i tajemnicy, zawieszony między niebem a ziemią, ma ważny udział w metamorfozie Gelsominy i Zampano. Podczas postoju w klasztorze Gelsomina już potrafi zwerbalizować sens zadania, do jakiego czuje się powołana, a jakim jest towarzyszenie Zampano w jego drodze, bez względu na okoliczności. W końcu pod wpływem szoku po śmierci Il Matto spowodowanej przez Zampano dokonuje się stopniowo rozluźnienie związków Gelsominy ze światem materialnym. Ofiara się spełnia, choć bez udziału jej woli i świadomości. Teraz rozpocznie się uwolnienie Zampano. Gdy po dłuższym upływie czasu słyszy melodię wygrywaną przez Gelsominę na trąbce, niby na odgłos trąb anielskich wraca do niego wspomnienie tego, co się zdarzyło. Wiadomość o jej śmierci stymuluje moment objawienia. Oczyszczająca kąpiel w morzu, wyzwalający krzyk i łzy sprawiają, że oto bestia pokazała ludzkie oblicze. Na klęczącego mężczyznę pada promień światła. Znak łaski czy blask wschodzącego słońca? Oscylacja, przenikanie się realności i metafizyki daje w efekcie ów obraz barokowy nie konfliktowy, ale ambiwalentny, dwoisty.

Świat w trakcie tworzenia

Fellini — Satyricon (1969) o stylistyce skrajnie odmiennej od filmów poprzednich był filmem, w którym artysta osiągnął już pełną niezależność wizualną. Zbudował Rzym antyczny odwołując się do własnej wyobraźni i wiedzy historycznej. Paradoksalnie źródłem literackim stał się *Satyricon libri* Petroniusza, pierwsza powieść realistyczna, zawierająca szczegółowe opisy rzymskich obyczajów i miejsc. Zachowała się jednak jedynie we fragmentach, toteż motywy i cele wędrówki bohaterów nie są całkowicie jasne. Wiadomo tylko, że narazili się czymś Priapowi, fallicznemu bogowi urodzaju. Prawdopodobnie za jego to sprawą, jeden z bohaterów, Enklopiusz, został ukarany niemocą płciową, na którą poszukuje lekarstwa. Nieciągłą epizodyczną budowę zachował Fellini, nie troszcząc się specjalnie o logiczne powiązanie poszczególnych fragmentów, co sprawia, że w filmie dominuje klimat oniryczno-astralny. Postaci poruszają się jak we śnie. Zasób środków ekspresji, jaki wykorzystują, jest niewielki, mimika uboga i teatralna, a kwestie, jakie między sobą wymieniają, nie zawsze są zrozumiałe, gdyż posługują się łaciną albo wręcz niezrozumiałymi onomatopejami, rytmicznie i brzmieniowo upodobnionymi do

łaciny Cicerona. Fellini przyjął bowiem, iż jedyna dostępna nam rzeczywistość antyczna jest w istocie idea, jaką na temat tej rzeczywistości stworzyliśmy sobie na podstawie tego, co przetrwało. Jednocześnie nie chciał raz jeszcze powiełać stereotypu „rzymskości”. Miejsca, w których pojawiają się bohaterowie, Enklopiusz, Ascylo i Giton nie są topograficznie zlokalizowane, ale ponieważ każdy epizod rozpoczyna się dokładnym, drobiazgowym opisem, ich identyfikacja nie przedstawia większych trudności: teatr, lunapar, pinakoteka, łaźnie, świątynia Hermafrodyty, domostwo patrycjuszowskie. Nie pojawia się tu wszakże żadna historyczna budowla, z wyjątkiem insula Felicles, gigantycznego budynku mieszkalnego, którego opis zachował się w dokumentach. Jest to jedna z najbardziej barokowych sekwencji w całej twórczości Felliniego. W budynku tym, na wewnętrznych jego ścianach, na całej wysokości umieszczone są cele, jamy, komórki, w których kłębi się ludzka mierzwa. Do pomieszczeń tych prowadzą spiralnie układające się schody, a przestrzeń pośrodku stanowi monstualną studnię.

Nasuwa się skojarzenie z wieżą Babel, a także z cyklem rycin *I carceri d'Invenzione* (Wieżenia wyobraźni), którego autorem jest Giovanni-Battista Piranesi. Ten grafik i rytownik żył w w. XVIII, ale wielu badaczy, jak choćby Marguerite Yourcenar²², uważa go za mistrza nurtu barokowego. Piranesi, podobnie jak Fellini, całe swoje dojrzałe życie związał z Rzymem.

Wieżenia — to posępna wizja drewnianych i kamiennych konstrukcji. Stale powtarzającym się motywem są w nich schody, prześła i mosty, we wszystkich możliwych wariantach. Po nich zaś snują się w trudzie i zapamiętaniu postacie ludzkie. U. Vogt-Göknil pisze: „Jego postacie nigdy nie spoczywają, zawsze do czegoś dążą. Ostatkiem sił wloką się wzdłuż mostów i wspinają się na schody, aby dotrzeć do nowych mostów i do nowych schodów. Gnębieni nieskończonością możliwych powtórzeń przesuwają się z jednej sytuacji przejściowej w drugą. Paradoksalnie ich więzienie to wieczna wędrówka.”²³ Rozenkranc w *Hamlecie* mówi, iż świat jest więzieniem, a Hamlet dodaje: „O, i wielkim! pełnym turm, lochów i ciemnic.”²⁴ Ów kosmiczny wymiar więzień spotęgowany jest u Piranesiego przez mikroskopijne rozmiary błądzących postaci w proporcji do pokonywanych przez nie przestrzeni. Wizja to istic infernalna i niezwykle sugestywna. Również dlatego, że taki właśnie obraz piekła uformowanego na kształt monstualnego krateru został utrwalony w kulturze europejskiej przez Dantego w *Boskiej Komedii* czy przez Michała Anioła w *Sądzie Ostatecznym*. Ale dopiero przefiltrowane przez barokową świadomość Piranesiego wyobrażenie to w pełni się uniwersalizuje, jawi się jako los człowieka, jako jego odwieczne przeznaczenie.

Również u Felliniego piekło staje się rzeczywistością dostępną ludzkiemu doświadczeniu i zyskuje wymiar metafory życia. Obraz ten powraca w wielu filmach i wielu odmianach. Niekiedy, jak w *Satyriconie*, w *Casanovie* w sekwencjach uczt, orgii i widowisk, w *A statek płynie* w scenie wycieczki na dno parowca czy w *Ginger i Fred* podczas telewizyjnego show, osiąga wielki rozmach i poraża rozmiarami. Kiedy indziej, jak w *Niebieskim ptaku* w scenie balu sylwestrowego czy w *Giulietcie i duchach* podczas sceny przyjęcia, przybiera charakter bardziej kameralny, ale odznacza się dużą intensywnością i przesycony jest atmosferą klaustrofobiczną. Pomiędzy tymi trzema sferami wizualnymi, sferą życia, piekła i spektaklu nie ma w filmach Felliniego ścisłej granicy ale dokonuje się ciągłe przenikanie.

Lecz epizod w insula Felicles z filmu *Fellini-Satyricon* poprzez swoje wyraziste konotacje ikonograficzne ma szczególnie wymiar symboliczny. Dom czynszowy Feliculi, który wznosił się nad Rzymem jak drapacz chmur już przez Tertuliana odczytywany był w tych kategoriach. Pisząc o megalomanii Walentynian zauważa: „Przeobrażili wszech-

świat w jakiś olbrzymi pensjonat, na szczycie którego, na poddaszu — *ad summam tequilam* umieścili Boga, a budowla ta wznosi się ku niebu na tyle pięter, ile ma ich w Rzymie posiadłość Felikuli.”²⁵ Następuje trzęsienie ziemi i u Felliniego jak w Apokalipsie, piekło zawala się. Bezdomni już bohaterowie wyruszają w świat, ale „przeżycie labiryntu” towarzyszy im podczas całej wędrówki. Błądzą w poczuciu nieustannego zagrożenia, mimo wspólnego losu przeraźliwie samotni. Przemierzają miejsca zaludnione potworami i dziwolągami. Labirynty, spirale, ruiny, pustynie tworzą swojego rodzaju rzeczywistość psychologiczną, są figurami ludzkiego wnętrza. Odbiega od tego tła scena w willi samobójców tchnąca sielankowym spokojem i pogodą. Piękno to musi ulec zagładzie. Okrutne prawa Cesarstwa dotarły i tutaj. Mieszkańcy zostali skazani na śmierć. W ten sposób obraca się w nicość ostatni bastion człowieczeństwa. Kiedy wreszcie Enklapiusz osiągnie swój cel i zostanie uzdrowiony, okaże się, że został sam. W końcowej scenie wsiada na statek stojący u brzegu, aby odpłynąć do Afryki. Będzie więc swoją peregrynację kontynuować samotnie.

Takie rozwiązanie byłoby jednak zbyt proste. Już znacznie wcześniejsza scena w pinakotece uświadamia nam, że mamy tu do czynienia ze swoistą pętlą czasową, rodzajem paramnezji, kiedy to następuje iluzja *déjà vu* lub *déjà vecu*. Bo oto na freskach oglądanych przez Enklapiusza pojawiają się postaci znane nam z innych epizodów, przewijają się też na freskach i mozaikach w innych fragmentach i ostatecznie pokażą się na kawałkach murów w ostatnim ujęciu. Czy więc to, co się wydarzyło, wydarzyło się rzeczywiście czy było tylko grą wyobraźni, a jeśli się zdarzyło, to kiedy? Historia powtarza się nieustannie. Takim powtórzeniem, wejściem w historię *à rebours* jest przeżycie uczniów przez Rubikon w początkowej sekwencji *Rzymu* podczas lekcji pogładowej. Tym razem po Rzymie wędruje sam Federico Fellini. Wędrówka ta odbywa się na takiej zasadzie, jak proponuje Jung:

„Mamy odkryć i objaśnić gmach: Jego wyższe piętro zbudowano w XIX w., parter pochodzi z wieku XVI, a dokładniejsze przebadanie konstrukcji wskazuje, że zbudowany został na wieży z II wieku: w piwnicach odkryjemy rzymskie fundamenty, a pod piwnicą znajduje się zasypana grota, gdzie w wyższych warstwach odnaleźć można narzędzia z epoki kamiennej, a w niższych — resztki przedlodowcowej fauny. Taka jest mniej więcej struktura naszej duszy.”²⁶

Czyż mógł Fellini znaleźć lepszy obszar do poszukiwania własnej tożsamości niż Rzym? Tytuł *Fellini Roma* jasno wyraża jego intencje. Artysta prezentuje osobistą wizję miasta. Zacieśnia się spirala, po której kroczy. Porzuca wielkie przestrzenie. Podejmuje podróż w głąb, przez kolejne warstwy czasu, cofa się i powraca. Ale czasu nie da się w pełni okiełznać. Łagodna koegzystencja wielu epok, którą tak sugestywnie czaruje nas Fellini przy wykorzystaniu wszystkich możliwości techniki filmowej, jest tylko złudzeniem. Supremacja teraźniejszości stanowi istotną cechę naszego świata. Jej niszczącą siłę pokazuje nam w oszałamiającej sekwencji zanikania fresków i rozsypywania się w proch dzieł sztuki. Spustoszenia dokonuje fala powietrza napływającego do zasypanego domu patrycjuszowskiego przez wyrwę wykonaną podczas budowy metra. Materialna substancja dzieł uległa unicestwieniu, ale antidotum na uczucie przemijania może stać się intensywność przeżycia chwili, gdyż to suma takich chwil stanowi o wartości ludzkiej egzystencji. Twórczość Felliniego to nanizane na łańcuszek momenty takich olśnień. Większość z nich to iluzja, mistyfikacja. Każdy kolejny film objawia nam to coraz wyraźniej.

Bywa wszakże, że ów stan ekstatycznego uniesienia, będący jednym z głównych tematów malarstwa i rzeźby baroku, nabiera w ujęciu Felliniego znamion szyderstwa, nie

tracąc przy tym swoistej aury mistycznej. Tak dzieje się w *Rzymie* w końcowej części sekwencji rewii mody eklezyjastycznej czy w spotkaniu z medium w *Giulietcie i duchach*.

Rzym jest pierwszym jego filmem, w którym owo przemierzanie iluzji rzeczywistości i rzeczywistości iluzji pełni tak istotną funkcję artystyczną. Dzięki tej interferencji rodzi się szczególnie rytm dzieła, pewien rodzaj pulsowania. Po apogeum upojenia onirycznego następuje płynny powrót do rzeczywistości egzystencjalnej, ale obraz zawsze zachowuje swoje ambiwalentne, hiperboliczne właściwości. W *Rzymie* tajemnica iluzji zostaje jeszcze zachowana. *Totus mundus agit theatrum*, jak w znanej dewizie barokowej. Granice stale się zacierają. Nie istnieje podział między widzami a aktorami, rzeczywistością a spektaklem.

Film przy braku tradycyjnej fabuły nie ma tradycyjnego bohatera. Wędrującym, a zarazem *cicerone* jest twórca. Jego komentarz prowadzi nas przez kolejne strefy. Z tysiąca sposobów pokazywania miasta Fellini wybrał ten, który pod pewnymi względami pozostaje w związku ze sposobem konstruowania rzeczywistości w filmach poprzednich. W *Fellini-Roma* zdecydowanie przeważają miejsca zamknięte: wąskie uliczki, kręte korytarze, stary, mroczny pałac, podziemia. Częścią tego labiryntu jest autostrada. Ta autostrada, która w filmach amerykańskich stanowi symbol otwarcia ku bezkresnym przestrzeniom, tutaj staje się namiastką kręgu piekielnego bez wyjścia, zatłoczonego do granic możliwości. Film kończy się kawałką motocyklową po uśpionych ulicach. Okrążenie za okrążeniem, ogłuszająca nowoczesność bierze Wieczne Miasto w swoje posiadanie. Artysta pozostał jeszcze jeden azyl — Cinecittà, fabryka snów. Tu ciągle jeszcze kreować można światy prawdziwsze od prawdziwych. Ekspansywna teraźniejszość daje jednak o sobie znać. W *Wywiadzie* widać wyraźnie, jak mury betonowego osiedla zacieśniają się coraz bardziej wokół wytwórni filmowej.

W miarę krystalizowania się osobowości artystycznej Fellini usuwa się na pozycję obserwatora. Ale nie jest moralistą, filozofem czy teoretykiem kultury. Pozostaje bajazerem, który na potrzeby sztuki zawłaszcza coraz większe obszary rzeczywistości. Za pomocą środków magicznych, jakie oddaje mu do dyspozycji kino, przeobraża makrokosmos wszechświata w mikrokosmos własnej wyobraźni.

Podróż pozorna

Gdyby Fellini chciał nam pozować do portretu artysty barokowego, wówczas być może uczyniłby swoim bohaterem Don Juana, którego złożona, skomplikowana osobowość ujawnia całą głębię egzystencjalnych, metafizycznych i etycznych uwarunkowań buntu wyrażanego w zacieklej aktywności erotycznej. Tych cech postać Casanovy pozbawiona jest zupełnie. Konsekwentnie przeciwstawia ich sobie Felicien Marceau.²⁷ Don Juana nazywa mnichem miłości. W jego zapamiętaniu i determinacji jest bowiem coś z apostołstwa. Byłby to jednak apostoł-Antychryst, walczący z Bogiem i z całym systemem wartości, jaki niesie ze sobą religia. Rozkosz jest dlań środkiem opanowania duszy i podporządkowania jej sobie. Interesują go jedynie kobiety stanowiące uosobienie idei, na których, jak na kolumnach, opierają się podstawy ładu społecznego. Ekscytuje go walka z nimi, pokonywanie trudności, a na koniec spektakularne zwycięstwo, odniesione w poczuciu własnej przewagi i godności. Posiada siłę demona. Taka koncepcja bohatera nie przystaje jednak do struktury świata filmowego, jaką konstruuje Fellini. Postaci w jego filmach nie osiągają tego stopnia niezależności. Nawet reżyser Guido z *8 i 1/2* tkwi uwikłany w całą sieć związków, które tyleż go pętają, co konstytuują go jako artystę. Postaci Felliniego realizując swoje życiowe przesłanie, troszcząc się o swoje miejsce

w świecie, oddziałują na losy świata, ale dzieje się to w sposób nigdy do końca nie uświadomiony. Funkcjonują, jak tryby w olbrzymim mechanizmie, jak homunkulusy na rycinach Piranesiego. Filmy Felliniego to ruchome freski, to wielopoziomowe obrazy.

Artysta wybrał Casanovę, ponieważ harmonijnie wtapia się on w obraz świata, który zmierza ku zagładzie. Mieści się doskonale w porządku społecznym osiemnastowiecznej Italii. Jest hipokrytą i kłamcą. Nie zamierza obalać żadnych zasad. Okazuje się jednak mistrzem w aranżowaniu sytuacji, które pozwalają mu zasady te omijać, w taki sposób, aby otoczenie nie czuło się zagrożone. Don Juan był wielkim samotnikiem odrzuconym przez społeczeństwo. Na wybryki Casanovy bliźni patrzą z pobłażaniem. Jest on perfekcyjnym technikiem miłości zmysłowej. Ale w jego zaciekłym wspinaniu się na szczyty doskonałości erotycznej nie ma nic heroicznego. Fellini bezlitośnie odziera swojego bohatera z jakiegokolwiek oznak wielkości. W filmowym ujęciu egzystencja Casanovy podporządkowana jest jednemu jednemu celowi — uwodzeniu. Celem podbojów ma być rozkosz sama w sobie, traktowana jako rytuał i obowiązek. Ujawnia ona wszelako, podobną jak czas, moc destrukcyjną. Obserwujemy stopniową fizyczną i psychiczną degrengoladę postaci. Bliskość erotyzmu i śmierci, ich obecność w teatrze życia ukazuje nam Fellini od pierwszych scen filmu. Miejsce, w którym rozgrywa się sekwencje początkowe, jest Wenecja, miasto intensywnie napiętnowane stygmatami śmierci i rozkładu, ale również miasto orgiastycznych zabaw karnawałowych. Film zaczyna się sceną ceremoniału zatopienia w wodach laguny, na znak inauguracji karnawału, gigantycznej czaszki. Można na krótko zapomnieć o nieuchronnym przeznaczeniu. Śmierć jest jednak stale obecna w mrocznych uliczkach, we mgle spowijającej kanały, w tajemniczych pałacach, pełnych zakamarków i ukrytych przejść.

Poczucie nieokreślonego zagrożenia towarzyszy bohaterowi w ciągu całej wędrówki po Europie. Przedziwna ta podróż, w ucieczce przed samym sobą i w poszukiwaniu coraz do nowych sposobów zaspokajania obsesji, jest podróżą donikąd. Jak ironicznie stwierdza Fellini: „Objechał cały świat, a tak jakby nigdy nie opuszczał łóżka.”²⁸ Całą energię ukierunkowuje Casanova na mozolne, mechaniczne powtarzanie czynności, których rezultatem pozostaje zawsze ten sam akt seksualny. Owa podkreślana przez Felliniego rutynowość działania obnaża marionetkowość postaci. Casanova jest jak kukła, kierowana przez reżysera-lalkarza. We wnętrzu tej kukły — pod peruką, pudrem i szminkami, pod białym kaftanikiem — nie kryje się nic, jest pusto. Casanova jest równie sztuczny, jak jego ostatnia partnerka, lalka mechaniczna. Toteż i rzeczywistość, w jakiej się on porusza, od początku do końca jest również sfalszowana. W ostatnim kadrze po plastikowej lagunie odjeżdża do filmowej rekwizytorni powóz. Gasną powoli światła. Fellini — twórca tej maskarady — we własnej osobie demaskuje przed nami ulotność powołanej do życia iluzji.

Hic transit gloria mundi

W przededniu wybuchu pierwszej wojny światowej statek „Gloria N” wyrusza w rejs, aby przyjaciele i wielbiele słynnej śpiewaczki Edmei Tetui mogli zgodnie z ostatnią wolą zmarłej rozsypać jej prochy u brzegów wyspy Erimo (E mori?). Film *A statek płynie* roi się od symboli, figur i emblematów. Wyłania się z ich gąszczu wizja końca pewnej epoki znamionującej upadek cywilizacji Zachodu. Tu Fellini odsłania nam wreszcie w pełni swoją Janusową naturę. Janus — to jedno z najstarszych bóstw rzymskich — czczono było najpierw jako bóg początku, kierujący stworzeniem bogów, kosmosu, ludzi i ich czynów²⁹, potem stał się on również bogiem wszelkich stanów przejściowych i procesów przejś-

cia: z przeszłości w przyszłość, z jednego stanu w drugi, z przestrzeni w przestrzeń, z wizji w wizję. Jego podwójne oblicze oznacza, że czuwa zarówno nad wejściem, jak i nad wyjściem; nad wnętrzem i nad zewnętrznością; nad górą i dołem. Świat filmowy Felliniego podlega takiej właśnie kontroli, jest ekspresją nieograniczonego imperializmu.

W opowieści *A statek płynie* cała rzeczywistość stanowi wytwór techniki filmowej. Na sztucznym, stworzonym w studio morzu unosi się makieta statku, kołysana na sztucznych falach. Nad horyzontem rozciąga się sztuczny nieboskłon, na dnie parowca spoczywa ogromny, sztuczny nosorożec. Twórcy zależy na tym, aby w autoironicznym geście zdemaskować tę filmową iluzję przed widzami, i tak jak w *Casanovie* podejmuje się tego w ostatnim ujęciu. Artystyczne efekty takiego zabiegu są wielorakiej natury. Po pierwsze widz nie może zignorować faktu, iż rzeczywistość ekranowa stanowi w całości wytwór wyobraźni twórcy. Po drugie, nacechowanie metaforyczno-symbolicznego obrazu znacznie się intensyfikuje, ponieważ uświadamiamy sobie, że każdy jego element, nawet najbardziej dziwny i zaskakujący, został wprowadzony celowo, a więc może być, choć nie musi, nośnikiem jakiegoś znaczenia. Zazwyczaj obraz filmowy zawiera obok rzeczywistości przedstawionej elementy realności, która zostaje wchłonięta przez film naturalnie i niejako przypadkiem. Taka natura w filmie *A statek płynie* obecna jest li tylko w fizjonomiach aktorów, cała reszta zaś jest tylko natury tej naśladownictwem i ezoterycznym, magicznym odwzorowaniem. Mistyfikacja ta jest zresztą nader przewrotna. Film funkcjonuje bowiem na trzech płaszczyznach czasowych. Pierwsze sekwencje — w kolorze sepii, jak ze starych fotografii albo kronik filmowych — przenoszą nas w przeszłość. Co więcej, dokumentalna konwencja opowiadania sugeruje, że mamy do czynienia z wydarzeniem autentycznym, relacjonowanym ponadto przez naocznego świadka. Gdy maszyna czasu zostaje uruchomiona, a akcja zaczyna się rozwijać, obraz przybiera barwy naturalne. I jest to poziom teraźniejszości filmowej, niejednolitej zresztą i nieciągłej, zbudowanej z oderwanych epizodów, nie pozbawionej jednak pewnego schematu narracyjnego. Wreszcie, po zaskakującym zakończeniu, gdy okaże się, że cała rzeczywistość została wykreowana przez twórcę — pozostaje już tylko realność wytwórni filmowej wraz ze zmęczonym reżyserem. Każda warstwa czasowa jest więc wchłaniana, zagarniana przez następną.

Ostatnią konsekwencją wspomnianej mistyfikacji, zdemia-skowania mechanizmu iluzji, jest określona interpretacja wizji artystycznej. Otóż świat w tym ujęciu jawi się na kształt szklanej kuli bez wyjścia. Tak jak na freskach Giambattisty Tiepoła lub Pietro da Cortona zdaje się, że postaci ulatują ku bezkresnemu niebu, które w ostateczności okazuje się pięknie malowanym sufitem, tak u Felliniego nieskończona przestrzeń oceanu i błękit nieba są tylko kawałkami kolorowego tworzywa rozpiętego na rusztowaniu.

Wędrówka, żeglowność jest przeznaczeniem człowieka, lecz próżno oczekiwać, że sens tego ruchu zostanie nam objawiony. Fellini pisze jednak: „Nie straciłem jeszcze wiary w podróż, nawet jeśli wydaje się ona często ciemna i beznadziejna.”³⁰ Krzepiącym dowodem na to jest jego wiara w sztukę. W *A statek płynie* mamy do czynienia z takim samym pulsującym rytmem narracji, jak w *Rzymie*. Przy czym, jakby na potwierdzenie tego, co powiedziano, apogeum ekstazy, upojenia, niezwykle sugestywnego, bo promieniującego poza ekran, przypada na chwilę, gdy dochodzi do głosu sztuka prawdziwa. Są to sekwencje tańca cygańskiego oraz oszałamiającego koncertu na kieliszkach w kuchni okrętowej. Następuje chwila, gdy cały ten statek wraz z pasażerami pielęgnującymi artystowskie wartości ducha wylatuje w powietrze. Przy życiu zostanie tylko narrator-dziennikarz z nosorożcem-samicą, który to zwierzę zape-

wni mu odpowiedni pokarm. Ale nie traktujmy tego zakończenia zbyt serio. Jeśli wszystko jest udawaniem i oszustwem, to i ta finalna zagłada nie może być ostateczna.

Świadectwem wiary Felliniego w podróż jest w ostatecznym rozrachunku *Wywiad*. Ta podróż fantastyczna niebieskim tramwajem z centrum Rzymu do wytwórni Cinecittà jest okazją do wyłożenia poglądów na film i sztukę w ogóle, okazją do samoanalizy postawy twórczej i życiowej. Motorem, który wprawia w ruch mechanizm czasu, jest pamięć. Fellini zwraca uwagę na dość istotną różnicę pomiędzy wspomnieniami a pamięcią. Wspomnienia, według niego mają charakter anegdotyczny, podczas gdy pamięć jest jak oddychanie — ciągła, nieprzerwana i niezależna od woli.³¹ I taka pamięć niewątpliwie jest siłą sprawczą jego dzieł. W filmie bezpośrednim powodem wędrówki pamięci jest wywiad, jakiego reżyser udziela ekipie telewizji japońskiej na temat filmu stanowiącego adaptację powieści Kafki *Ameryka*. Ten film również konsekwentnie jest realizowany w Cinecittà, co zresztą może znaleźć wytłumaczenie w fakcie, iż sam Kafka nigdy w Ameryce nie był. W *Wywiadzie* mamy dwie strefy czasu. Pierwsza to teraźniejszość, druga to lata młodości Felliniego, a dokładnie, moment pierwszego kontaktu z filmem i wytwórnią. Ale czas w tym filmie uległ spłaszczeniu. Obie strefy nakładają się na siebie i w warstwie wizualnej odznaczają się tą samą wyrazistością. Tylko jeden moment w *Wywiadzie* jest silnie nacechowany przeszłością. Jest to moment wyświetlania na ekranie sceny ze *Słodkiego Życia*, w tonacji czarno-białej, w „widzialnej” obecności Marcelo Mastroianiego i Anity Ekberg starszych o ćwierć wieku. Struktura przestrzenna w tym filmie jest bardziej jeszcze być może złożona niż w filmach wcześniejszych. Wspomnianych podróży jest bowiem kilka. Pierwsza z nich to podróż tramwajem. Ta początkowo inscenizowana, potem przeobraża się w imaginacyjną — przez dżungle pełne dzikich zwierząt i prerie — jest po prostu wkraczaniem w świat filmu. W tym czasie aktorzy, których uprzednio widzieliśmy w trakcie charakterystyki i dobierania strojów, w pełni wcielają się w swoje role i gdy tramwaj dojeżdża do wytwórni są już postaciami sprzed lat pięćdziesięciu. Rozpoczyna się podróż po Cinecittà. Te trzy plany czasoprzestrzenne: realny — teraźniejszy (choć również nieustannie „fałszowany” i poddawany mistyfikacji), przeszły i fantastyczno-wyobrażeniowy funkcjonują w obrębie Cinecittà równocześnie. Akcja rozgrywa się zarówno na zewnątrz, jak i w atelier, ale spośród wszystkich filmów Felliniego kręconych w ostatnich latach, ten z pewnością najbardziej „otwiera się” na realną przestrzeń naturalną. Po raz pierwszy od bardzo dawna w naturalnej funkcji dramatycznej użyte zostało światło słoneczne i deszcz. Siły natury stawiają

jednak opór działaniom twórcy, nie poddają się jego presji — stanowią niepożądaną przeszkodę, z którą musi zmagać się Reżyser — bohater *Wywiadu*. Istotą kina Felliniego jest bowiem magia aranżowania, „uporządkowane olśnienie”. Fellini wierzy w kino.

Prowokacyjna demaskacja iluzji filmowej nie niweluje magii jego filmów, tak jak elementarna znajomość fizyki nie niszczy tajemniczości wizji wywoływanych w barokowych anamorfozach, bliskich pod pewnymi względami strukturze filmów Felliniego. W miarę jak zmieniamy kąt widzenia, odsłaniają się przed nami w owym dynamiczno-prze-strzennym układzie, płynnym i nieuchwytnym, coraz to nowe sensory i tajemnice. Ich status jest zawsze niepewny i ambiwalentny. Możemy ten aspekt zignorować, ale jeśli poddamy się oddziaływaniu tak charakterystycznego dla dzieł Felliniego wieloznacznego nadmiaru, okazuje się, że odbiór jednorazowy nie wystarcza. Jakkolwiek ostateczne zrozumienie polega na wyborze dostępnych nam znaczeń według naszego własnego klucza, skłonni jesteśmy filmy te oglądać ponownie lub wręcz wielokrotnie. Procedura ta, skądinąd normalna i nieodzowna dla kogoś, kto stawia sobie za cel analizę utworu, w tym konkretnym przypadku, pozwala na coś więcej niż na stosunkowo dokładne rozpoznanie treści obrazów i zasad ich budowy. Zapamiętane w ten sposób powtarzające się symbole i konotacje wizualne pozwalają postrzegać twórczość Felliniego w sposób procesualny. Tworzone przez niego utopie przestrzenne zaczynają się ze sobą wiązać tak dalece, że każde z jego dzieł traktowane w izolacji wydaje się bez porównania uboższe, niż wówczas gdy zostaje wpisane w ciąg wizji artystycznych, które zawierają się w sobie jak chińskie pudełka. Każdy film ma wpłynie w swoją tkankę fragmenty filmów poprzednich i ukrywa załazek filmu następnego. Ta zasada inkluzji funkcjonuje na różnych poziomach, aby urzeczywistnić się w całokształcie dojrzałej koncepcji twórczej. Zostaje doprowadzona do nieskończoności i wydaje się być swoistym dążeniem artysty do absolutu, w wierze, że każda rzecz ma swoją przyczynę. On sam, kreator — sztukmistrz — uruchamia filmową rzeczywistość, każe jej defilować przed naszymi oczyma, aby za chwilę w autoironicznym geście obnażyć przed nami maszynierię, która napędza ten mechanizm. Podróż jest złudzeniem, ale owo tchnienie metafizyczne obecne, choćby przez mgnienie oka w każdym z jego filmów otwiera obszary, które wymykają się kontroli, i wydaje się nie mieć znaczenia fakt, iż u jego podłoża tkwi magiczna sztuka lub iluzja optyczna. Barok w twórczości Felliniego nie jest więc pustym ozdobnikiem, ale zdaje się tkwić u podłoża jego kosmologii.

PRZYPISY

¹ Federico Fellini, *Fellini on Fellini*, London 1976, s. 51, 52—53

² Fellini, op.cit. s. 51

³ Federico Fellini, (wywiad) „Forum”, nr 26, 1987

⁴ Georges Matoré, *L'Espace humain*, Paris 1962, s. 35

⁵ Por. Gerard Genette o powieściach A. Robe-Grilleta (w:) *Figure III*, Paris 1966, s. 84

⁶ Por. Jean Yves Guérin, *Errances dans un archipel introuvable, Notes sur les résurgences baroques au XX s.*, (w:) *Figures du baroque*, Paris 1983 oraz *Baroque et cinéma. Etudes cinématographiques*, r. 1960, z. 1—2

⁷ Michał Głowiński, *Tradycja literacka*, (w:) *Problemy teorii literatury*, Wrocław 1987, s. 342

⁸ Gerard Genette, *Figures I*, Paris 1966, s. 20

⁹ Arnold Hauser, *Spółczesna historia sztuki i literatury*, Warszawa 1974, s. 345

¹⁰ Jakub Zdzisław Lichański, *Barok i dzień dzisiejszy* (w:) „Poezja”, z. 5/6, 1977

¹¹ Za Germain Bazin (w:) *Le langage de style*, Paris 1977. Por. też: Jadwiga Sokółowska: *Spory o barok*, Warszawa 1971

¹² Jan Białostocki, *Barok, styl, epoka, postawa*, (w:) „Biuletyn Historii Sztuki” — nr 1, 1958

¹³ Por. *Baroque et cinéma*, op.cit.

¹⁴ Jan Białostocki, *Refleksje nad barokiem „Poezja”*, z. 5/6, 1977

¹⁵ Gerard Genette, *Figures I*, op.cit.

¹⁶ Federico Fellini, *Fellini on Fellini*, op.cit. s. 157

¹⁷ Por. Jean François Lyotard, *The Postmodern Condition*, New York 1984

¹⁸ Cyt. za Jeanyves Guérin, op.cit. s. 339

¹⁹ Fellini, (wywiad) — „Messenger Européen”, Paris 1988, z. 1

²⁰ Fellini, *Fellini on Fellini*, op.cit. s. 158

²¹ Luzius Keller, *Piranesi czyli mity spiralnych schodów*, (w:) „Pamiętnik Literacki”, z. 1, 1976

²² Marguerite Yourcenar, *Sous bénéfice d'inventaire*, Paris 1980

²³ U. Vogt-Göknil, cyt. za: Luzius Keller, op.cit.

²⁴ William Szekspir, *Hamlet* (w:) *Dzieła dramatyczne*, Warszawa 1980 s. 66

²⁵ Cyt. za Jerome Carcopino, *Życie codzienne w Rzymie w okresie rozkwitu cesarstwa*, Warszawa 1960, s. 37

²⁶ Carl Gustaw Jung, *Essais de psychologie analytique*, Paris 1962, s. 86

²⁷ Felicien Marceau, *Casanova*, Paris 1948

²⁸ Fellini, (wywiad) „Première”, z. 12, 1987

²⁹ *Dictionnaire des Symboles*, Paris 1969, s. 427

³⁰ Fellini, *Fellini on Fellini*, op.cit., s. 158

³¹ Fellini, (wywiad) „Première”, z. 12, 1987

Rzym w obiektywie Andrzeja T. Pilichowskiego-Ragno

Andrzej T. Pilichowski-Ragno urodzony w Rzymie w 1967 roku jest doktorantem Wydziału Filologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Od paru lat zajmuje się fotografią. Współpracował jako fotoreporter z „Przeglądem Akademickim” i „Bis'em”. Jest autorem cykli fotograficznych „Rzym” i „Żebracy krakowscy”, z których ten ostatni uzyskał nagrodę specjalną Prezesa Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa w XV konkursie fotograficznym „Ocalić od zapomnienia” w 1992 roku. Cykl „Rzym” powstawał w czasie kolejnych pobytów we Włoszech w latach 1991–1992.



Rzym. Samochód sprzedawcy ubrań.



Rzym. Antykwariat.



Rzym. Campo di Fiori.