

Kilka uwag o *Satyriconie* Felliniego

Wiesław Juszczak

Co spowodować mogło konieczność stworzenia przez Felliniego takiego obrazu, jak *Satyricon*? W ten sposób postawione pytanie może dziwić. Dlaczego mówię o konieczności? Bo, o czym rzadko się myśli i mówi, poczucie konieczności, jakiegoś absolutnego imperatywu, który doprowadził czy zmusił twórcę do stworzenia danego dzieła – poczucie, które narzuca się nam w obcowaniu z tym dziełem, stanowi jeden z najwyższych sprawdzianów tego, że jest autentyczne albo że jest wyjątkowe, wielkie. To nie mogło nie powstać; to musiało być zrobione; twórca poddany został jakby dyktatowi jakiejś kategorycznej, wręcz zniewalającej siły – myślimy i czujemy, obcując z tego rodzaju utworem, „obcując” w sensie „współtworząc go”, stając się (jak mógłby powiedzieć Benjamin) przedmiotem jego podmiotowego działania, skumulowanej w nim i powodującej nami aktywności. Energii, która niby rozwijająca się gwałtownie sprężyna, wyrzuca nas gdzieś „poza”.

Pytanie o konieczność w przypadku tego filmu jest zasadne i ważne między innymi dlatego, że to dzieło różni się od większości arcydzieł Felliniego, których motywy sprawcze – by tak to nazwać – są bardzo podobne i czytelne. Jednym z nich, przynajmniej od *La dolce vita* (1960) poczynając, jest wątek autobiograficzny lub „autoteliczny”: motyw kryzysu twórczego, olśniewająco modulowany w *Otto e mezzo* (1963); motyw dzieciństwa, traktowany z nostalgią i wzruszającym ciepłem; motyw małżeńskiej zdrady i monstual-

nych erotycznych marzeń (tu, z jednej strony, *Giulietta degli spiriti* (1965), i seria kobiet-olbrzymek, od Saraghiny z *Osiem i pół*, przez sklepikarkę z *Amarcorda*, gigantyczną siłaczkę z *Casanovy* (1973 i 1976), po serię potwornych „kulturystek” z *La città delle donne* (1980), i ze zdumiewającą odwagą odsłaniającą swą fizyczną deformację Anitę Ekberg z *Intervista* (1987). I wreszcie motyw cyrku, obecny na różne sposoby prawie wszędzie, a ukoronowany w *I clowns* (1970). Można podsumować tylko teraz wyliczone motywy stwierdzeniem, że od momentu zamknięcia bardzo zawsze swoicie prowadzonego dialogu z neorealizmem (tzn. od *Nocy Cabirii*, 1957) i osiągnięcia pełnej dojrzałości w *Osiem i pół* (trzy lata wcześniejsza *La dolce vita* jest, z dzisiejszej już perspektywy, wyraźną klęską) – że więc od tego momentu ową wspomnianą koniecznością powodującą Fellinim, jest konieczność wyznania, poważnego lub ironicznego, potrzeba mówienia prawdy o samym sobie, swoisty przymus „spowiedzi”. Ta konieczna szczerość (nacechowana mocnym egocentryzmem) rodzi niezwykłą skalę środków, zarazem ograniczoną przez jednorodność i rosnącą w szaleńcze bogactwo może właśnie dzięki owemu zamknięciu pola wypowiedzi, zacieśnieniu ram, nieustannemu powtarzaniu tego samego.

Nawet na tle tak prymitywnie nakreślonej charakterystyki tego, co u reżysera generalnie najłatwiejsze do wskazania, *Satyricon*, powstały w roku 1969, równocześnie z jawnie au-





tobiograficznym paradokumentem *Bloc-notes di un regista*, zajmuje osobne, niepowtarzalne miejsce. Łączy go może cienka nić z jednym tylko filmem (mówię o wyrażnie wyodrębnionym motywie, bo tzw. formalne środki nie ulegają tu żadnej wyraźnej zmianie – filmowy „barok” Felliniego jest i tutaj wszechobecny). Tym filmem, o którym myślę, jest *Roma*, nakręcona trzy lata później,

Ów związek, jawny i oczywisty tylko w jednej sekwencji z dzieła późniejszego, jest poza tym na tyle zatarty, że traktować go należy hipotetycznie. Rzecz jasna, że w obu obrazach osobliwie „głównym bohaterem” jest Rzym: raz jako imperium, raz jako miasto. Że w obu Fellini wprowadza osobisty motyw pośrednio przez to, że mówi o obu *topoi* jako o swojej ojczyźnie: mówi o Rzymie jako rzymianin (raz z dużej, raz z małej litery) i w obu wypadkach mówi o swojej fizycznej i duchowej ojczyźnie z miłością i obelżywym sarkazmem zarazem.

Satyricon jest (wśród ważnych filmów Felliniego, pomijając jedno nawiązanie do Boccaccia i nowelę *Toby Dammit*) obok *Casanovy*, jedyną adaptacją tekstu literackiego. Adaptacją stanowiącą jawne „zawłaszczenie” pierwowzoru. Bo, o czym przeważnie się nie pamięta lub nie wspomina, oryginalny tytuł filmu brzmi: *Fellini Satyricon*. „Mój” *Satyricon* zaznacza więc artysta z góry. Biorę tekst Petroniusza (lub Petroniuszowi przypisywany) i traktuję go jak własny scenariusz, zrobię z nim, co zechcę – zdaje się dalej głosić taki ty-

tuł. W scenariuszu zresztą wykorzystanych jest parę motywów z, późniejszego od *Satyrikon* o kilkadziesiąt lat, innego sławnego rzymskiego romansu, *Metamorfoz albo Złotego osła* Apulejusza. Poza tym, jedyny raz w owym filmie Fellini cofa się tak daleko w przeszłość. Wszystkie jego utwory trzymają się teraźniejszości lub sięgają w czasy coraz bardziej oddalającego się dzieciństwa i młodości artysty. Tylko *Casanova* stanowi tu wyjątek, będąc kostiumowym filmem opartym na osiemnastowiecznych pamiątkach, i *La nave va*, którego akcja umieszczona jest w 1914 roku, a dekoracje i stroje przywołują, niby w wizji szaleńca, zdeformowane dziwactwa i chorobliwy przepych findesieclowej mody.

Fellini *Satyricon* jest wreszcie i przez to w *oeuvre* reżysera wyjątkowy, że inaczej niż wszystkie inne dzieła, tym razem z *Casanovą* włącznie, jest filmem historycznym w tym sensie, że więcej, wyraźniej i głębiej mówi o sztuce i o czasie, o trwaniu sztuki i wygasaniu czasu. Piękna scena w pinakotece, przejmująca mowa poety Eumolposa leżącego wśród traw i patrzącego w niebo, jawią się tutaj jak wyznania samego twórcy filmu – i w tej swej czystości są niby marginesy, wąski i kurczący się pod naporem widowisk wulgarnych i odrzucających okrucieństwem czy epizodów takich, jak sławna uczta Trymalchiona i literackie pretensje samego gospodarza. Film, podobnie jak romans Petroniusza, jest opowieścią o schyłku i rozkładzie. Choć w połowie pierwszego wieku po Chrystusie cesarstwo rzymskie zdaje się osiągać szczyty świetności, samo „wnętrze ludzkie” jego gni, i to stanowi główny temat tej opowieści. Z punktu widzenia historii starożytnej, trudno o mocniejsze odbrązowienie jej „akademickiego” obrazu. Główny bohater (i zarazem u Petroniusza, a czasem u Felliniego, narrator), piękny, wrażliwy, utalentowany młody poeta-intelektualista, Enkolpiusz, gdy zmuszają go do tego okoliczności, staje się pozbawionym skrupułów złodziejem i mordercą. I takim jest, bez chwilowych nawet wyrzutów moralnych, jego „brat” (łacińskie *fratellus* oznacza w tym kontekście partnera homoseksualnego), Askaniusz, i Giton, o którego obaj rywalizują. Trymalchion jest tylko karykaturalnie wyolbrzymionym reprezentantem tych wszystkich cech, które wszyscy bohaterowie – nawet tak pozytywni z pozoru, jak Enkolpiusz i Eumolpos, w sobie noszą. Jedynymi wartościami, które wynoszą ich ponad *profanum vulgus*, są wykształcenie, wrażliwość artystyczna, przelotna czystość uczuć i przelotna świadomość własnego upadku. Lecz zawsze za tym czai się amoralność, która wybucha i odślania się przy działaniu najbardziej czasem błahych bodźców. W istocie ludzie ci żyją światem bez wartości w świecie wartości pozbawionym. Żyją w świecie „zbiegłych bogów”, jak powiadał Hölderlin. W świecie nie religii, lecz magii tylko. Jedynym reprezentantem „wyższego porządku” jest dla Enkolpiusza bóstwo falliczne, Priap, którego obraził i który karze go impotencją. Jeżeli więc nawet w Priapie dopatrywać się będziemy śladów wiary w coś absolutnego, stosunek do absolutu okaże się wyłącznie interesowny i nacechowany nie żadną nabożnością, ale odrazą, nienawiścią i lękiem na poły zwierzęcym. Lękiem o stan ciała, a nie duszy.

Ten okrutny, bezwzględny, chwilami potworny obraz jest niemal zupełnie pozbawiony tego łagodnego blasku, jaki zawsze zjawia się lub trwa nieustannie w tle lub na pierwszych planach obrazów Felliniego. Wizja agonii i rozkładu kończy się jednak jakimś bladym przeblaskiem nadziei. W kadencji

filmu, do pozbawionego wszystkiego i wszystkich bohatera ktoś – może nie bezinteresownie, może urzeczony jego urodą – wyciąga jednak pomocną dłoń. Ale w tym też momencie pojawia się tak częsta u tego artysty melancholijna fraza: szum wiatru obwieszczający koniec opowieści. W pustym krajobrazie, wśród targanych wiatrem traw, na skalnej ścianie wszystkie postaci zamierają. Zastygają w już jakby dawno namalowanym i już naruszonym przez erozję fresku.

Ten finał musiał prześladować wyobraźnię Felliniego, skoro w *Romie*, w sławnej sekwencji zwiedzania budującej się linii metra, pokazał, jak najnowocześniejsze środki technicznej cywilizacji pozwalają archeologom odkryć ogromną salę pokrytą podobnymi antycznymi freskami, które na oczach przerażonych widzów „roztopiają się”, rozpadają i nikną pod wpływem dostępu powietrza. Jest w tym – przynajmniej dla mnie – oczywiste nawiązanie do *Satyriconu*, i ów „dialog obrazów” coś nowego w każdym z nich odkrywa, coś nowego wydobywa z sensu każdego z nich z osobna.

Kiedy zastanawiamy się nad przesłaniem tego filmu, narzuca się jeszcze inny punkt odniesienia: dwa lata przed nakręceniem go odbyła się prapremiera *Edipo re* Pasoliniego (1967), a w roku ukończenia *Fellini Satyricon*, Pasolini wystąpił ze swą *Medeą*. Możemy w *Edypie* upatrywać jakiegoś wpływu na zwrócenie się Felliniego ku antykowi. Ale dlaczego właśnie w ciągu tych dwu lat powstają tak blisko siebie (i tak daleko, gdy idzie o osobowość tych dwu reżyserów) trzy filmy sięgające w grecką i rzymską, mityczną i historyczną przeszłość? Nie będę tu podejmował próby odpowiedzi na to pytanie. Czy można odnaleźć w tym czasie jakieś ogólniejsze, zewnętrzne powody tego? Czy można się doszukiwać w tym eskapizmu? Ucieczki przed problemami teraźniejszości? Czy przeciwnie: coś z teraźniejszości pobudzało do takich gestów? Wizja antyku u Pasoliniego jest równie brutalna, jeszcze bardziej bezwzględna, zważywszy że Rzym okresu cesarstwa nigdy nie był w historycznych rekonstrukcjach tak „biały”, jak biała była Grecja od czasów Winckelmanna. Ale, już nie wchodząc w szczegóły, Fellini i Pasolini „zbarbaryzowali” potocznie, powierzchownie i tradycyjnie widziany antyk. Z tą jeszcze, godną tu podkreślenia, różnicą, że Pasolini ukazywał pełnię przedarchaicznej epoki, a Fellini zapowiedź upadku Rzymu. Nie u końca, ale w połowie stulecia malował swój eschatologiczny fresk.

Fellini nie był nigdy katastrofistą. Nie sądzę, że gdyby żył jeszcze, dałby się zwieść nastrojom ciemnego hiliizmu. Wspomniałem, że *Satyricon* jest opowieścią o czasie. W każdym czasie umiera świat. W każdym momencie umiera człowiek.

W związku z tytułowym cytatem tej sesji powiedziałbym, że umieranie świata nie jest końcem świata. A zatem, że żadnego końca świata nie było. Tylko „postać świata przemija”. Tego świata. A „ten świat” – w przytoczonym tu zdaniu – jest jedynie częścią tego, co za świat pełny i do końca rzeczywistości winniśmy uznawać.

Fellini Satyricon jest dziełem mówiącym o końcu, o rozpadzie **czegoś**. Nie o końcu wszystkiego. Kiedy wypowiadał takie zdanie, przypomina mi się dręcząca mnie kiedyś kwestia związana z badaniami nad osiemnastowiecznym historyzmem w Anglii: czy dzieło Gibbona *Decline and Fall of the Roman Empire* nie jest już w drugim, a może jest na pewno w trzecim swym tomie bardziej opowieścią o narodzinach



średniowiecza niż o tym, co mówi jego tytuł?

Może najlepiej tę rzecz, i tak niepełną, zakończyć cytatem, który jako wizja czasu, kresu, końca, zawsze mnie uwodzi i najgłębiej przekonuje. Przepraszam, nie będzie to jeden cytat, ale dwa. Krótkie:

*Time present and time past
Are both perhaps present in time future,
And time future contained in time past.
If all time is eternally present
All time is unredeemable.*

To z *Burnt Norton* Eliota, oczywiście.

A drugi, krótszy, to pierwsze i ostatnie zdania z *East Coker*:

*In my beginning is my end. ...
.....
In my end is my beginning.*