

NATASZA ZIÓLKOWSKA-KURCZUK

ŚWIĘTOŚĆ I GRZECH W WYBRANYCH FILMACH FEDERICO FELLINIEGO

HOLINESS AND SIN IN SELECTED FILMS BY FEDERICO FELLINI

Abstract. The subject of this article is the search for Christian themes presented in non-obvious ways in selected films of Federico Fellini. The analyzed films *Nights of Cabiria*, *Rome and Sweet Life* are united by the social space of Rome, marked by both the stigma of ancient culture and the Vatican, as the seat of the ecclesiastical state. The films are also tied together by the final portrait of the heroines, which has the character of a meta-linguistic personal gesture made by the director. The paintings differ in narrative style and structure, but all of them raise questions about moral principles and question or even challenge religious and cultural values in search of deeper meaning. Rome appears as a modern city of sin (the biblical Sodom and Gomorrah), where holiness and purity are increasingly difficult to find.

Keywords: Fellini; Rome; film; sin; holiness.

WPROWADZENIE

Celem artykułu jest odnalezienie w toku analizy treści, analizy porównawczej oraz rozważań o charakterze hermeneutycznym wątków chrześcijańskich w wybranych filmach Federico Felliniego. W kontekście obyczajowości i religii Włoch, a szczególnie włoskiego katolicyzmu oraz relacji Rzymu i Watykanu, istotne stały się także badania kulturowe (Kocój i in., 2022). Doniosłe znaczenie ma tu również biografizm (Piorunek, 2016). Choć twórczość F. Felliniego była często krytykowana przez kręgi kościelne i watykańskie, to jednak nie przeszkodziło mu w realizowaniu filmów z głębokim duchowym przesłaniem.

Prof. NATASZA ZIÓLKOWSKA-KURCZUK – Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie, Wydział Politologii i Dziennikarstwa, Instytut Nauk o Komunikacji Społecznej i Mediach, Katedra Dziennikarstwa; adres do korespondencji: ul. Głęboka 45, 20-612 Lublin; e-mail: natasza.ziolkowska-kurczuk@mail.umcs.pl; ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4268-8187>.

Potwierdza to dyskusja, jaka wywiązała się w związku z setną rocznicą urodzin reżysera, a zwłaszcza podczas zorganizowanej w 2020 roku konferencji pt. „Potrzebuję wierzyć. Federico Fellini a sacrum”, który zorganizował Papieski Uniwersytet Salezjański, Instytut Nauk Religijnych im. Aberto Marvellego i Ośrodek Kulturalny im. Pawła VI w Rimini (Więź, 2020). Jeden ze współtwórców tego przedsięwzięcia, historyk kina i teolog, ks. prof. Renato Bufera z Papieskiego Uniwersytetu Salezjańskiego, zaznaczył, że:

Poszukiwania duchowe odgrywały w jego twórczości ważną rolę [...] młody Fellini otrzymał dobrą formację chrześcijańską, łącznie z sakramentami, praktykował i „rozwił wraz z przyjaciółmi poczucie Boga” [...] (Więź, 2020).

Ks. prof. Renato Bufera stwierdza dalej,

iż Fellini w swych filmach często ukazywał religię w sposób ironiczny, ekstrawagancki, uważany przez wielu za pełen uprzedzeń (co ściągnęło na niego krytykę choćby na łamach watykańskiego „L'Osservatore Romano” w 1960 roku). Według teologa, oceniając filmy twórcy „Osiem i pół” należy pamiętać przede wszystkim o tym, że punktem wyjścia do nich były głębokie poszukiwania duchowe reżysera i że często podejmował on zagadnienia religijne i duchowe. Było to widoczne szczególnie w trzech dziełach, określanych mianem „trójcy łaski odkupienia”: „La strada”, „Niebieski ptak” i „Noce Cabirii”. – Poczucie Boga, Jego obecność, znaczenie przebaczenia i przemiany są w nich bardzo silne – wskazuje ks. prof. Bufera. Zauważa, że podobnie jest ze „Słodkim życiem”, które wywołało „całe to zamieszanie w dzienniku watykańskim” i sprawiło, że wielu katolickich krytyków filmowych tamtych czasów (w całkowicie odmiennej rzeczywistości społecznej i kulturalnej) nie mogło go przyjąć. – Ale byli też tacy katolicy, łącznie z księżmi, którzy zrozumieli przesłanie filmu. Fellini pokazał życie na rozdrożu, między dążeniem do nicości a potrzebą czegoś głębszego w społeczeństwie burżuazyjnym i arystokratycznym Rzymu – zaznacza profesor Salesianum. [...] Kończąc swą wypowiedź dla Radia Watykańskiego, ks. Bufera wyraził przekonanie, że prawie 27 lat po śmierci Felliniego można powiedzieć, iż sprawy wiary i poszukiwań duchowych odgrywały w jego twórczości ważną rolę, że szukał on sensu życia, poczucia Boga „i prawdopodobnie go znalazł” (Więź, 2020).

Należy zgodzić się z tymi opiniami i analizować dzieła Felliniego w kontekście epistemologicznym, ontologicznym i duchowym, mając na uwadze, iż jest to kino w dużej mierze religijne.

NIEOCZYWISTE WĄTKI RELIGIJNE

Na warsztat badawczy zostały wzięte trzy obrazy: *Noce Cabirii* (tytuł oryginalny: *Le notti di Cabiria*, rok produkcji 1959), *Słodkie życie* (tytuł oryginalny: *La dolce vita*, rok produkcji 1960), *Rzym* (tytuł oryginalny: *Fellini – Roma*, rok produkcji 1972). Przedmiotem badań zostały zatem uczynione filmy, w których pozornie wątki duchowe czy religijne nie zostały wyeksponowane. Wyjątkiem jest tu *Rzym* z brawurową sceną pokazu mody kościelnej, mającej charakter otwartej krytyki powierzchowności kościoła, jego nadmiernej teatralizacji i groteskowości, przy zatraceniu ducha. Jednakże tematyka sakralna czy też ewangeliczna odkrywa się dobitnie przed uważnym widzem. Analizowane filmy spajają nie tylko wątki religijne, ale również inne elementy. Łączy je zatem Rzym nie tylko jako miejsce akcji, ale przede wszystkim jako przestrzeń społeczna i symboliczna. Rzym to miasto mit, gdzie tradycja antyczna stolicy Włoch współlistnieje z Watykanem – stolicą katolicyzmu. To determinuje relacje międzyludzkie i prowadzi do rozchwiania wartości. Z jednej strony dekadencja, poluzowanie obyczajów i rozpusta, a z drugiej – centrum jednej z największych religii świata, z jej wartościami i obrzędami. Wybrane filmy spaja też ostatni obraz, jaki pozostaje z widzem i który być może skrywa odpowiedź na stawiane podskórnie pytania. Portret tytułowej Cabirii, która, mimo tragedii, jaka ją spotkała, z uśmiechem patrzy w kamerę, dając sobie nadzieję na lepszą przyszłość. Anna Magnani, gwiazda włoskiego kina, która w filmie *Rzym* gra samą siebie, mówiąc do reżysera, schowanego za obiektywem kamery, „Federico, nie ufam ci”, skrywa się za drzwiami swojej kamienicy. I wreszcie Paola jasno spoglądająca w oczy widza, która przywołuje pojawiający się na końcu filmu jego tytuł: *Słodkie życie*. Reżyser w poszczególnych filmach prowadzi z odbiorcą swoistą grę, przedstawiając filmową współczesną przypowieść o jawnogrzesznicy, kwestionując wartość życia jako takiego, ukazując jego marność i brud, naśmiewając się z szaleństwa Rzymu i pozorów religijnego sztafażu. Oczekuje, że widz sam odpowie sobie na stawiane kwestie i samodzielnie zinterpretuje podsuwane przez twórcę rozwiązania. Filmy Felliniego wymagają bowiem zaangażowania i aktywności intelektualnej. Jego kino można nazwać autorskim z kilku powodów. Był nie tylko reżyserem, ale najczęściej również scenarzystą lub współscenarzystą swoich filmów, które cechowała integralna wizja całości stanowiąca wielokrotnie syntezę sztuk. Można było w tych filmowych freskach odnaleźć fascynację cyrkiem, karnawałem, wielkim operowym widowiskiem, antyczną kulturą, miastem, a szczególnie Rzymem. Filmy Felliniego można opisać jako sztukę ze wszech miar kreatywną i wizjonerską, pełną ekspresji,

surrealizmu oraz barokowości wizualnej. Swoje filmowe światy często tworzył w studio Cinecittà na przedmieściach Rzymu, ale nieobce było mu realizowanie filmów w plenerze i we wnętrzach naturalnych, co wynikało z jego pierwotnej fascynacji włoskim neorealizmem i współpracy przy filmach z tego nurtu. Szczególnie w tym duchu sfilmował włoską prowincję, co daje się zauważyć w takich filmach, jak: *La Strada*, *Wałkonie*, *Noce Cabirri*, czy *Amarcord*. Wiele jego produkcji to wizjonerskie, malarskie freski, w których kicz, cyrk, jako wolna od ograniczeń i praw przestrzeni, czy też karnawałowy świat na opak oraz nieskrępowana afirmacja życia i jego cielesności, mieszają się na dodatek z groteską, absurdem i często wyuzdaną erotyką. Nierzadko reżyser posługuje się też realizmem magicznym, tworząc świat między jawą i snem, rozmywając granice między realizmem a wyobraźnią.

Fellini traktował realizację filmów jako osobistą przygodę, zatrudniając przy ich produkcji swoich ulubionych aktorów: Giuliettę Masinę (prywatnie żonę) oraz Marcello Mastroianniego, a także kompozytora Nino Rotę, który nadawał jego obrazom specyficznego romantyczno-cyrkowego charakteru (Grabowska, 1995). Fellini czasem zapraszał do współpracy również amatorów oraz tzw. ludzi z ulicy, pozwalał też na improwizację, co zbliżało go w sposobie pracy do twórców dokumentów. Tematem produkcji reżysera *Śłodkiego życia* był w dojrzałym okresie jego twórczości kryzys tradycyjnych wartości kultury śródziemnomorskiej, dekadencja, dwuznaczność wartości czy też zepsucie obyczajowe. W jego filmach pojawia się wiele wątków nie tylko autotematycznych, ale również autobiograficznych, a jednym z najczęstszych jest problem samego artysty i jego twórczego kryzysu (Cirio, 2003; Chandler, 1996; Grabowska, 1995). Fellini tworzy więc często esej o artyście oraz o kondycji sztuki. Można w jego twórczości filmowej odnaleźć jednak wątki chrześcijańskie, ściśle związane z tradycją i kulturą z jednej strony antyku i włoskiej prowincji, a z drugiej – Rzymu, ściślej: Watykanu, miasta-państwa kościelnego (Birkholc, 2022; Bondanella, 2002). Nie są one oczywiste i pozornie nie stanowią głównego wątku fabuły. Wydaje się, że w dorobku reżysera wśród analizowanych tu obrazów najbardziej zbliżonym do tematu religijnego jest film *Noce Cabirii* z 1959 roku. „Zarzucają mi, że wybrałem się do kardynała, by uratować swój film przed cenzurą. Gdybym jednak ponownie znalazł się w takiej sytuacji, poszedłbym do samego papieża” (Kezich, 2009, s. 86) – powiedział sam reżyser o swoim dziele. Świadczy to o niezwyklej determinacji twórcy, dla którego był to film istotny. Jak podaje Kezich: „Kręgi skrajnych konserwatystów zaalarmowały ministerstwo i władze zamierzały zakazać pokazywania za granicą filmu kalającego wizerunek Stolicy Apostolskiej” (Kezich, 2009, s. 103). Sprawa zakończyła

się jednak pomyślnie dla filmu i dla jego twórcy: „Choć Siri [arcybiskup Genui, Giuseppe Siri – przyp. NZK] należał do kręgów skrajnej prawicy bloku katolickiego, odebrał film bez uprzedzeń. Wzruszył go los Cabirii i wyraził ubolewanie z powodu warunków życia bezbronnych grzesznicy z jej otoczenia [...]” (Kezich, 2009, s. 103).

HISTORIA JAWNOGRZESZNICY

Noce Cabirii to drugie po *La Stradzie* dzieło Felliniego, które zdobyło Oscara w kategorii produkcji nieanglojęzycznych, co świadczyć może o ugruntowanej już w tym czasie pozycji reżysera w światowym kinie. Mógł on więc odczuwać swobodę twórczą i odrzucać kompromisy. Film w rezultacie okazał się wielkim sukcesem i doczekał się swojej amerykańskiej wersji w postaci musicalu *Słodka Charity* (*Sweet Charity*, 1969) w reżyserii Boba Fosse’a z Shirley MacLaine w tytułowej roli. Historia rzymskiej prostytutki, która próbuje odmienić swoje życie, okazała się początkowo obrazoburczą i skandalizującą, ponieważ tego typu bohaterki w filmowych fabułach zwykle były napiętnowane lub przykładowo ukarane. W filmie Felliniego prostytutka, którą kreuje Giulietta Masina, nie dość, że jest główną bohaterką, to właśnie przez jej postać opowiedziana została fabuła, to z nią widz się identyfikuje, a nawet sympatyzuje. Nie zostaje ona ani potępiona, ani poddana karze, co więcej, staje się ofiarą mężczyzn i wzbudza współczucie. Maria „Cabiria” Ceccarelli to postać tragiczna, a nawet chwilami tragikomiczna. Autor w oszczędny sposób odkrywa przed widzami jej historię, układając ją w dramaturgicznie spójne, ale oddzielone epizody, w czym odwołuje się do sekwencyjnej struktury komiksu. Można za Kezichem podzielić film na pięć części: „wrzucenie Cabirii do rzeki, Cabiria i gwiazdor filmowy, pielgrzymka Cabirii do Sanktuarium Madonny Miłości Bożej, Cabiria w variété, małżeństwo Cabirii” (Kezich, 2009, s. 92). Konstrukcja filmu ma charakter kolisty: historia zaczyna się i kończy niemal w tym samym miejscu zarówno w sensie przestrzennym – akcja dzieje się nad wodą – jak i fabularnym. W pierwszej sekwencji bohaterka zostaje okradziona i niemal utopiona przez swojego kochanka. Ocalenie przychodzi niespodziewanie ze strony przypadkowych mężczyzn. W ostatniej scenie Cabiria już zdaje sobie sprawę, że po raz kolejny została okradziona i stoi o krok od śmierci. Tym razem niedoszły morderca sam odchodzi skruszony po mocnych słowach bohaterki. Można zatem powiedzieć, że sama się uratowała, ale została z niczym. Niezwykle istotna jest w tym filmie symbolika wody, która odnosi się do kobiecego

żywołu i siły, z której bohaterka nie zdawała sobie sprawy. Ten motyw pojawi się również w *Słodkim życiu* w podobnym, ale i innym, szerszym sensie, o czym w dalszej części artykułu.

Warto pokusić się o próbę chociaż częściowej i poszlakowej rekonstrukcji życiorysu bohaterki, ponieważ ma on niebagatelne znaczenie dla dramatu, jaki przeżywa. Jej los naznaczony jest traumą, związaną z nadużyciami seksualnymi. Od samej bohaterki widać dowiaduje się, że w wieku kilkunastu lat została wyrzucona przez matkę (z pewnością prostytutkę) na ulicę w celach zarobkowych. Cabiria traktuje zatem swoją profesję jako coś naturalnego. Nie podchodzi do niej w kategorii grzechu. Nie chce lub nie zdaje sobie sprawy ze swojej sytuacji. Bohaterka przejawia skutki molestowania seksualnego doznanego w dzieciństwie, o czym świadczy niska samoocena, skłonność do autodestrukcji, działań impulsywnych, wiązanie się z mężczyznami stosującymi przemoc (np. ekonomiczną), nadmiernie intensywne zachowania seksualne, posiadanie wielu partnerów seksualnych, a także infantylizacja (Lewoniewska, 2020). Te cechy można przypisać Cabirii, która czasem zachowuje się jak dziecko, o czym świadczy jej strój, w którym przypomina cyrkówkę, a niekiedy małą dziewczynkę w ubiorze dorosłej kobiety. Dopiero w ostatniej sekwencji, podczas decydującego o jej dalszym losie spotkania z niedoszłym mężem ubiera się elegancko i kobieco, co podkreśla malutkim, zabawnym kapelusikiem. Jest przekonana, że wreszcie będzie mogła wejść w rolę kobiety zamężnej. Jej malutki domek na przedmieściach Rzymu bardziej przypomina domek dla lalek niż normalne mieszkanie. Bohaterka żyje zatem w świecie fantazji, jest pod wrażeniem przypadkowo poznanego znanego aktora filmowego, dotyka go nie ufając swoim zmysłom, a na dowód spotkania prosi go o dedykację na fotosie o treści „Cabiria była ze mną”, myśląc, że dzięki temu koleżanki uwierzą jej. Niestety spotykają ją tylko drwiny. Marzy jednak uparcie o zwyczajnym życiu, o domu, mężu i dzieciach. Wszystko to jednak mity o życiu, którego przecież nie zna. Trwa w swoim losie, dopuszczając perspektywę odmiany, która mogłaby stać się realna, ponieważ Cabiria skrupulatnie odkłada na lepsze życie każdy zarobiony grosz. Nie widzi jednak dla siebie innej przyszłości niż u boku ukochanego mężczyzny. Wiele w tej postaci można dostrzec sprzeczności.

Jest w *Nocach Cabirii* epizod bezpośrednio odwołujący się do religii katolickiej, kiedy bohaterka wraz z przyjaciółmi udaje się do Sanktuarium Madonny Miłości Bożej na obrzeżach Rzymu. Kpi jednak z pielgrzymów, wśród których rozpoznaje m.in. stręczycieli, którzy przyszli po cud uzdrowienia. Sama natomiast nie wie, o co może prosić Matkę Boską, ponieważ uważa, że ma wszystko, czego jej potrzeba. Nieświadomość własnego grzechu wskazuje znowu na to, że traktuje

swoje naganne zajęcie jako profesję, a nie w kategoriach występku. Paradoksalnie, swego rodzaju przeżycia religijnego Cabiria doznaje w variété, gdzie wprowadzona w trans hipnotyczny zostaje ubrana w wianek, który bardziej kojarzy się z wiankiem dziewczynek idących do pierwszej komunii świętej niż z wiankiem panny młodej. Ta scena zawiera całą niewinność i czystość tej postaci, która przecież z natury jest szczerą, dobrą i – paradoksalnie – nieskalaną. Bohaterka została w tym epizodzie niemal uświęcona. Fellini jednak kończy tę scenę groteskowo, zaburzając jej charakter. Kiedy Cabiria budzi się z transu i orientuje się, że została w pewien sposób publicznie emocjonalnie obnażona, na powrót staje się szelmowską dziewczyną, która nie przebiera w słowach, a potem wstydy się wyjść na zewnątrz teatru, nie chcąc narazić się kolejny raz na śmieszność.

Pojęcie grzechu w *Nocach Cabirii* jest trudne do określenia (Kolasińska-Pasterzyk, 2022). Czy grzeszy Cabiria, dziewczyna z niejasną traumatyczną przeszłością? Czy raczej grzeszą mężczyźni, którzy razem z nią dopuszczają się nieprawości, na dodatek wykorzystują jej naiwność, perfidnie mamią fałszywym uczuciem, obietnicą małżeństwo, okradają i próbują zabić? Czy grzeszna jest matka, która wyrzuciła ją na ulicę? A może ojciec, który najprawdopodobniej jest nieznanym? Tak czy inaczej grzech przechodzi z pokolenia na pokolenie, jest silnie zakorzeniony w środowisku, w którym przyszło żyć Cabirii. Być może bohaterka ma tego świadomość i próbuje wyrwać się z tego świata, ale na towarzysza nowego życia za każdym razem wybiera niewłaściwego mężczyznę. Nie wierzy ani we własne możliwości, ani w szczerą troskę przyjaciółki. To zachowanie typowe dla osób, które przyjmują na siebie rolę ofiary. Duma nie pozwala Cabirii się do tego przyznać przed samą sobą. Jednak ostatnie dramatyczne doświadczenie, kiedy po raz kolejny zostaje okradziona (tym razem ze wszystkiego, co miała) i ledwo uchodzi z życiem, zaskakująco daje jej wewnętrzną siłę. Nieoczekiwanie dochodzą do niej słowa: „Idź i nie grzesz więcej” i, co więcej, mogą się tu spełnić, chociaż nie znamy dalszych losów bohaterki. Wyrządzone zło nie zostało ukarane, a krzywda naprawiona. Jednak ostatnia scena filmu napawa optymizmem. Cabiria po kolejnym traumatycznym doświadczeniu podnosi się i z ciemnego zagajnika wychodzi na szosę. Otaczają ją radośni, młodzi ludzie, jedni idą, inni jadą na motorach, ktoś woła do niej przyjaźnie „dobry wieczór”. Ostatnie ujęcie filmu – bliski plan bohaterki, która z rozmazanym makijażem, ale jednak z uśmiechem, spogląda ufnie przed siebie i wierzy w samo życie, świadczy o postawie godnej ewangelii.

MIASTO GRZECHU *POWSZECHNEGO*

Na jednym z włoskich plakatów filmu *Rzym* dominuje kopia bazyliki św. Piotra na Watykanie. W jej cieniu znajdują się uliczni grajkowie i inne postacie, a wśród nich wybija się siedzący tyłem do widza mężczyzna, który zdaje się wznosić toast w kierunku budowli. Poniżej na czarnym tle ogromny czerwony napis małymi literami „federico fellini – roma”. Oryginalny tytuł filmu brzmiał *Fellini – Roma*, co podkreślać miało wzajemną relację reżysera i miasta, jak sam mówił, jego ojczyzny z wyboru (Książek-Konicka, 1978, s.157). Urodzony w 1920 roku i wychowany w prowincjonalnym nadmorskim miasteczku Rimini (którego świetny obraz mamy w *Walkoniach* i *Amarcordzie*), tuż przed wybuchem drugiej wojny światowej przybywa do Wiecznego Miasta, od razu ulegając jego magii i szaleństwu. Pochłania do przestrzeń pełna nieustannego ruchu, gwaru, zabawy i erotyzmu. Miasto, które ożywa na dobre po zmierzchu – rzymskimi ulicami, nad Tybrem przechadzają się prostytutki, na każdym kroku można trafić do kafejki czy trattorii, której stoliki wylewają się na chodnik, nieopodal można spotkać księży i zakonnice zmierzających do Watykanu lub do wielu kościołów i zakonów. To miasto, zasypiające bladym świtem tylko na kilka godzin, wciągnęło młodego Felliniego, a później stało się bohaterem wielu jego filmów, ale *Rzym* jest bodaj jego najbardziej zaskakującym wizerunkiem. Po latach powie: „Pierwszym impulsem do zrobienia *Rzymu* było pragnienie sprawdzenia (obok innych względów), jak rodzi się *ponentino*. Dokąd niesie się ten słynny wietrzyk, co czują ludzie, którym smaga skórę...” (Keczich, 2009, s. 202). *Ponentino* – to wieczorny wietrzyk, który pojawia się po zmierzchu i szczególnie pożądanym jest w dużym dusznym mieście takim jak Rzym. Stanowi on element folkloru włoskiego, śpiewa się o nim piosenki i pisze wiersze. Struktura filmu Felliniego jest zatem mozaikowa i rozbiegana, jakby podążała za tym niewinnym wietrzykiem. Film składa się z dziewięciu oderwanych od siebie sekwencji związanych z określonymi miejscami w Rzymie. Akcja rozłożona jest w czasie od lat 30. XX wieku po moment realizacji filmu, czyli początek lat 70. Fellini umiejętnie łączy narrację fabularną z dokumentalną, oscylując gatunkowo między reportażem telewizyjnym a fabularnym esejem filmowym. Uzyskuje w ten sposób surrealistyczno-realistyczny, oszałamiający obraz metropolii, a film stanowi ucztę wizualną dla widza. Autor zgrabnie wplata wątki autobiograficzne i autotematyczne. Sam reżyser występuje w tym filmie jako chłopiec z prowincji i młodzieniec przybywający do Rzymu (te role grają aktorzy) oraz we własnej osobie jako reżyser, który właśnie kręci tenże film. Autotematyzm mieści się tu zatem na wielu poziomach: jako autobiografizm

(wątki osobiste i rodzinne), ale też w kwestii ukazywania miasta, jak również poprzez chwyt znany jako „film w filmie” oraz „film o realizacji filmu”. W finale występuje Anna Magnani – aktorka, która gra samą siebie (to ostania przed śmiercią jej rola). Fellini chce jej zadać kilka pytań z za kadru, ale ona odpowiada: „Federico, nie ufam ci” i wraca do swojego rzymskiego mieszkania. Wraca do siebie, do swojej własnej postaci. Anna Magnani reprezentuje być może współczesną świętość, aktorkę, postać nie z tego świata. Jak wybrzmienie tej sceny albo specyficzny do niej komentarz, pojawia się grupa motocyklistów zakrytych szalikami, którzy robią rundę wokół pomnika Marka Aureliusza na Kapitolu. Zuchwali współcześni barbarzyńcy na współczesnych rydwanach, można by rzec, którzy łączą antyk z popkulturą.

W *Rzymie* Fellini daje obraz wielowątkowej i wielowymiarowej przestrzeni, miasta rozedrganego, w którym starożytna kultura i obyczaje (igrzyska, orgie, obżarstwo) przechodzą do współczesności (knajpy na ulicach, jazdy samochodami i motocyklami, sport, domy rozpusty, uliczne prostytutki). Rzym jawi się jako współczesna Sodomia i Gomora, gdzie świętość została zarzucona i zapomniana, a może tylko wstydliwie ukryta. Nie jest to jednak wizerunek miasta upadającego w grzechu, raczej jest to ambiwalentny obraz miasta jako swego rodzaju narracji pogubionego świata. Grzech staje się tu zwyczajny i powszedni, nikogo nie gorsząc. Miasto zagubiło się we własnej kulturze, której upadek obserwujemy, a świętość pozostaje poza codziennym doświadczeniem. W tym niejednoznacznym, groteskowym obrazie Fellini nie oszczędza również hierarchii kościelnej, ukazując religię, a właściwie jej powierzchowność i oprawę, jak targowisko próżności w brawurowej i barwnej scenie pokazu absurdałnej mody kościelnej. Oto na cyrkowym wybiegu paradują w kolorowych strojach zakonnice, klerycy, księża, mnisi, biskupi. Przygląda się temu stary, zasuszony papież siedzący na wysokim tronie w gigantycznym ornacie i tiarze ozdobionej tandetnymi promieniami. Prezentowane stroje są przerysowane, ozdobione niezliczonymi kolorowymi świecidełkami, a nawet migającymi lampkami. Modele dziwnie się poruszają, jedni drepczą, inni tańczą w rytm groteskowej muzyki albo jadą na rolkach lub rowerach. To swego rodzaju modowa orgia. Ten pokaz oglądają arystokraci, których ubiory i makijaż również są mocno przesadzone. Cała ta scena ocieka złotem, feerią kolorów, a czasem niemal ginie w jaskrawym świetle. Przestrzeń spowita w kadzidlany dymie nadaje tej sekwencji charakter niemal narkotycznej, nierealnej wizji.

WIARA W ŻYCIE

Łagodniejszy wizerunek Rzymu daje Fellini w *Słodkim życiu*, filmie, który zrealizował ponad dekadę wcześniej niż *Rzym*. Celowo filmy nie zostały tu omówione w ciągu chronologicznym, ponieważ ostatnie ujęcie *Słodkiego życia* zamyka świetnie niniejsze rozważania, korespondując niejako z ostatnim obrazem w *Nocach Cabirii*. Przy scenariuszach obu tych filmów Fellini współpracował m.in. z Pier Paolo Passolinim, co miało z pewnością niebagatelny wpływ na ich kształt. W *La dolce Vita* mamy zatem obraz Rzymu lat 50. XX wieku z perspektywy miejskiego dziennikarza Marcello Rubiniego (w tej roli Marcello Mastroianni), który jest alter ego samego reżysera, pracującego w zawodzie dziennikarza na początku swojego pobytu w Rzymie. W tym filmie mamy mozaikową konstrukcję ukazującą siedem dni z życia bohatera, który dzięki swojemu zawodowi może poruszać się po różnych miejscach i łączy światy, które normalnie się raczej nie stykają. Marcello, niedoszły autor powieści, pisze artykuły prasowe głównie o gwiazdach filmowych, ale ma stworzyć również reportaż na temat cudu, który podobno wydarzył się na przedmieściach Rzymu. Bohater ma skomplikowane relacje z kobietami: Emma (gra ją Yvonne Furneaux) to zaborcza kochanka, nieustannie usiłująca popełnić samobójstwo z miłości do niego; Maddalena (w tej roli Anouk Aimée) to znudzona życiem kochanka mocno związana z dawną włoską arystokracją; oraz Sylvia (w tej roli pamiętna Anita Ekberg) – szwedzko-amerykańska gwiazda filmowa, której bohater bezskutecznie pożąda. Marcello przebywa w kręgach dekadentckiej arystokracji, ale i w światku artystycznym, towarzysko związany jest także z intelektualistami. Spaceruje po Rzymie lekko nieobecny, niczym dziewiętnastowieczny, paryski *flâneur*. Znowu mamy obraz Rzymu z jego nocnym życiem, knajpami, luźnymi obyczajami, erotyzmem i prostytutkami, które nadal mieszkają, jak Cabiria, na przedmieściach, tyle że zamieniły małe domki bez kanalizacji na mieszkanie z wygodami na nowych osiedlach. Marcello podczas swojej miejskiej włóczędzy ratuje trującą się kochankę, nie udaje mu się jednak pomóc przyjacielowi, który popełnia rozszerzone samobójstwo, zabijając siebie i swoje dzieci. Spotyka przypadkowo swojego ojca, który nieoczekiwanie przyjechał do stolicy z prowincji i mimochodem wspomina, że ostatnio był w Rzymie w 1922 roku i dobrze to pamięta. Marcello odnajduje go potem upokorzonego w domu publicznym, gdzie omal nie umarł na zawał podczas uciech cielesnych. Bohater bierze udział w dekadentckich zabawach zubożałej arystokracji oraz w orgii z okazji rozwodu jednej ze swoich przyjaciółek z artystycznej bohemy. Jego życie zawodowe też wydaje się rozedrgane i widać, że jest nim znudzony. Domniemane ukazanie się Matki Boskiej na

przedmieściach Rzymu, cud, który wywołał masową histerię i stał się przede wszystkim wydarzeniem medialnym (na miejsce przyjechała prasa, radio i telewizja), okazuje się zwykłą mistyfikacją. Zmiana w życiu bohatera mogłaby dokonać się przy okazji spotkania Sylvii – gwiazdy filmowej. Marcello udaje się z nią na przejażdżkę po mieście i oboje trafiają na fontannę Di Trevi. To niezwykle sugestywna scena, kiedy Sylvia wchodzi w oszałamiającej sukni do wody i przywołuje Marcello. Aktorka bierze kilka kropel pieniącej się w fontannie wody i niejako chrzci nią bohatera. Magia pryska, kiedy o świcie fontanna się wyłącza. Ironicznym komentarzem Felliniego do tej sytuacji jest postać dostawcy pizzy, który ze stoickim spokojem obserwuje to niecodzienne zjawisko. Sylvia jawi się tu jako współczesna Wenus, a jej żywiołem jest właśnie spieniona woda. Tu po raz kolejny pojawia się ten archetypiczny symbol nasycony tyleż symboliką pogańską, co chrześcijańską. Łączy on *La dolce Vita* z filmem *Le notti di Cabiria*. Jednak w *Słodkim życiu* kobiety są silnymi postaciami, one determinują postępowanie mężczyzny. Demaskacja tego mitu następuje, kiedy Sylvia po nocnej eskapadzie z Marcello zostaje spoliczkowana przez męża (również aktora wcielającego się m.in. w postać Tarzana; w tej roli Lex Barker). Fotoreporterzy (z których jeden nazywa się Paparazzo, i to od tej postaci pochodzi termin *paparazzi*) fotografują całe zajście, a przede wszystkim nieudolną bójkę męża Sylvii i Marcello, którą zresztą sami inicjują, budząc Roberta. Ta sytuacja obnaża życie gwiazd i system kreowania idoli filmowych. Jeszcze jedna scena w tym filmie odnosi się do boskości gwiazdy filmowej. Rankiem Marcello i Sylvia zwiedzają Watykan. Aktorka ubrana jest w strój podobny do ubioru księdza, a na głowie ma kapelusz przypominający dawne papieskie nakrycia głowy. Kiedy staje w oknie kopuły bazyliki św. Piotra ujęta w kontrowym świetle, wygląda jak kościelny dostojnik, więcej, jak sam papież podczas audiencji ogólnej, kiedy w oknie ukazuje się wiernym. To kolejny, wyraźny sygnał, że współczesnymi popkulturowymi idolami są ludzie związani z kinem i show biznesem. Autotematyzm *Słodkiego życia* odnosi się w dużej mierze do świata mediów. Fellini kpi z tzw. systemu gwiazd i szaleństwa wokół aktorów i filmu, których odbiorcy często traktują jak nie z tego świata, w kategoriach doskonałości i niemal boskości.

Słodkie życie otwiera znacząca scena. Oto wielki Chrystus z szeroko rozpiętymi ramionami leci nad Rzymem, mija boisko futbolowe wytyczone wśród antycznych ruin, Watykan, robotników wznoszących nowe osiedla, wreszcie kobiety opalające się na dachu. To posąg przewożony helikopterem, w którym leci również Marcello. Scena realistyczna, ale nakręcona w taki sposób, że początkowo na tyle gubi się kontekst, iż można ją uznać za wizyjną i surrealistyczną. Jest

tu wszystko, co określa Rzym i włoską kulturę, śródziemnomorskie świętości, mianowicie: antyk, chrześcijaństwo, Watykan, futbol, pierwiastek męski i kobiecy. Fellini stawia pewną tezę, by za chwilę ją zakwestionować. Chrystus nie jest prawdziwy, a kultura antyczna została zdegradowana przez współczesny kontekst. Marcello próbuje uzyskać numer telefonu od urodzinych kobiet na dachu, ale przez hałas helikoptera, mimo otwartych drzwi, nie jest w stanie nic usłyszeć. Porozumienie między kobietami i mężczyznami nie jest zatem możliwe. To dwa różne, oddalone od siebie, światy, zdaje się mówić reżyser, który jakiś czas później nakręci znaczące *Osiem i pół* i będzie przyznawał się do fascynacji kobietami jako istotami inteligentnymi i niemal idealnymi, a na pewno doskonalszymi od mężczyzn, którzy na dodatek się ich boją. Marcello doskonale ten lęk reprezentuje.

Niemal bliźniacza scena, jak w filmie *Le notti di Cabiria* kończy film *La dolce Vita*. Po orgiastycznym przyjęciu zakończonym upokorzeniem początkującej aktorki, klótniami i scysjami, nad ranem całe zblazowane towarzystwo wychodzi z willi na plażę, na której rybacy ciągną wielką, zdeformowaną rybę, którą wyłowili z morza. W oddali Marcello zauważa młodą dziewczynę Paolę (w tej roli Valeria Ciangottini), którą poznał w restauracji na plaży, kiedy nieudolnie i bezsensownie próbował wrócić do pisania swojej książki. Rozmawiali wtedy o zwyczajnych planach życiowych dziewczyny i o tym, czym zajmuje się Marcello. Paola (prawdopodobnie jest to zmodyfikowana żeńska wersja imienia Paweł) w finałowej scenie filmu mówi coś ważnego, ale Marcello jej nie słyszy. Wzburzone morze zagłusza ją skutecznie. Próbuje mu coś przekazać na migi, ale jej wysiłek jest daremny i nie mogą dojść do porozumienia. Marcello również wykonuje jakieś nieokreślone gesty, ale w końcu odwraca się i leniwym krokiem odchodzi w przeciwną stronę, w kierunku swojej rozbawionej kompanii. Dziewczyna macha mu na pożegnanie, a następnie zwraca się do kamery i z promiennym uśmiechem patrzy prosto w oczy widza. Kolejny autotematyczny gest reżysera, który również chce coś ważnego przekazać, ważną treść, która może znajdować się między ujęciami i nie zawsze jest łatwa do odczytania. Spojrzenia Cabirii i Paoli mogą nieść podobny przekaz. Tytuł filmu *Słodkie życie* pojawiający się na końcu może sugerować odpowiedź. Fellini zbudował film składający się z fragmentów, które pozornie do siebie nie pasują. Sam reżyser stwierdził: „Powiedziałem scenarzystom: musimy wznieść pomnik, potłuc go na kawałki i złożyć na nowo. Możemy też spróbować picassowskiej dekompozycji” (Kezich, 2009, s. 102).

WNIOSKI

Reasumując można stwierdzić, że filmy Felliniego niosą nieoczywiste wartości chrześcijańskie o uniwersalnym charakterze. Są one obecne w mniej lub bardziej unaoczniony sposób w wielu filmach reżysera. W artykule to Rzym – jako mit – stał się podstawowym wektorem porządkującym ogląd świata, a szczególnie jego duchowy charakter. Wątki religijne w twórczości są Felliniego zdeterminowane przez upadek kultury antycznej i rodzenie się na tych gruzach państwa kościelnego. W czasach współczesnych Felliniemu wyłonił się jeszcze dodatkowo kult popkulturowych idoli oraz media masowe, które stały się niemal nową religią. To wszystko skupia się w płynnej i wielowątkowej przestrzeni miasta, gdzie trudno odnaleźć jasny podział na *sacrum* i *profanum*. Jawnogrzesznicę należy postrzegać jako czystą i niewinną postać, a rozchwiana etycznie rzeczywistość powoduje relatywizm ocen ludzkich czynów, zaś pojęcie grzechu zostaje zakwestionowane. Ludzie w tym przedziwnym mieście, jakim jest Rzym, w cieniu Watykanu, smagani wiatrem *ponentino*, żyją w ciągłym rozedrganiu. Być może to właśnie jest największym grzechem w Wiecznym Mieście, a świętość skrywa się w tajemniczym spojrzeniu bohaterki i w ich wierze w cud życia. Czy widzom filmów reżyser mógł dać bardziej ewangeliczne przesłanie? Wszak – jak stwierdził ks. prof. Renato Bufera – „Fellini miał poczucie Boga i odnalazł sens życia” (Więź, 2020).

BIBLIOGRAFIA

- Birkholz B. (2022), *Notatki filmowe Federica Felliniego. „Notatnik reżysera” jako manifest poetyki twórcy*, Załącznik Kulturoznawczy, nr 9, s. 303-322.
- Bondanella P. (2002), *The Films of Federico Fellini*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Chandler Ch. (1996), *Ja, Fellini*, przeł. H. Igalson-Tygielska, Warszawa: Czytelnik.
- Cirio R. (2003), *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Izabelin: Świat Literacki.
- Grabowska G. (red.) (1995), *Federico Fellini*, Warszawa: FilMOTEKA Narodowa – Włoski Instytut Kultury w Warszawie.
- Grazzini G. (1989), *Federico Fellini o filmie [rozmowa z Federickiem Fellinim]*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Kezich T. (2009), *Federico Fellini. Księga filmów*, Poznań: Dom Wydawniczy REBIS.
- Kocój E., Laberschek M., Kopeć K., Plebańczyk K. (red.) (2022), *Metodologia badań w sektorze kultury i mediów*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Kolasińska-Pasterzyk I. (2022), *Grzechy po włosku według Federica Felliniego. Rzymski tryptyk zatracenia i zanikanie świętości*, Załącznik Kulturoznawczy, nr 9, s. 341-380.
- Kornatowska M. (1989), *Fellini*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.

- Kornatowska M. (2003), *Fellini* Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria.
- Królikiewicz G. (1995), *Kłopot z Fellinim. Sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Łódź: Studio Filmowe N.
- Książek-Konicka H. (1978), *100 filmów włoskich*, Warszawa: Wydawnictwa Filmowe i Artystyczne.
- Lewoniewska J. (2020), *Skutki przemocy seksualnej wobec dziecka w ich dorosłym życiu*, <https://www.medexpress.pl/skutki-przemocy-seksualnej-wobec-dziecka-w-ich-doroslym-zyciu/76920>.
- Piorunek M. (red.) (2016), *Badania biograficzne i narracyjne w perspektywie interdyscyplinarnej. Aplikacje – Egzemplifikacje – Dylematy metodologiczne*, Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- Więź.pl (2020), *Potrzebował wierzyć. Watykan o metafizyce Felliniego*, <https://wiaz.pl/2020/01/22/potrzebuje-wierzyc-watykan-o-metafizyce-felliniego/>.
- W setną rocznicę urodzin F. Felliniego Watykan chce przypomnieć jego związki z religią* (2020), <https://m.niedziela.pl/artukul/48811/W-setna-rocznice-urodzin-F-Felliniego>.

ŚWIĘTOŚĆ I GRZECH W WYBRANYCH FILMACH FEDERICO FELLINIEGO

Streszczenie

Przedmiotem artykułu jest poszukiwanie wątków chrześcijańskich obecnych w nieoczywisty sposób w wybranych filmach Federico Felliniego. Analizowane filmy *Noce Cabirii*, *Rzym* i *Słodkie życie* łączy przestrzeń społeczna Rzymu, naznaczonego zarówno piętnem antycznej kultury, jak i Watykanu, jako siedziby państwa kościelnego. Filmy spaja też finałowe portretowe ujęcie bohatera, mające charakter metajęzykowego osobistego gestu reżysera. Omawiane obrazy różnią się sposobem narracji i strukturą, ale wszystkie stawiają pytania o zasady moralne i podają w wątpliwość, a nawet kwestionują wartości religijne i kulturowe, poszukując głębszego sensu. Rzym jawi się jako współczesne miasto grzechu (biblijna Sodom i Gomora), gdzie świętość i czystość coraz trudniej odnaleźć.

Słowa kluczowe: Fellini; Rzym; film; grzech; świętość.