

Piotr Kletowski: Migotliwe piękno śmierdzącego nosorożca, albo tajemnica kina Federico Felliniego

W kinie Felliniego nie ma złych postaci. Nawet bohaterowie, którym Fellini odmawiał sympatii swojej i widzów (przynajmniej w deklaracjach w czasie realizacji zdjęć), ostatecznie są rozgrzeszeni. Są arcyłudźcy. Wręcz przypominają samego Felliniego, który przecież, jak chcą niektórzy, kręcił wyłącznie filmy o sobie – pisze Piotr Kletowski w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Fellini. Ideologie, nowoczesność i trąby aniołów”.

O Fellinim i jego kinie napisano niezliczoną ilość mniej lub bardziej uczonych tekstów. Przeanalizowano jego dzieło wzdłuż i wszerz, naświetlając je z różnych perspektyw. Od psychoanalitycznej (przede wszystkim w duchu jungowskim, jako że filmy Felliniego, to przede wszystkim jego *sfilmowane sny*), aż po metafizyczną (uważając, całkiem słusznie, że Fellini, od czasu *La Strady* ukazywał niemożność istnienia człowieka bez wibracji sumienia stanowiącego przejaw duchowego wymiaru egzystencji). A jednak, to, co najistotniejsze, w filmowej spuściźnie *Il Maestro*, a co odnosi się do, być może, najważniejszego aspektu jego filmowego stylu, pozostaje nieopisane, nieuchwytnie. Tym czymś jest rzecz niezwykła, która – w całej historii kina – udała się w pełni (bo było jeszcze kilku szaleńców, próbujących tej sztuki), jedynie twórcy *Satyriconu*: harmonijne i znaczące – tak estetycznie, jak i filozoficznie – połączenie wzniosłości i wulgarności. I to w taki sposób, że – to zderzenie tego co wysokie, z tym co niskie –

nie tylko stanowi harmonijną całość, ale, jak w alchemicznym rytuale, wykorzystującym kamień filozoficzny (którym dla Felliniego było kino), to co *gówniane* staje się czystym złotem. Zaś to, co jest czystym złotem, ujawnia swą *gównianą* strukturę, by ostatecznie, przemienić się w skończone dzieło sztuki. To znaczy dzieło, które również w alchemiczny proces przemiany angażuje samego widza, zmieniając go, uwrażliwiając. Stawiając go jakby poza sobą. Poza własnym „ja”, które ulega metamorfozie.

Weźmy choćby dwie sekwencje montażowe z *Rzymu* (tytuł *Fellini Rzym*, czyli *Rzym Felliniego* jest znaczący, bo to nie Rzym jako Rzym, ale Rzym według Felliniego, wyjęty wprost z jego głowy, z jego wspomnień i oglądów, jakie był poczynił w 1971 roku – roku realizowania filmu). Sekwencje zestawione ze sobą. Współwystępujące. Uzupełniające się. Oto Rzym lat 30., do którego przybywa młody bohater filmu (alter ego samego Felliniego, który właśnie w tym czasie przybył z dalekiego Rimini do stolicy). I wizyta chłopaka w rzymskim burdelu. Zanim filmowy „Fellini” dozna seksualnego rytuału przejścia z ciemnooką prostytutką, jesteśmy świadkami niezwykłego widowiska. Oto przed szeregiem zgromadzonych na parterze zamtuza mężczyzn zjawia się szereg mniej lub bardziej rozebranych prostitutek. Kobiet grubych, chudych, młodych, starszych. Jedne patrzą na mężczyzn wyniośle, inne zalotnie, jeszcze inne z wyzywającą wzgardą. Jedna z kobiet trzyma w dłoni, jak kiść winogron, swoją ogromną pierś, raz po raz potrząsając ją. Jest to iście pogański pochód rzymskich służek Wenery, czasów Mussoliniego, których odpowiedniczkami są rozwiązłe kobiety z czasów Nerona, również ukazane przez Felliniego w *Satyriconie* (innym filmie z Fellinim w tytule). Popis wylewającej się cielesności, obfitego erotyzmu, kobiecej zmysłowości. Umorusanej ulicznym brudem, uszmińkowanej ale ukrywającej rozkład. Obrzydliwej, ale i fascynującej zarazem. Ludzkiej. Arcyludzkiej. To tu

nasz bohater wkroczy w świat rzymskiej dorosłości. Niczym Remus albo Romulus nakarmiony piersią prawdziwej wilczycy kapitolńskiej (zresztą do tego obrazu nawiązuje pocieszny, amerykański plakat do filmu, gdzie piękna naga kobieta, klęczy w pozycji kapitolńskiej wilczycy właśnie, dodatkowo obdarzona... trzema, przypominającymi wilcze wymiona, piersiami).

Sekwencja burdelowa zostaje zestawiona z inną. Jesteśmy już we współczesnym Watykanie, gdzie stajemy się świadkami pokazu mody kościelnej. Na modowej rampie pomykają modele i modelki prezentujące różne rodzaje zwiewnych sutann, zakonnych sukni, kwefów, koloratek, komży, stół i sprzętu kościelnego, jaki zwykliśmy oglądać w czasie odprawiania katolickich nabożeństw. Naszą uwagę przyciągają zwłaszcza młode siostry zakonne, które wkraczają na pokaz wachlując skrzydłami swoich kwefów, przypominających skrzydła mew. To chrześcijańskie westalki, służące wierze i pięknu. Wreszcie pokaz, oglądany przez rzymską elitę, również tę duchową, kończy wzniosły finał. Oczom zebranych, w całym swoim jaśniejącym majestacie, ukazuje się Ojciec Święty, wprowadzając wiernych w ekstatyczny trans. Blask *numinosum*, transcendencja emanująca z immanencji. Pozornie to wszystko fasadowe i sztuczne, zawiera jednak w sobie jakąś niewidzialną siłę emanującą z setek lat tradycji...

Sacrum i profanum. To, co wzniosłe, sąsiaduje w kinie Felliniego z tym, co przyziemne. Ale jeśli scena w burdelu jest egzystencjalną tezą, a scena w Watykanie, transcendentálną antytezą kina Felliniego, to gdzie jest synteza tej poetyki? Gdzie jest owa kinematograficzno-alchemiczna formuła spajająca owe przeciwległe bieguny? Jest nią sekwencja dokładnie poprzedzająca dwie opisane wyżej. To – być może – najpiękniejsza sekwencja w całej twórczości Felliniego. Budowniczy

rzymskiego metra natrafiają na podziemne komnaty z czasów rzymskich, gdzie zachowane są freski (podobne do tych, których widok kończy *Fellini Satyricon*). Portrety ludzi ubranych w togi z czasów Cezarów, ale przecież przypominających tych ukazywanych w filmie, w partiach rozgrywających się w latach 30. i współcześnie. Freski *trwają* tylko chwilę, bo oto, ku przerażeniu zebranych w salach robotników i archeologów, pod wpływem dostającego się do zamkniętych wcześniej przestrzeni powietrza, malowidła znikają. Starożytne piękno zostaje bezpowrotnie starte przez oddech współczesnego świata. Choć trwało chwilę. Chwilę by zachwycić tych, którzy stali się świadkami materializującego się, a później dematerializującego się cudu. Przywodzącego na myśl filmowy sens, pojawiający się i znikający, ale gdzieś tam pozostający w zbiorowych snach, zebranej w kinowej sali publiczności...

A więc profanum i sacrum, zostaje złączone, pożenione, pogodzone, w widowisku, które ze wszystkiego czyni przedmiot artystycznej kontemplacji. Choć nie tylko. Bo u Felliniego, w przeciwieństwie do innych reżyserów, tworzących wprost *kino transcendentne*, a więc takie, które w magmie egzystencjalnego materializmu doszukiwało się duchowych pęknięć (Dreyer, Bresson, Olmi, Tarkowski), nie było właśnie gestów sensu stricte religijnych, które niosły by prawdziwą wartość. Duchowy naddatek zawsze przezierał przez czyny prozaiczne, nie deklaratywne, codzienne, zwyczajne. Jak w *Nocach Cabirii*, kiedy dobroduszna, rzymska prostytutka nie może odnaleźć światła wiary w dewocyjnej procesji, ale spotyka prawdziwego Chrystusa w postaci anonimowego człowieka, rozdającego w nocy bezdomnym i potrzebującym zakupione przez siebie pożywienie. W *Rzymie* świętość to ludzka wspólnota, otwarta na drugiego człowieka, przygarniająca młodego człowieka przybyłego z prowincji, na podbój filmowego Rzymu. Stoły wystawione przed trattorie, gdzie każdy może się

przysiąść, skosztować chleba z oliwą, napić się odrobiny wina... Kościół międzyludzki, jak chciałby Gombrowicz, ale przecież wyznaczany przez duchowe azymuty, których obecność jakby przez przypadek filmuje Fellini (jak kamienny Chrystus podwieszony pod helikopter ze słynnego otwarcia *Słodkiego życia*).

Jednak w przeciwieństwie jednak do Pier Paolo Pasoliniego – współscenarzysty swoich filmów (choćby *Słodkiego życia* właśnie), z którym łączyła Mistrza z Rimini szorstka przyjaźń – Fellini nie celebrował życia i witalności przejawiających się nawet w tym co złe (Genetowska apoteoza występku jako przejawu życiowości, jak we *Włóczykiju* i innych filmach Pasoliniego, aż po *Dekameron*). Dla niego, jeśli życie ludzkie ma wartość, to już w samo w sobie nie może być złe. Innymi słowy, dla Pasoliniego, nawet ci, którzy są źli, są dobrzy, bo są ludźmi. Dla Felliniego wszyscy są dobrzy, bo są ludźmi. Wszyscy mogą dostąpić zbawienia, bo wszyscy mogą być namalowani na ścianach rzymskiej willedy, lub też stulecia dalej, sfilmowani w studiu Cinecittà przez Federico Felliniego.

To ciekawe, ale w kinie Felliniego nie ma złych postaci. Nawet bohaterowie, którym Fellini odmawiał sympatii swojej i widzów (przynajmniej w deklaracjach w czasie realizacji zdjęć), ostatecznie są rozgrzeszeni. Są arcyłudzcy. Wręcz przypominają samego Felliniego, który przecież, jak chcą niektórzy, kręcił wyłącznie filmy o sobie.

Weźmy choćby *Casanovę* (*Fellini Casanova* – znów Fellini w tytule, znać, że dzieło to posiada autorski stempel reżysera). Dzieło, które jest szczytowym przykładem *alchemicznego* kina Felliniego. Film odstręczający, pełen wulgarności, kiczu, scen wręcz niesmacznych,

groteskowych, a przecież jednocześnie dzieło fascynujące, hipnotyzujące wręcz ostatecznie skończenie piękne. Gdzie dosłownym scenom kopulacji (po raz pierwszy, i ostatni, w swej twórczości, Fellini ucieknie się do wykorzystania pornograficznych ujęć). Jak choćby scena rzymskich „igrzysk seksualnych” – w jakich uczestniczy bohater – zestawiona z sekwencjami mogącymi stawać w jednym szeregu z najwspanialszymi sztychami z historii malarstwa (spotkanie z matką w operowym teatrze, gdzie gasi się tysiące świec w gigantycznych kandelabrach, podmuchami z wachlarzy wprawianych w ruch przez woźnych). Elementem spajającym sacrum i profanum jest w tym przypadku sam bohater – kreowany przez Donalda Sutherlanda. Z pozorów męski seksualny mechanizm, podobny seksualnej lalce, z którą – w finale *Casanovy* – najszlachetniejszy kochanek wreszcie doznaje całkowitego spełnienia. Ale spod maski uwięzionego w swym męskim rytuale zdobywania super-samca przeziernie oblicze człowieka, który jest przede wszystkim artystą, ze swego życia czyniącym dzieło sztuki. Dzieło sztuki, które może być podziwiane przez innych (kosztem samego twórcy). Może być (dlaczegoż by nie?) niedoścignionym ideałem, czymś pięknym i przekornie dającym nadzieję. *Casanova* jest nawet bardziej, niż *Osiem i pół*, autotematyczne, bezwzględne arcydzieło Felliniego, filmem o Fellinim właśnie. Podkreślającym coś, czego w oscarowym dziele jest mało, albo wcale, a co stanowi surowiec kina włoskiego twórcy. Wulgarność, obsceniczność, przyziemność, z której można uczynić najwspanialszą sztukę świata, w umiejętny sposób (tajemniczy? nie do podrobienia – przekonują się o tym rzesze naśladowców Felliniego, jak Paolo Sorrentino) otwierającą drzwi do sekretów nie tylko człowieczeństwa, ale i artystycznej kreacji. I kiedy w finale *Casanovy*, stary bohater odnajduje swój portret przypięty do ściany wychodka, umazany kałem, wiemy, że jest to jest jego jedyny, prawdziwy portret, w którym odbija się zarówno jego wielkość, jak i jego nicość.

Tajemnica Felliniego, to umiejętność łączenia skrajnych przeciwieństw. Coś, co sztuka Italii realizowała od swego zarania, a co znaczyły choćby brudne stopy świętych z obrazów malowanych przez Caravaggia. Ale w kinie Felliniego to złączenie tego, co wzniosłe, z tym co przyziemne nabierało dodatkowych, migotliwych znaczeń. Dostępnych jedynie sztuce kinematograficznej. Oglądając filmy twórcy *Słodkiego życia*, *Miasta kobiet*, czy *Ginger i Fred*, mogliśmy bowiem doświadczyć owego *przechodzenia* tego co święte w to, co grzeszne. I z powrotem. Ową transformację. Która czyni z człowieka – człowieka, a z człowieka artystę. Zaś z widza zwykłego filmu dostarczającego rozrywkę, świadka kinematograficznej epifanii nieodwracalnie go uwrażliwiającej.

A poza wszystkim, kino Felliniego wyjawia też najprostszą, ale jakże ważną prawdę, że człowiek jest też wyjątkowy. Jak ten nosorożec z *A statek płynie*, który produkuje tony kału, zakłócającego spokój pasażerom luksusowego liniowca. Ale przecież, kiedy w finale filmu oddala się w łódce, w stronę rozświetlonego sztucznymi gwiazdami horyzontu, staje się niepodważalną kwintesencją piękna.

Piotr Kletowski

*Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury*



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego
