

## **Fellini. Ideologie, nowoczesność i trąby aniołów [TPCT 460]**

Czy Fellini wierzył w możliwość przekroczenia rzeczywistości? Jego filmy zdają się sugerować, że ona sama w sobie jest już wystarczająco niesamowita. To, co definiuje jego kino, to zdolność do ukazywania świata jako misterium – zarazem pełnego chaosu i porządku, absurdu i głębi. Wystarczy tylko na chwilę porzucić ideologiczne okulary i wsłuchać się w melodię, którą nieśmiało gra Fellini (kto wie, może wspólnie z trębami siedmiu aniołów?).

Gdyby opisać jego filmy jednym słowem, byłoby nim „przepełnienie” – obrazami, symbolami, kontrastami odbijającymi rzeczywistość w jej nieoczywistej, a jednocześnie uniwersalnej formie. Jak rzadko który artysta osiągnął biegłość w eksplorowaniu granicy między snem a jawą, kiczem a sacrum, dekadencją a transcendencją. Pierwszy kontakt z twórczością Federico Felliniego – bo przecież o nim mowa – często wprawia w osłupienie. Jakby widz zapadał się w świat, gdzie realność miesza się z metafizyką. Niepokój, chaos i momenty nierzeczywistości układają się w sugestywny pejzaż ludzkiej natury. W swojej artystycznej wizji nie tyle co obrazuje, co diagnozuje nieodłączne elementy nowoczesnego życia. Dla wielu krytyków pozostał osobną wyspą we włoskim kinie lat 50. i 60., z jednej strony wywodził się bowiem z nurtu neorealistycznego, z drugiej zaś odrzucił jego ograniczenia ideologiczne na rzecz opowieści o człowieku z jego najgłębszymi pragnieniami, które przecież wymykają się parciałym i płaskim pomysłom z głowy nadpobudliwych tyranów.

W 1954 roku podczas Festiwalu Filmowego w Wenecji Fellini wystąpił z *La strada*, filmem, który wstrząsnął krytyką i środowiskiem filmowym. Zdobyty przez niego Srebrny Lew poprzedziła awantura: zwolenników lewicowo zorientowanego neorealizmu oraz obóz samego Felliniego. Reżysera oskarżano o zdradę ideałów, twierdzono, że jeśli neorealizm miał wskrzeszać społeczną i polityczną prawdę o Włoszech, to w *La stradzie* jej nie ma. Gdzie – padało pytanie – był Zampanò, gdy rozgrywały się najważniejsze wydarzenia wojny i powojennej walki klasowej? Fellini znalazł się w samym centrum konfliktu, który ujawnił różne rozumienia tego, czym ów „nowy realizm” we włoskim kinie jest i jakie powinien nieść przesłanie.

Aby w pełni docenić wagę tej debaty, warto przypomnieć sobie atmosferę tamtych lat. Powojenne Włochy przechodziły wówczas drastyczne przeobrażenia od prób radzenia sobie z dziedzictwem faszyzmu, przez liczne migracje ze wsi do miast, wzrost gospodarczy podparty amerykańskim planem Marshalla i jednoczesne tło działania partii komunistycznej. To wszystko stanowiło tło dla artystów poszukujących nowej wizji kina. Twórcy neorealistyczni, zafascynowani życiem ubogich społeczności i oporem wobec faszyzmu, pragnęli odzwierciedlać rzeczywistość społeczną z jak największą wiernością. Stąd kręcenie filmów na autentycznych ulicach, korzystanie z aktorów-amatorów i ujęcia rodem z dokumentu. Oczekiwania, by film był „zaangażowany społecznie”, często przesłaniały refleksję nad tym, czym jest jednostka i czy można ją sprowadzać wyłącznie do roli ofiary systemu lub trybiku w polityczno-ideologicznej maszynerii.

Fellini podważył ten jednowymiarowy obraz. Ba, wskazał, że rzeczywistość społeczna to jedynie wycinek ludzkiego losu. W wywiadach wprost mówił, że neorealizm nie ma polegać na powtarzaniu formułek o problemach społecznych, lecz na uczciwym spojrzeniu na człowieka w całej jego metafizycznej i psychologicznej złożoności. Według niego film powinien być uniwersalnym przesłaniem o więzi międzyludzkiej, pragnieniu miłości, poszukiwaniu sensu a nie kolejnym materiałem propagandowym, który agituje i przykrawa do narzuconej ideologii. Ta perspektywa była dla wielu lewicowych krytyków niezrozumiała i budziła oskarżenia o eskapizm czy konserwatyzm. Z kolei sam reżyser argumentował, że nadmierne upraszczanie ludzkich losów za pomocą politycznych kategorii nieodwracalnie spłaszcza to, co w człowieku jest najgłębsze i najbardziej tajemnicze.

*La strada* stanowiła najdobitniejszy przykład tej postawy. Historia Gelsominy i Zampanò nie koncentruje się na ich statusie klasowym, lecz na dręczącej samotności, braku komunikacji i trudzie miłości. Wraz z pojawieniem się w fabule figury Błazna, który rozważa sens istnienia, Fellini przesuwa akcent ku rozważaniom o przeznaczeniu. Kamyk, który Il Matto podnosi z ziemi, staje się symbolicznym tropem – nawet najbardziej niepozorna rzecz ma swój cel. Film, choć robiony w duchu empatii dla ludzi zepchniętych na margines, nie pasował do modelu neorealizmu. Właśnie ta siła przemawiania do pojedynczego widza, a nie frazes o rewolucji społecznej, okazała się najtrwalszą wartością filmu. Dość powiedzieć, że bliżej mu było do głęboko chrześcijańskiego współodczuwania i pytań o naturę cierpienia oraz odkupienia.

Kolejnym wielkim dziełem Felliniego stała się *La dolce vita*, które zaprezentowało inną twarz Włoch – już naznaczoną przez sekularyzację, materializm, kult rozrywki i celebrytów. Marcello to dziennikarz, który obserwuje i zarazem współtworzy dekadenski klimat Rzymu na przełomie lat 50. i 60. Już samo otwarcie filmu wprowadza – wzorem eposu – *in medias res*. Oto helikopter z posągiem Chrystusa, już symbolizując religię sprowadzoną do ruchomej dekoracji, elementu nieprzystającego do rzeczywistości nowej konstrukcji budynków czy opalenizny spod znaku bikini. Dalej jest jeszcze mocniej: sceny zabaw i orgii obrazują atmosferę Italii, która została wystawiona na nowoczesność. Co więcej, Fellini, zamiast spójnej fabuły, oferuje w *Słodkim życiu* serię epizodów, jakby rozbił opowieść na fragmenty, z których nie da się skleić jednego, gotowego sensu. To zabieg zbliżony do rozchwianej świadomości; widz wpada w wir scen i wątków, które nie prowadzą do oczywistej konkluzji, bo taka konkluzja – zdaje się sugerować Fellini – we współczesnym świecie nie istnieje.

Ważną postacią w *Słodkim życiu* jest intelektualista Steiner, pozornie ucieleśnienie opanowania i klasy. Jednak to właśnie on dokonuje najtragiczniejszego czynu w filmie – zabija własne dzieci, po czym popełnia samobójstwo. Dla Felliniego ten wątek zdaje się stanowić ostrzeżenie przed idealistycznym uśpieniem: kiedy próbuje się budować życie wyłącznie na abstrakcyjnych ideach, wzniosłych formułach i pragnieniu absolutnej kontroli, może to prowadzić do jeszcze większej destrukcji. W tym świecie marzenia o duchowej doskonałości okazują się złudą, a brak zakorzenienia w realnych uczuciach – w tym w miłości – wiedzie w otchłań. To niejako kontynuacja rozważań, które Fellini snuł już w *La stradzie*: bez drugiej osoby, bez gotowości, by usłyszeć jej głos, najgłębsze pokłady człowieczeństwa usychają lub wybuchają w dramatyczny sposób.

Rzecz charakterystyczna: Fellini stale uciekał tworzeniu z góry ustalonych pozycji ideologicznych. Gdy jeszcze kilka lat wcześniej był wychwalany za *La stradę* i przesłanie o odkupieniu, to *La dolce vita* ganiono za niemoralność. Natomiast część lewicy, niechętna *La stradzie*, teraz dopatrywała się w nowym filmie rewolucyjnego demaskowania burżuazyjnego świata. Tymczasem sam reżyser wyraźnie mówił, że nie chce tworzyć kina dokumentalnego ani agitacyjnego; pragnął spoglądać w głąb ludzkich tęsknot i wad, nie zapisując się do jednego obozu politycznego. W jego filmach ideologie najczęściej okazują się niewystarczające wobec skali ludzkiego zagubienia czy potrzeby miłości. Intelktualista Steiner, błędzący Marcello czy zakochana Gelsomina – wszyscy symbolizują różne sposoby radzenia sobie z pustką. Fellini zdaje się powtarzać, że nikt nie znajdzie wyzwolenia w politycznych hasłach, jeśli zapomni o fundamentalnej rzeczywistości drugiego człowieka. Dlatego w jego kinie postaci nierzadko wydają się przesadzone. To raczej ilustracje ludzkich sprzeczności i prób pogodzenia wewnętrznej duchowości z zewnętrznym chaosem.

Niektórzy historycy i krytycy nazwali moment zerwania Felliniego z neorealizmem metaforą szerszej przemiany w kulturze włoskiej. Zmiana ta polegała na przejściu od patosu powojennych ideałów do sceptycyzmu i ironii lat 60. Fellini poszerzył to jednak o wymiar metafizyczny, którego próżno szukać u innych reżyserów tamtej doby. Nie chodzi tu tylko o sekularyzację i polityczny zamęt, ale o coś głębszego: o konfrontację z niewyraźnym – z tym, co w człowieku nie poddaje się doktrynom ani frazesom. Dlatego w jego kinie tak często pojawia się element cyrkowy czy oniryczny. W cyrku, jak mówił reżyser,

aktor może być wszystkim: klaunem, akrobatą, kpiarzem, a nade wszystko kimś, kto rozbija sztywną powagę życia, wydobywając z niej nieodłączny absurd i śmieszność.

Po latach pozostaje pewna uniwersalna lekcja, płynąca z filmów Felliniego: człowieka nie da się zamknąć w żadnej ideologii, bo kluczowe jest to, czego nie widać na pierwszy rzut oka – skryte uczucia, intymne pragnienia, niewypowiedziane rozterki. W tym sensie Fellini wciąż działa jak zwierciadło, w którym odbijają się nasze własne napięcia między pragnieniem miłości a popadaniem w dekadenski szum współczesności. I choć często widzimy w nim reżysera budującego karnawałowe, sceny, pozostaje on przy tym pilnym obserwatorem duszy. Czy zatem Fellini wierzył w możliwość przekroczenia rzeczywistości? Jego filmy zdają się sugerować, że ona sama w sobie jest już wystarczająco niesamowita. To, co definiuje jego kino, to zdolność do ukazywania świata jako misterium – zarazem pełnego chaosu i porządku, absurdu i głębi. Wystarczy tylko na chwilę porzucić ideologiczne okulary i wsłuchać się w melodię, którą nieśmiało gra Fellini (kto wie, może wspólnie z trębami siedmiu aniołów?).

*Jan Czerniecki*  
*Redaktor naczelny*

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



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---