

lech majewski

ASA NISI MASA

magia 8½ felliniego



lech majewski
ASA NISI MASA
magia 8½ felliniego



OD AUTORA

Fellini umarł. Nie wierzę. Wystarczy zobaczyć któryś z jego filmów i Fellini odżywa. Mówi, szepcze, nuci. Jest. Gdy miałem kilkanaście lat, nie interesowało mnie nic poza futbolem i Bitelsami. Dobre kino to byli Winnetou, Belfegor i Fantomas. No i jeszcze Siedmiu wspaniałych..

Pewnego wieczoru rodzice wyszli na przyjęcie i zostałem sam, mogłem oglądać telewizję do późna w nocy. Spikerka zapowiedziała „niezwykle trudny i skomplikowany” film. Zawiedziony, chciałem wyłączyć odbiornik, lecz nie mogłem poruszyć ręką. Płynące obrazy zahipnotyzowały mnie. Podłoga usunęła się spod stóp i poleciałem w nieznaną mi dotąd, kosmiczną podróż.

Po latach, kiedy studiowałem reżyserię filmową, i później, gdy stałem się praktykiem, wielokrotnie wracałem do pytania: co sprawiło, że tego wieczoru mój szczenięcy świat poddał się tak silnej magii.

Film nazywał się 8½.

ANGELO RIZZOLI *presenta*

FEDERICO FELLINI

8 1/2



CON
MARCELLO MASTROIANNI
CLAUDIA CARDINALE
ANDOUK AIMEE
SANDRA MILO

ROSSELLA FALK · BARBARA STEELE
GUIDO ALBERTI · MADELEINE LEBEAU
JEAN ROUGEUL · CATERINA BORATTO

E CON
ANNIBALE NINCHI · GIUDITTA RISSONE

PRODUZIONE

CINERIZ

DISTRIBUZIONE

I. RÓŻDŻKA TELEPATY

Mając lat blisko trzydzieści, spotkałem osoby obdarzone specjalnymi zdolnościami. Najpierw fakirów, iluzjonistów, sztukmistrzów... Starłem się asystować przy doświadczeniach, obserwować niezwykle zjawiska... Wydaje mi się, że kino jest najwłaściwszym narzędziem dla uchwycenia tych aspektów rzeczywistości pozazmysłowej, które mają charakter wizyjny, czyli są najbliższe człowiekowi. Odkrywanie tego wewnętrznego pejzażu jest przedsięwzięciem niebezpiecznym. Można ulec mistycyzmowi, można zatrzymać się na powierzchni zjawiska. Zdziałać możemy niewiele, prawie nic w porównaniu z ogromem problematyki, której dotykamy.

Wszyscy jednak powinni wiedzieć, że właściwie nic nie wiemy, że świat nie kończy się na tym, co potrafimy objąć naszymi zmysłami, że przyszłość ludzkości kryje w sobie nie tylko tragedie, lecz i radosne odkrycia... Po każdym okresie ociężałego materializmu następuje czas duchowości. Obecnie żyjemy w ciemnym tunelu cierpienia, niezdolni do komunikowania się ze sobą. Ale czuję już, dostrzegam w oddali jakiś blask, poczucie nowej wolności: musimy uwierzyć w tę możliwość ocalenia... Tak, nie straciłem jeszcze wiary w podróż, mimo iż często wydaje się ona mroczna i pełna rozpacz.

Federico Fellini

DANCING – SCENA Z TELEPATA

(między 35 a 39 minutą filmu: ujęcia nr 148–226)

Guido Anselmi, główny bohater filmu, wraz z przyjaciółmi i współpracownikami spędza wieczór w restauracji hotelowej. Podczas dancingu na wolnym powietrzu węgierska orkiestra przeplata czardasze modnym twistem. Wokół stolika pośród gości toczą się „intelektualne” dysputy. Padają pytania do nieobecnego duchem Guida¹:

IMPRESARIO

Przepraszam, ile będzie w przybliżeniu ujęć w pańskim filmie?

GUIDO

Pięć.

AKTORKA

Tylko pięć?

GUIDO

Sześć, a może nawet siedem.

AMERYKAŃSKI DZIENNIKARZ

Mógłby pan stworzyć na zamówienie dzieło piękne i wartościowe? Gdyby na przykład wezwał pana papież?

GUIDO

Zastanowię się nad tym... Proszę wybaczyć.

Nagle Gloria Morin – młoda i ubrana na czarno przyjaciółka Mezzabotty, która zachowuje się podczas rozmów niczym schizofreniczka – pochyla się nad stolikiem i nakazuje zebrany milczenie.

GLORIA

Cisza! Słyszycie głos źródła? Wody szczęścia,
jak mówili Rzymianie.



Telepata prowadzony światłem punktowym podchodzi do Carli.

Milkną rozmowy i dźwięki melodii. Zapada cisza. Orkiestra gra tusz. Zapalają się światła i oczom gości ukazuje się uśmiechnięta twarz telepata, który wbiega na scenę i przedstawia swą asystentkę Mayę.

Telepata prowadzony światłem punktowym podchodzi do kolejnych stolików, dotyka ukrytych przedmiotów, a Maya z zawiązanymi oczami określa właściwości przedmiotów, szacuje ilość pieniędzy w portmonetce, odczytuje życzenia i myśli tych, nad którymi zatrzymała się dłoń mistrza.

W pewnej chwili wirująca pałeczka maga obiera sobie za cel stolik, od którego wstaje zbierające się do wyjścia towarzystwo Guida.

TELEPATA

Państwo sądzicie pewnie, że to bzdury. Ale to nie są bzdury ani sztuczki. To próba sił magnetycznych i telepatii. Wasze myśli przekazuję Mayi. Pani uważa, że myśli można ukryć?

Zbliża się do Glorii, która nadal siedzi przy stoliku.

GLORIA

(krzycząc)

Nie! Pan jest odrażający! Dajcie mi spokój.
Ten człowiek mnie dotyka!
Mam tego dosyć.

Wstaje gwałtownie od stolika i podbiega do Mezzabotty.

MEZZABOTTA

(do telepaty)

Zostawcie ją w spokoju.

(do Glorii)

To tylko zabawa.

Nagle telepata spostrzega odchodzącego od stolika uśmiechniętego Guida. Tanecznym krokiem zbliża się do niego i wita.

GUIDO

Jak ci leci? Tyle lat już minęło, nie?

TELEPATA

Stałeś się sławny.

GUIDO

Daj spokój. Powiedz lepiej, jak robisz te sztuczki.

TELEPATA

Jest w tym trochę prawdy. Sam nie wiem, jak to się dzieje.



Guido i telepata.

GUIDO

Możesz przekazać każdą myśl?

TELEPATA

Każdą. Chyba że Maya sprawi mi zawód.

GUIDO

Zobaczysz, tym razem wprowadzę ją w błąd.

Guido przez chwilę się koncentruje. Telepata przybiera swą pozę, trzymając dłoń nad twarzą Guida, z której promieniuje wewnętrzna radość, Maya wydaje się zakłopotana.

MAYA

Nie rozumiem, nie potrafię powtórzyć.

Podchodzi do tablicy i wielkimi literami pisze:

ASA NISI MASA

Uśmiechnięty Guido potwierdza te słowa skinieniem głowy.



Maya pisze na tablicy tajemne hasło – klucz do wspomnień.

TELEPATA

Ale co to znaczy?

Melodia kołysanki śpiewanej przez piastunkę małego Guida otwiera scenę wspomnienia z rodzinnego domu. Dzieci wykąpane w wielkiej kadzi po winie zostają ułożone do snu we wspólnej sypialni.

Kiedy gasną światła i piastunki zamykają drzwi, najstarsza z dziewcząt siada na łóżku i wykonuje rytualne gesty dzieciennego zaklęcia.

DZIEWCZYŃKA

Nie wolno zasnąć. Dziś portret będzie mru-
gał. Tam, gdzie zatrzyma swój wzrok, znaj-
dziemy skarb. Będziemy bogaci. Pamiętajcie
słowa **ASA NISI MASA, ASA NISI MASA,
ASA NISI MASA...**

Dzieci zasypiają, jedynie mały Guido siedzi na łóżku zapa-
trzonny w wiszący konterfekt.

* * *

Scenę z telepatą trwającą 3 minuty i 40 sek. (22 ujęcia) po-
przedza długa scena dancingu 7 min. i 26 sek. (56 ujęć),
która w istocie jest przygotowaniem owej sceny magicznej,
sceny klucza do filmu; bowiem właśnie mag, zaprezen-
towany tu podczas swojej pracy, będzie przewodnikiem fil-
mu, jego dobrym duchem, zawsze ratującym Guida przed
ostateczną depresją.

Z nastrojowego chaosu i inercji kawiarnianych rozmów wylania się „głos źródła” – telepata sprowadzający spokój i uśmiech szczęścia na twarz nieobecnego Guida. Dzięki magicznej sile telepaty Guido odnajdzie w sobie obraz wewnętrznego raju utraconego dzieciństwa, który dla każdego zawsze będzie „głosem źródła” pozwalającym się odrodzić. Scena z telepatą początkuje pojawienie się w filmie kolejnych wspomnień z dzieciństwa. W finale motyw telepaty i dzieciństwa stopi się w jeden obraz; telepata poprowadzi za rękę małego Guida.



Z nastrojowego chaosu kawiarnianych rozmów wylania się „głos źródła”.

II. ATRYBUTY WIELKIEGO MAGA

(...) Był ubrany z pewnego rodzaju wieczorowo-uliczną elegancją. Miał szeroką, czarną opończę bez rękawów, z aksamitnym kołnierzem, i podszytą atlasem pelerynkę; opończę tę, krępującą mu ramiona, zaciskał z przodu biało urękawicznionymi dłońmi, na szyi miał biały szal, na głowie wygięty, na bakier włożony cylinder. Może bardziej niż gdzie indziej żywotny jest jeszcze w Italii wiek osiemnasty, a wraz z nim typ szarlatana, jarmarcznego sowizdrzała, który był tak charakterystyczny dla tej epoki i który spotkać można jeszcze tylko w Italii w dobrze zachowanych egzemplarzach.

Tymi słowami Tomasz Mann charakteryzuje telepatę Cippollę – bohatera opowiadania *Mario i czarodziej*. W opowiadaniu tym chyba nie tylko przez przypadek *lokalem*, w którym *cavaliere* miał się zaprezentować, była *sala*, która w pełnym sezonie służyła do zmieniających się co tydzień przedstawień kinowych².

* * *

Film $8\frac{1}{2}$ na każdym kroku, niemal w każdej sekwencji i ujęciu przepojony jest rekwizytami, gestami i słowami posiadającymi magiczny charakter, zaś postawa twórcy tego filmu staje się synonimem postawy Wielkiego Maga. I to w sensie dosłownym i najprostszym, a Fellini ostentacyjnie podkreśla zewnętrzne i wewnętrzne cechy rodowodu.

PELERYNA

Oto już w pierwszej scenie Guido Anselmi – alter ego Federica Felliniego – wprowadza nas w „zaklęty” świat podziemnego tunelu, gdzie pasażerowie autobusu stoją skamieniały z zasłoniętymi twarzami, wystawiając ręce przez okna, a kierowcy samochodów, otoczeni roznegliżowanymi kociakami, tkwią nieruchomo, wbijając spojrzenia w nieokreślony punkt. Guido nagle zaczyna się dusić, gdy wewnątrz jego samochodu wypełniają gęste kłęby dymu. Szyby nie dają się opuścić i dopiero po krótkiej walce bohater z trudem wydostaje się na zewnątrz. Z rozwianą peleryną wzbija się wysoko w niebo, skąd menedżerowie Claudii ściągają go do morza za linkę uwiązaną do nogi.



Guido w rozwianym płaszczu wzbija się w niebo.

W scenie tej odnajdujemy figurę, nad którą wypada za-
trzymać się dłużej. Chodzi o „lot ku niebu”. Przywołaj-
my w tym miejscu słowa Gastona Bachelarda z jego eseju
Poetyka skrzydeł:

Wykazawszy prymat wyobraźni dynamicznej nad wyobraźnią formalną, zrozumimy, dlaczego niepodobna prawie przystosować skrzydeł ptasich do postaci ludzkiej. Sprzeczność ta nie wynika z konfliktu form. Problem wiąże się z całkowitą rozbieżnością między warunkami lotu ludzkiego (lot oniryczny) oraz atrybutami przypisywanymi rzeczywistym istotom latającym w powietrzu. W wyobrażeniu sobie lotu zachodzi rozbrat między obrazem dynamicznym a obrazem formalnym³.

Magiczna peleryna Guida zdaje się przeczyć temu stwierdzeniu, będąc jednym z najbardziej interesujących w kinie (czy w sztuce w ogóle) przykładów zastosowania figury skrzydeł w obrazie lecącego w przestworzach człowieka. Ta sama peleryna, pełniąca funkcję kostiumu opisującego (charakteryzującego) pojawia się w kwadrans później w czasie snu Guida, kiedy to ojciec opasuje nią syna. Jest to jeden z najbardziej zagadkowych i wizualnie najpiękniejszych fragmentów dzieła, ów obraz ojca schodzącego do grobu i matki zamieniającej się w żonę. W widmowych ujęciach, pośród symetrycznych ruin ukazuje się postać producenta nazywanego przez ojca „naczelnikiem” oraz stary Conocchia. Urywane słowa, pełne niedomówień, tworzą atmosferę śmierci, a widz uczestniczy w przywoływaniu duchów bliskich, w spirytystycznym seansie kinowego snu. Peleryna posiada dodatkowy, obok „magicznego”, charakter.

We wspomnieniu szkoły klasztornej mały Guido również ubrany jest w czarną pelerynę, tę samą, która w scenie finałowej zmieni kolor na biały; ostatni zwracający uwagę szczegół na ekranie, gdy mały Guido opuszcza cyrkową arenę. Ustanowione zostaje zatem równanie: peleryna–magia–dzieciństwo.

CHUSTECZKA

Nawet chustkę – ów nieodłączny rekwizyt magika – Fellini w sposób niezwykle wyrafinowany wprowadza do filmu. Otóż w scenie wyobrazeniowego haremu znajdujemy długą sekwencję, gdzie kolejne obrazy uległych, krzątających się wokół Guida kobiet zaczynają się od uniesienia sprzed oka kamery powiewnej chusteczki, kończą się zaś opuszczeniem jej.



Harem, kolejne obrazy zaczynają się od uniesienia sprzed oka kamery powiewnej chusteczki.

Oczywiście ruchy chustką (w nomenklaturze praktyka filmowego tzw. przemazania) są szybkie i niemal niezauważalne. Dopiero po kilkakrotnym obejrzeniu filmu lub na

stop-klatce dostrzegamy ową opadającą i podnoszącą się chustkę, która niweluje montaż i przed oczami widowni niepostrzeżenie odkrywa kolejne obrazy rajskich rozkoszy – wyjmowane z chusteczki magika zwielokrotnione cuda.



Guido ujarzma wyimaginowany harem.

DYMY

Nie brak w filmie charakterystycznych dla atmosfery spektaklu iluzjonistycznego mgieł i dymów kojarzących się z dziecięcym wyobrażeniem pracowni alchemika, gdzie w gęstych oparach rodzą się „cudowne” mikstury gwarantujące wieczną młodość. I tak, w sanatoryjnej łaźni, starsi wiekiem kuracjusze, niczym starożytni Rzymianie, owinięci w białe ręczniki siedzą pod wilgotnymi ścianami i w skupieniu wdychają opary. Dławiąc się nimi i kaszłąc, oddychają łapczywie, jakby one były właśnie magicznym środkiem; eliksirem życia i młodości.



Kuracjusze owinięci ręcznikami, niczym starożytni Rzymianie, wdychają opary.

To samo czyni kardynał pochylony w swej izolowanej kabine nad parującą kadzią. Owiany mgłą wygląda jak pierwotny alchemik-mędrzec, gdy umierającym głosem sprzedaje Guidowi, podczas krótkiej audiencji, receptę na zbawienie.



Claudia pojawia się w mgiele dymu z papierosa.

W scenie haremu zaś snujące się nad posadzką dymy przywodzą na myśl coś pośredniego między miękką pieluszką a chmurą, po której stąpa się w raju.

ŚWIATŁA

Niezwykle ważnym narzędziem retuszującym scenerię 8½ jest światło. Tworzy ono specyficzną aurę sprzyjającą „magicznemu myśleniu”. Liczne fosforyzacje, ostre cienie, kontury, „światło kontrowe”, smugi reflektora punktowego, rampy podświetlające fakturę przedmiotów oraz dosłownie cyrkowe oświetlenie w haremie i w finale sprzyjają wrażeniu uczestnictwa w wysublimowanym przedstawieniu cyrku „wewnętrzznego”, gdzie tresuje się wzrok, a magią staje się twarz wypływająca z mroku.



Cyrkowe oświetlenie w scenie haremu.

Kolejne „magiczne” występy poszczególnych postaci na arenie filmu, ich spotkania wokół fosforyzujących powierzchni stolików – prawie każdy stół, przy którym zasiadają bohaterowie, przypomina stolik wróżki, stolik ze szklaną kulą, której wewnętrzny blask rozświetla postacie – snopy reflektorów punktowych prowadzących telepatę czy tancerkę Jacqueline Bonbon, także małego Guida w scenie finałowej, tworzą wzajemną więź i zacierają granice między tym co realne a co iluzoryczne.



Snopy reflektorów, ostre cienie i ruchome źródło światła.

Dla podkreślenia tych skojarzeń Fellini starannie dobiera scenografię i z równą precyzją ją retuszuje. Najczęściej „stany magiczne” wywołują miejsca mroczne, w których poszczególne osoby przybierają postać zjaw: ich twarze

świecą wewnętrznym blaskiem, a otaczająca je przestrzeń traci wyraźny kształt. Przykładem takiego podejścia może być scena nocnego zwiedzania rakiety, gdzie rozgwieżdżony tysiącem świateł horyzont sprawia, iż łatwo tu zatracić poczucie rzeczywistości. Widok banalnej w gruncie rzeczy makiety pojazdu kosmicznego zamienia się niepostrzeżenie we wrażenie lotu rakieta, zawieszenia pośród gwiazd i fosforyzujących twarzy aktorów – istot astralnych.



Postacie świecą wewnętrznym światłem.

ZWIEDZANIE RAKIETY –
ROZMOWA GUIDA Z ROSSELLĄ
(między 79 a 86 minutą filmu, ujęcie nr 446–474)

Jest noc. Guido, jego żona Luisa, przyjaciele i współpracownicy zwiedzają wspólnie gigantyczną makietę rakiety, która w przygotowywanym przez Guida filmie ma stać się arką uwożącą w kosmos garstkę mieszkańców Ziemi po kataklizmie nuklearnym.

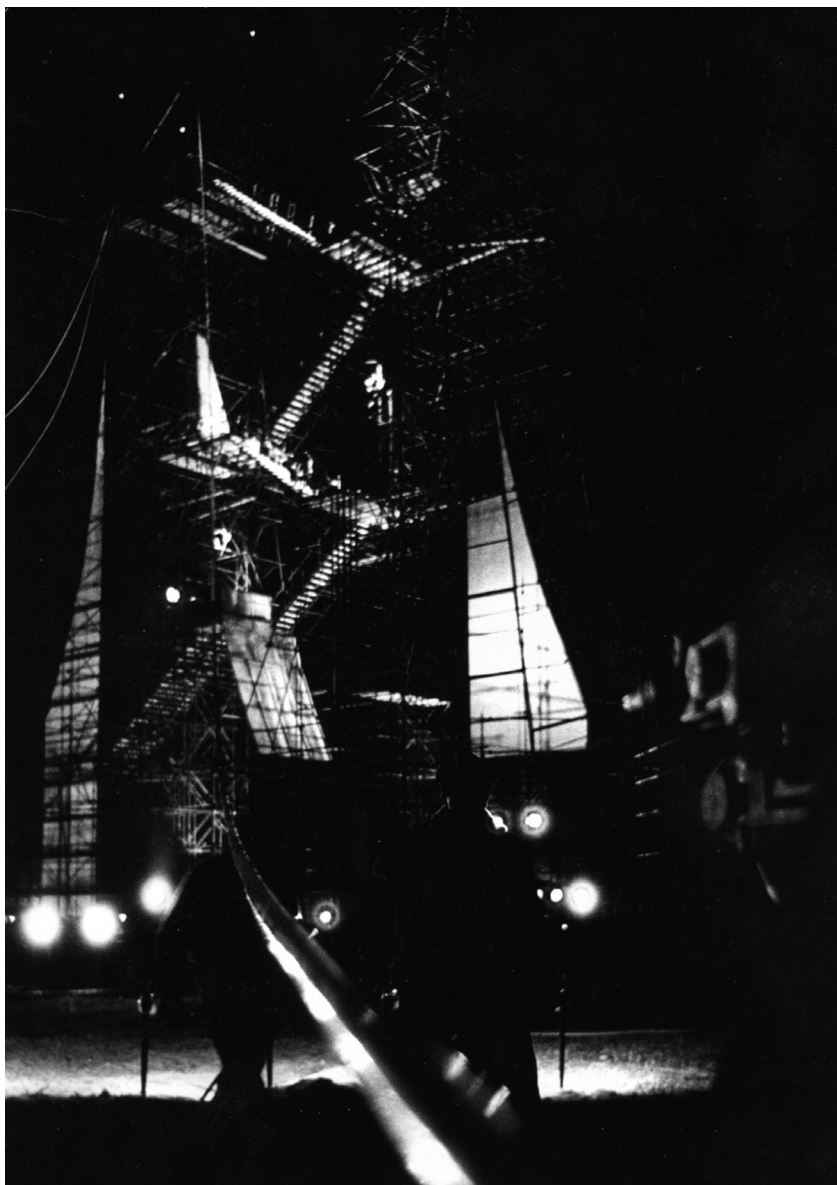


Rakieta jako arka.

PRODUCENT

To nowa Arka Noego w krainie śmierci.

Zwiedzający, zagubieni pośród fantastycznych kształtów rozświetlonej setkami reflektorów konstrukcji, wspinają się po labiryncie schodów i komentują intencje reżysera.



Rozświetlona konstrukcja rakiety, pod którą Guido rozmawia z Rossellą.

PRODUCENT

Trzeba być szaleńcem, ażeby realizować jego plany.

KOBIEȚA

To wszystko jest tak pompatyczne jak on sam.

SZWAGIERKA

Za osiemdziesiąt tysięcy dolarów można kupić dziesięć tysięcy mieszkań.

CONOCCHIA

Nie lepiej było zrobić malowane zastawki?

Guido wraz z Rossellą, przyjaciółką żony, pozostaje na ziemi, siada na ławce i pochyla głowę. Za jego plecami roztacza się migotliwy, rozgwieżdżony roboczymi światłami horyzont, Guido mówi początkowo do siebie.

GUIDO

Myślałem, że wszystko jest dla mnie jasne. Chciałem zrobić uczciwy film. Bez żadnych kłamstw. Myślałem, że to, co chcę powiedzieć, jest proste, że mój film przyniesie korzyść wszystkim... Skończy z tym, co jest w nas martwe. Ale widzę teraz, że brak mi odwagi. W głowie mam zamęt. Nie wiem czemu tak się stało, od którego momentu zacząłem błędzić. Nie mam do powiedzenia niczego. Ale teraz

(zwraca się do Rosselli)

muszę coś powiedzieć: czemu duchy nie przyjdą mi na pomoc? Mówiłaś, że są dla mnie łaskawe. Wezwij je teraz!

ROSSELLA

Powtarzam ci zawsze, że nie potrafisz z nimi postępować. Jesteś niecierpliwy niczym dziecko. Żądasz zbyt wielu gwarancji. Nawet teraz. A duchy są bardzo wrażliwe... Znają cię dobrze.

GUIDO

A więc?

ROSSELLA

(niemal szeptem)

Powiadają: Jesteś wolny i musisz dokonać wyboru. Musisz się pośpieszyć.

* * *

Przypomnijmy, że *magiczną postawę znamionuje ujmowanie rzeczywistości jako pola działania irracjonalnych, bezosobowych, nadnaturalnych sił związanych trwale lub przejściowo z określonymi osobami*⁴. Guido wiąże te siły m.in. z postacią Rosselli. Od pierwszego pojawienia się Rossella zaczyna funkcjonować w filmie jako specjalistka od duchów, bowiem już w scenie powitania producent podając rękę Rosselli, mówi do Guida: *Kiedy ta kobieta dotknie twojej ręki, wie o tobie wszystko.*

W scenie przy rakiecie stajemy się zatem świadkami spowiedzi zagubionego artysty wobec osoby reprezentującej „inny świat”, świat snu, wyobraźni i duszy. I znów w momencie kryzysu Guido szuka wsparcia w świecie nadprzyrodzonym, magicznym.

Przypomnijmy także, iż *spirytyzm jest wiarą w możliwość obcowania z duchami osób zmarłych, za pośrednictwem mediów, podczas tzw. seansów spirytystycznych*⁵. A czy seans filmowy nie jest seansem spirytystycznym? Materializacją zjaw, duchów zmarłych i żyjących; duchów zasklepionych w jedynym, niepowtarzalnym czasie; czasie pamięci?

Całą swoją twórczością, a szczególnie filmem *8½* Fellini potwierdza właśnie ten sposób rozumienia seansu filmowego. W scenie z rakieta niezwykle jednolity zespół bodźców: mrok, niemal kosmiczna głębia przestrzeni, światła przypominające gwiazdy, szept, gigantyczna sylwetka rakiety – cała ta astralna poetyka pracuje na to, abyśmy się poczuli zawieszeni między gwiazdami, nieważcy, nie materialni, lecz duchowi.

Scena pod rakieta stanowi również swoistą replikę na poprzedzającą ją, beznadziejną w skutkach rozmowę Guida z kardynałem w łaźni parowej, podczas której bohater wyznaje: *Eminencjo, jestem nieszczęśliwy*, na co kardynał odpowiada monotonnym tonem: *A czemu miałby pan być szczęśliwy?... Kto powiedział, że ludzie mają być szczęśliwi?... Orygenes mówi w swych kazaniach: Poza Kościołem nie ma zbawienia... Poza Kościołem nikt nie będzie zbawiony*.

Po okresach zwątpienia (rozmowa z kardynałem) i mrocznej rozpacz (rozmowa ze scenarzystą po konferencji prasowej) następuje jednak czas zapalenia wszystkich świateł (park przed hotelem LA FONTE)... i triumfalny okrzyk *tutte le lucci* maga, który nie licząc się z przeciwnościami, z ufnością przygotowuje arenę do spektaklu finałowego pojednania.



Kardynał w łaźni parowej.

RYTUAŁY

Ulubione przez Felliniego scenerie to miejsca surowe, pierwotne, sprzyjające archaicznemu rytuałowi. Idealnym modelem jest tu łaźnia sanatoryjna: dzięki szorstkim płótnom,



Guido schodzi do katakumb łaźni parowej na spotkanie z Kardynałem.

mgłom, drewnianym chodakom i barczystym niczym gladiatorzy sanitariuszom – utworzony zostaje synonim katakumb o intensywnej atmosferze pielgrzymki, jakiejś dramatycznej podróży po cielesne zbawienie do bóstwa zdrowia.



Intymne liturgie w katakumbach łaźni parowej.

W owej tak dokładnie przygotowanej przestrzeni odprawiane są rytuały przypominające pierwotne formy kultu bliżej nieokreślonej religii. Aktorzy, zajęci magicznym zaklinaniem samych siebie i materii, wykonują hieratyczne gesty, biorą udział w totalnym balecie, podnoszącym jeszcze do potęgi wrażenie, iż Fellini tworzy intymną i tajemną liturgię i poddaje ją publicznej celebracji. Ta metoda zastosowana przez reżysera zgodna jest zresztą z encyklopedyczną definicją magii jako *określonego systemu techniki iluzorycznej będącego mniej lub więcej zrytualizowanym*

systemem praktyk, zaklęć, zabiegów i obrzędów magicznych. I w tym właśnie wyraża się jej podobieństwo do religii⁶.



Claudia jako symbol czystości.

Owe praktyki magiczne – rytuały przecinają się, tworząc przedziwne konstrukcje narracji „szkatułkowej”; rytuału w rytuale⁷. Na przykład scena występu telepaty zakończona odcyfrowaniem przez niego magicznej definicji **ASA NISI MASA** przenosi nas bezpośrednio przed obraz dziewczynki zaklinającej dziecinnymi gestami konterfekt mający wskazać ukryty skarb.

Sceny całkowicie zrytualizowane w filmie *8½* to przeważnie sceny śnione lub wyobrażone, jak np. ta w pokoju hotelowym, do którego wraca wyczerpany Guido; po jego jednym geście ręką, tupnięciu i wypowiedzeniu magicznego zaklęcia „**zgulp**” pojawia się jako antidotum na kłótnie i nerwowość dnia – jasna, uśmiechnięta Claudia.

Wszystkie jej ruchy, ułożenie rąk, stąpanie na palcach, sposób siadania – są niemal zakomponowanym przez choreografa baletem domowego obrządku czystości. W miejsce



Geometryczna formalizacja przestrzeni w opresyjnej szkole.

muzyki rozbrzmiewają cicho i rytmicznie wypowiedane słowa: *Przyszłam, żeby nigdy nie odejść. Będę tu dbać o porządek. O to, żeby tu było czysto, żeby tu był porządek, i było czysto i był porządek, czysto...*

Identyczna, jeżeli chodzi o skalę rytualizacji, jest również wspomnieniowa scena pokuty małego Guida w przyklasztornej szkole.

Symetryczne rzędy kanoników, rytmiczne ruchy rąk, jak na komendę odwracanie twarzy, klęknięcie i podnoszenie się z kolan; hieratyczne, stylizowane gesty składają się na wizję monstrialnego mechanizmu instytucji, której tryby niszczą dziecięcą niewinność i radość. Temu scholastycznemu rytuałowi zinstytucjonalizowanego nieba przeciwstawia Fellini inny – dziki i wulgarny – a jednak stokrotnie wiarygodniejszy rytuał piekła, który zawarty został w „namiętnym” tańcu prostytutki Saraghiny przed oczami wagarujących uczniów przyklasztornej szkoły.

Konrad Eberhardt zauważył niegdyś, iż *granica dzieląca oba obrazy: realny, ale poddany presji osobowości bohatera, i wyobrażony, jest wyczuwalna, jednakże po obu jej stronach świat jawi się osobliwie „upozowany” czy też „wyreżyserowany”, jak gdyby ujawniający stałą tendencję do jakiegoś z góry obmyślanego, skomplikowanego rytuału*⁸. Wydaje się, iż Felliniemu ten wewnętrzny rytuał nie wystarcza. Gdzie może, tam na marginesie swego filmu-tekstu niczym średniowieczny kopista wprowadza obrzędowe głosy.

Tak oto w niemal nieważnej dla fabuły filmu, lecz pomyślanej i sfilmowanej scenie dziejącej się w głębi ulicy, na



Luisa (Anouk Aimée).

której Guido spotka się niebawem ze swą żoną, półnagi mężczyzna w turbanie zapowiada jakiś eksperyment kon-

trolny i odprawia dziwne modły nad mumią identycznego jak on mężczyzny leżącego w przezroczystej trumnie.



Guido podczas przeglądu zdjęć próbnych.

Oto Luisa pojawia się niespodziewanie podczas konferencji prasowej w lustrzanym odbiciu prezydialnego stołu. Ubrana jak na uroczystość ślubną wpatruje się w milczeniu w zagubione oczy Guida, by po dłuższej chwili powiedzieć: *Co mam zrobić, odejść? Nie będziesz już dla mnie tym, kim byłeś. Kiedy ożenisz się ze mną naprawdę?*

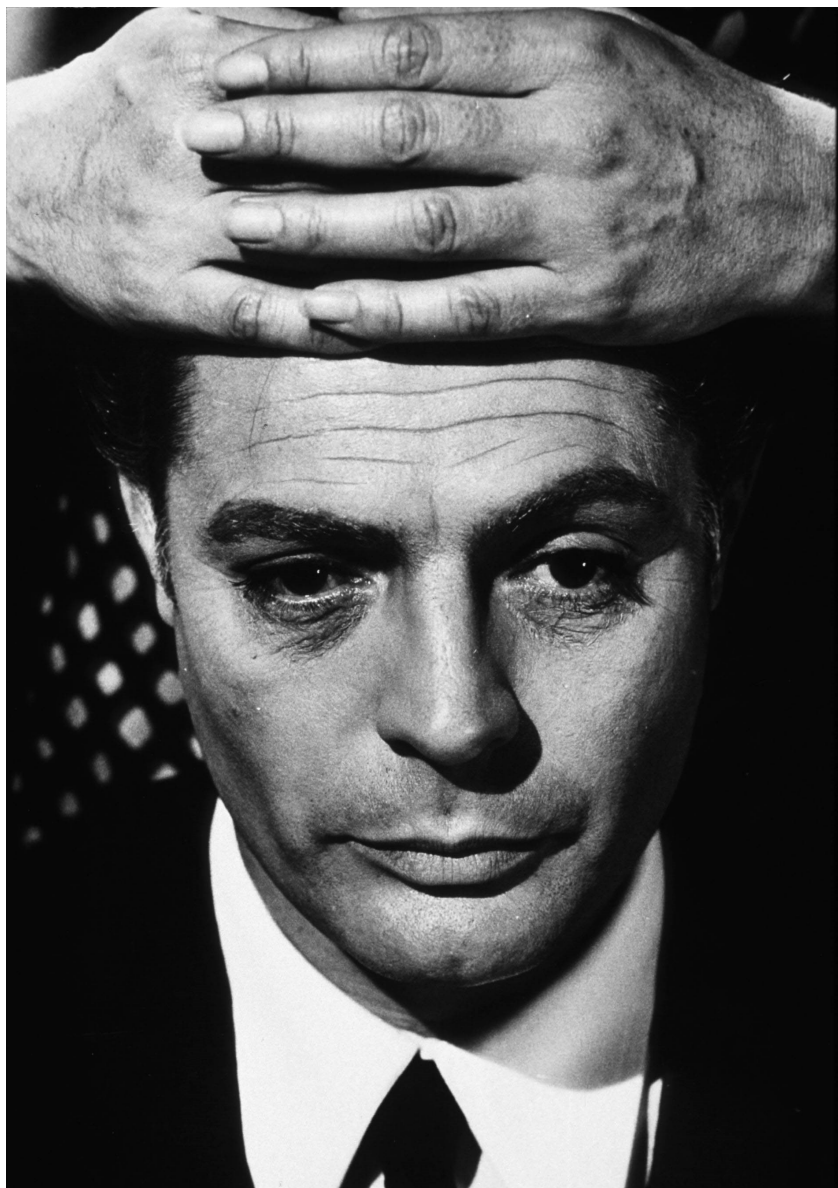
A czyż gestu Guida w sali kinowej, podczas przeglądu zdjęć próbnych, gestu skazującego Daumiera na śmierć przez powieszenie, nie należałoby interpretować jako materializacji podświadomego odruchu „wyobraźni magicz-

nej”? Wszak dwaj asystenci reżysera na jeden tylko ruch jego palca biorą scenarzystę pod rękę, narzucają mu na głowę kaptur i wieszają na środku sali. I nieważne, że tuż po tej scenie widzimy Daumiera żywego i kontynuującego swój monolog wszechwiedzącego intelektualisty.

8½ jest tak głęboko przesiąknięte rytuałem, iż obrzędy tworzą w nim całościowe, jednorodne figury stylistyczno-znaczeniowe. Weźmy dla przykładu retrospektywną scenę kąpieli w kadzi po winie, która powróci później w wizji rytualnego obmywania w haremie, gdzie gigantyczna kadź parującej wody budzi nieodparcie skojarzenia z bezpiecznym brzuchem matki. Nadrzędną zasadą organizującą



Madeleine jako fałszywa wróżka.



Kojące fludy Madeleine nie pomagają Guidowi.

materię filmu jest zaś figura spektaklu cyrkowego, czego przykładem może być scena tresury kobiet w haremie, a szczególnie obrazowo-muzyczna aranżacja finału.

ZAKŁĘCIA

Skojarzenia z magią budzi też większość wypowiedzianych w filmie słów *posiadających taką samą moc sprawczą jak realne działanie*⁹.

I być może, jak na ironię, najgorętszą wiarę w zaklęcia żywią w filmie (poza samym Guidem) duchowni i ich koryfeusz – kardynał. Rozmowy bohatera z nimi stają się inicjacją w martwą, gdyż zbyt sformalizowaną wiedzę tajemną. Zupełnie inny natomiast, wręcz opozycyjny charakter mają, wspomniane już wcześniej, „spirytystyczne” rozmowy Guida i Rosselli.

W filmie nawet marna aktorka Madeleine pragnie odgrywać rolę dobrej wróżki, gdy każe zmęczonemu Guidowi usiąść na sofie i poddać się jej zabiegom hipnotyzującym. Masując mu czoło, mówi: *W lewej ręce mam kojące fluidy. Kiedy boli mnie brzuch, kładę na nim rękę. Proszę zdjąć kapelusz. Teraz lepiej?* Jasne, że Madeleine jest wróżką fałszywą, toteż Guido, pod byle pretekstem, szybko uwalnia się od jej męczącego towarzystwa. O wiele więcej czasu poświęca swej „dobrej wróżce” – jak ją sam nazywa – „roz-mawiającej z duchami” Rosselli.

Magia – czyli *ogół wierzeń i praktyk opartych na istnieniu irracjonalnych, nadnaturalnych sił i zjawisk, których oponowanie i wywołanie za pomocą odpowiednich zaklęć rzekomo daje człowiekowi władzę nad zjawiskami*¹⁰ – w fil-

mie 8½ daje Guidowi nad zjawiskami władzę rzeczywistą. Zaklęcie **ASA NISI MASA**, jak nagle odnaleziony klucz do dawno zapomnianego zamka, otwiera „cudowny”, uzdrawiający świat dziecinnych wspomnień. Zaklęcie **ZGULP**, które Guido przejmuje od Carli, posłuży mu wielokrotnie jako synonim różdżki umożliwiającej nagłe pojawienie się osób i rzeczy.

Podobnemu „zaklinaniu” bohatera, a przez niego widza, służy także szept. Szept hipnotyczny, kuszący, pociągający za sobą w magiczną krainę, jak owe zapadające w pamięć *ciao* krawcowej, pośród gorączkowych rozmów Guida ze współpracownikami; jak zmysłowe *ciao* Saraghiny siedzącej nad morzem i robiącej na drutach; jak niesamowity – zwielowrotniony przez megafony – szept stewardesy wzywającej Guida na audiencję u kardynała w łaźni parowej czy też tragiczny szept skazanej na haremową banicję podstarzałej szansonistki Jacqueline Bonbon: *Guido, Guido, addio, Guido*.

III. KONFLIKT MAGII I ROZUMU

Claude Lévi-Strauss, który w swej *Myśli nieoswojonej* położył szczególne zasługi dla sprawy przybliżenia magii naszemu rozumieniu, powiada, że myślenie mityczne porównać można do majsterkowania. *Mit sklecony jest z tego, co jest pod ręką, w postępowaniu mitotwórczym brak jest uzbrojenia teoretycznego, które umożliwiłoby, ale i nakazywałoby selekcję obrazów i figur.* Porównanie Lévi-Straussa odnieść można nie tylko do tworzenia obrazów (opowieści) mitycznych, lecz także do magicznych praktyk¹¹.

Otóż w świetle tej definicji deprecjonującej „głębię” magii jawi się nam Fellini jako reżyser-mag, który w tworzeniu $8\frac{1}{2}$ niczym „majsterkowicz” korzysta z tego, co ma pod ręką – z siebie; z własnych obsesji, lęków, wspomnień, marzeń i z przeżywanych odczuć realności. Jednak jego głęboka (intuicyjna czy też nabyta) wiedza każe stworzyć dla potrzeb tego filmu i tego światopoglądu postać antynomiczną dla wszelkiego rodzaju magii – scenarzystę Daumiera, człowieka posiadającego nieprzeciętne *uzbrojenie teoretyczne, które umożliwia, ale i nakazuje selekcję obrazów i figur*; selekcję absolutną, która najchętniej widzi kartkę niezapisaną, a taśmę filmową – nienasświetloną.

ROZMOWA GUIDA Z DAUMIEREM

(między 128 a 133 minutą filmu; ujęcia nr 740–766)

Ta najokrutniejsza i jednocześnie „zwycięska” dla Guida scena filmu następuje bezpośrednio po konferencji prasowej, której finałem staje się wyobrażone samobójstwo artysty. Guido zbliża się do opustoszałej konstrukcji rakiety i krzyczy.

GUIDO

Agostini i reszta chłopaków! Rozmontować to wszystko. Filmu nie będzie.



Guido każe rozmontować rakietę.

Żegna się ze swymi współpracownikami i wsiada do samochodu, w którym scenarzysta Daumier suchym i drewnianym głosem monologuje o klęsce wyśnionego filmu.

DAUMIER

Słusznie pan postąpił. Ma pan dziś dobry dzień. To kosztowna decyzja, ale my, intelektualiści... Sądzę, że pan też nim jest... musimy zachować jasność sądu. Za dużo na świecie chaosu. Nie można go zwiększać... Zresztą... Producent zawsze ryzykuje. Gratuluję! Nie było innego wyjścia. Ma pan to, na co zasłużył. Lepiej niszczyć, niż tworzyć rzeczy bezużyteczne. A zresztą... czy jest na świecie coś, co zasługuje na istnienie. Nieudany film to dla producenta zły interes. Dla pana mógłby to być koniec. Lepiej wszystko posypać solą. Tak, jak to czynili Rzymianie na polach bitew. To, czego nam trzeba, to higiena, czystość i dezynfekcja. Dusi nas potop słów, wyobrażeń i bezsensownych dźwięków. Powstają one z nicości, obracają się w nicość. Od prawdziwych artystów możemy wymagać jednego: niech nauczą się milczeć. A Rimbaud? Poeta, nie reżyser...

W trakcie ostatnich słów scenarzysty za przednią szybą samochodu pojawia się sylwetka maga-telepaty, który zbliża się do Daumiera i kłania mu się, uchylając cylinder.

TELEPATA

Proszę chwileczkę zaczekać. Dobry wieczór panu.

Daumier peroruje dalej, nie zwracając uwagi na telepatę, który obiega maskę samochodu, uśmiecha się i mówi pośpiesznie.

TELEPATA
Gratuluje ze szczerego serca.



Śmiercionośna przemowa scenarzysty Daumiera ucięta przez telepatę.

Prostuje się, daje znak pałeczką i z rozjaśnienia na ekranie wyłania się jasna twarz Claudii na tle morza. W tym momencie Daumier mówi.

DAUMIER
Krytyk musi potępić potok szmiry...

Ekran ukazuje teraz ubrane na biało piastunki. Stoją w zamyśleniu, uśmiechając się i trzymając na rękach małego Guida. Również stara prostytutka Saraghina w białej sukni stoi na tle spokojnego morza.

DAUMIER
...brudy i ohydę, jakie zalewają świat... A pan chciał zostawić nam w spadku film okaleczony, jak ślady stóp kulawego... Jaki pożytek

DAUMIER (*cont*)

będziemy mieli z obrazu pańskich błędów.
Zasnute mgłą, zapomniane twarze... kobiety,
których pan nigdy nie kochał...

Kolejne obrazy – rodzice również w bieli, trzymający się pod ręce, skupieni; Claudia biegnąca wzdłuż brzegu porośniętego trawą; uśmiechnięta Carla wraz z białym tłumem znajomych kobiet; lekko, z podniesionymi głowami idących przed siebie – kończą się zbliżeniem twarzy Guida, na której pojawia się uśmiech.



Postacie w bieli idą na tle morza.

GUIDO

Skąd we mnie to nagłe uczucie szczęścia
i siły? Wybaczcie mi... Nie rozumiałem...
Nic nie wiedziałem... jakie to proste... Ko-
chać was i akceptować.

W trakcie gdy padają te słowa, Luisa i Rossella spacerują po piaszczystej plaży, Luisa podchodzi do kamery, zostawiając Rossellę z tyłu, a kiedy jej twarz wypełnia cały ekran, spoza kadru słycać szept Guida.

GUIDO

Luiso, jestem wolny. Wszystko jest teraz dobre, prawdziwe, ma sens. Chciałbym to jakoś wyjaśnić, ale nie potrafię. Wszystko jest jak dawniej...

Tymczasem telepata wbiega na arenę z uniesioną pałeczką i woła.

TELEPATA

Uwaga, uwaga! Światła!

Zapalają się wcześniej zgaszone reflektory.

TELEPATA

Wszystkie światła!

GUIDO

I dlatego mogę patrzeć ci w oczy bez wstydu. Cieszymy się razem z życia. Tylko tyle mogę powiedzieć tobie i innym. Przyjmij mnie takim, jakim jestem.

Tu także telepata, właśnie telepata, a nie kto inny, wyprowadza film z tragicznego zakończenia konferencji prasowej, z najostrzejszego kryzysu, jaki zdarza się w filmie 8½, i swoją naiwną, magiczną wiarą, która absolutnie nie liczy się z tzw. realiami rzeczywistości (decyzja o przerwaniu produkcji filmu zapadła; robotnicy rozbierają rakietę),



Kardynał i jego asystenci w oczekiwaniu na wielki finał.