

WYPEŁNIĆ PUSTE MIEJSCA. O FASCYNACJACH LITERACKICH I PRAKTYKACH ADAPTACYJNYCH FEDERICA FELLINIEGO

PIOTR KLETOWSKI

Institut Bliskiego i Dalekiego Wschodu UJ
Institute of the Middle and Far East, Jagiellonian University
piotr.kletowski@uj.edu.pl
ORCID 0000-0003-3163-5343

Kiedy [...] jesteś na planie [...], nawet jeśli napisałeś najpiękniejszy scenariusz i miałeś za współpracownika samego Szekspira, to w pewnej chwili zdajesz sobie sprawę, że przypadkowo odkryty blask kryształu, kieliszka, może być ważniejszy od jakiegokolwiek dialogu¹.

Federico Fellini

Pisać o adaptacjach literatury w filmowej twórczości Federica Felliniego jest równie łatwo, co i trudno. Łatwo, bo w jego przebogatej twórczości² odnaleźć można zaledwie cztery filmy będące bezpośrednimi adaptacjami utworów literackich. Są to: nowela Edgara Alana Poego *Nie zakładaj się z diabłem o głowę*, przeniesiona na ekran jako *Toby Dammit* – segment nowelowego filmu grozy *Trzy kroki w szaleństwo* (*Histoires extraordinaires*, 1968); *Satyryki* Petroniusza (*Fellini Satyricon*, 1969); *Historia mojego życia* Giacoma Casanovy (film: *Il Casanova di Federico Fellini*, 1976) oraz *Poemat lunatyków* (*Poema di lunatici*) Ermana Cavazzoniego, stanowiący podstawę ostatniego dzieła mistrza z Rimini – filmu *Głos księżycy* (*La vocedella luna*,

¹ R. Cirio, F. Fellini, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Izabelin 2003, s. 61.

² Bierzemy pod uwagę przede wszystkim reżyserskie dokonania Felliniego. Jako scenarzysta adaptował on bowiem utwory literackie na potrzeby stworzonych przez siebie scenariuszy, np. *Kwiatki św. Franciszka*, przetworzone na film w reżyserii Rosselliniego *Franciszek, kuglarz boży* (*Francesco, giullare di Dio*, 1950).

1990)³. Dorzućmy do tego adaptację *Ameryki* Franza Kafki (właściwie jednej sceny: wizyty Karla w apartamencie Bruneldy⁴) w *Wywiadzie* (*Intervista*, 1987) i zbiór filmowych adaptacji literatury à la Fellini nie będzie tak imponujący, jak „przyliteracka” twórczość innych wielkich mistrzów włoskiego kina modernistycznego, takich jak Luchino Visconti czy Pier Paolo Pasolini.

Paradoksalnie jednak instynktownie wyczuwa się w twórczości Felliniego wpływy literackie. Jakby filmy włoskiego maga ekranu ukrywały w sobie jakąś literacką tkankę, stworzoną z inspiracji, literackich naleciałości, założeń, powiedzielibyśmy dziś – sampli. Dostrzega się przecież głęboki subiektywizm, śmiały eksperyment z formą, czasoprzestrzenne, impresyjne przetworzenia, obecne w powieściach Jamesa Joyce’a czy Kafki, których ślady odnajdziemy również w *Osiem i pół* (*Otto e mezzo*, 1963). Epickie, a przy tym gorzkie panoramy społeczeństwa włoskiego, jakby wyjęte z *Nudy* Alberta Moravii, przebijają się przez obrazy dekadencji w *Słodkim życiu* (*La dolce vita*, 1960). Wcześniej czuć „dotknięcie” *Idioty* Fiodora Dostojewskiego w postaci Gelsominy w *La stradzie* (1954), a później teatr absurdu w późnych dziełach Felliniego, jak *A statek płynie* (*E la naveva*, 1983) – obecność nosorożca na pokładzie transatlantyku nie jest w tym kontekście przypadkowa⁵.

Wydawać by się mogło nawet, że niektóre literackie utwory, jak przywoływana wcześniej *Ameryka* Kafki (której adaptację planował przez całe życie Fellini, zwłaszcza jako swój pierwszy amerykański film)⁶, stają się

³ Film ten występuje w polskim piśmiennictwie filmowym również jako *Głós z Księżycyca*. Zob. Filmweb, *Głós z Księżycyca*, <https://www.filmweb.pl/film/G%C5%82os+z+ksi%C4%99%C5%BCyca-1990-30818> (dostęp 1.10.2021).

⁴ Zob. F. Kafka, *Ameryka*, w: idem, *Dzieła wybrane*, t. 1. *Ameryka, Nowele i miniatury*, Wyrok, przeł. J. Kydryński, Warszawa 1994, s. 222–230.

⁵ W dramacie Eugène’a Ionesco, jak pamiętamy, znosorożcowieni ulegli obywatele miasta, co było symbolem przemiany przedstawicieli mieszczańskiego społeczeństwa w posłuszne ideologii (faszystowskiej?, komunistycznej?) indywidua. Coś podobnego dzieje się również z bohaterami filmu: przedstawicielami *fin-de-sieclowej* socjety, którzy wobec imigranckiego kryzysu (wtargnięcie na pokład uciekinierów z ogarniętej wojną Serbii), zamieniają się (a może po prostu ukazują swoje prawdziwe oblicze) w skończonych egoistów, myślących jedynie o własnej skórze.

⁶ Być może włoskiego twórcę pociągał przede wszystkim fakt, że Kafka, nigdy nie był w USA i swą *Amerykę* wysnuł z własnych imaginacji. W przeciwieństwie do autora *Procesu* Fellini był w Ameryce, ale zapewne sfilmowałby ją przede wszystkim

swego rodzaju „subtekstami”⁷, które – świadomie bądź nie – włoski reżyser wpisywał w kinematograficzny genom swych filmów. Sam Fellini wielokrotnie podkreślał swoją uwagę do wybranych utworów literackich, przy tym jednak nie darzył ich zbyt wielkim kultem, podstawowym źródłem inspiracji czyniąc przede wszystkim kino oraz własną wyobraźnię, podsycaną życiowymi perypetiami. Nie można jednak powiedzieć, że literatura – zwłaszcza ta klasyczna – nie znajdowała się w polu zainteresowań Felliniego. Obeznany był świetnie z literaturą popularną, dziecięcą, którą zresztą chciał adaptować; pamiętał klasyczne utwory greckie i rzymskie,

odtworzoną z własnej wyobraźni, w studiu Cinecittà. Niemniej jednak wpływ prozy Kafki na twórczość Felliniego jest przemożny, zwłaszcza niedokończonej powieści o przygodach młodego Karla Rossmanna w Ameryce. Schemat fabularny wpisany w model *bildungsroman* będzie powtórzony przez Felliniego w wielu jego filmach odtwarzających (przetwarzających) wspomnienia z jego młodości: w *Rzymie* (*Roma*, 1972) i *Wywiadzie* (gdzie sceny przeniesione żywcem z Kafki zestawione są ze scenami filmu, który kręci Fellini o swej młodości w czasach faszystowskiego Rzymu, w tym o wizycie u słynnej aktorki, jako żywo przypominającej postać wyzywającej Bruneldy). Również *Miasto kobiet* (*La città delle donne*, 1980) – z jego oniryczną poetyką i tematem definiującej męskość przemożnej kobiecości – można z powodzeniem odnieść do utworów czeskiego pisarza.

⁷ Przez subtekst rozumiem rodzaj tekstu pierwotnego, zawierającego niekiedy przetworzenie archetypów, do którego – w sposób świadomy bądź nie – nawiązywał w swej filmowej twórczości Fellini (termin ten możemy utożsamiać z proponowanym przez Gérarda Genetta terminem hipotekst (zob. M. Głowiński, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, LXXVII, z. 4, s. 80). W przypadku twórczości reżysera *Słodkiego życia* może to być np. *Pinokio*, do realizacji którego włoski reżyser przymierzał się wielokrotnie, ostatni raz widząc w roli pajaca stającego się chłopcem Roberta Begniniego. Aktor zresztą sfilmował własną wersję powieści Carla Collodiego, miejscami bardzo Felliniowską, ale w sumie jednak nieudaną, zwłaszcza z powodu właśnie pięćdziesięcioletniego Begniniego występującego w roli Pinokia. Warto jednak spojrzeć na filmy Felliniego, takie jak *Słodkie życie*, *Osiem i pół* i przede wszystkim *Casanova*, jako na filmowe przetworzenia powieści Collodiego (taką interpretację podaje w swym tekście o *Casanovie* Felliniego np. Monika Surma-Gawłowska; zob. M. Surma-Gawłowska, *Casanova: historia Pinokia, który nigdy nie stał się chłopcem*, w: *Od Boccaccia do Tabucchiego. Adaptacje literatury włoskiej*, red. A. Gałkowski, A. Miller-Klejsa, Warszawa 2012, s. 52–73).

w których zwracał uwagę na szczegóły związane z utworem w jakiś sposób je wizualizujące, jak ilustracje:

Próbuję sobie przypomnieć moich duchowych patronów: Pinokio, Bibi i Bibo, Dickens, Fortunello, Gian Burasca, Wyspa Skarbów, Poe, Archibaldo i Petronilla, Verne, Simenon, z którym się zaprzyjaźniłem i którego bardzo podziwiam (powiedział mi, że kochał się z dziesięcioma tysiącami kobiet: czy dojdę kiedyś do tego, by być takim pisarzem!). Poza tym, pomimo szkoły, chciałbym dodać Homera, Catullusa, Horacego. Także podobała mi się bardzo Ksenofontowa Anabasis z owymi żołnierzami, którzy co „czterdzieści parasangów jedli oliwki i pili wino oparci na długich lancach”. Ale jak można spamiętać wszystkie książki, które towarzyszyły twemu dojrzewaniu, odkrywały ci siebie? Yambo, kto go pamięta? Pisał powieści i ilustrował je rysunkami, które wydawały mi się bardzo piękne. Między innymi wymyślił postać, która się nazywała Mestolino. Był to właściwie mój portret: chudziutki chłopczek z kupą włosów, organicznie niezdolny do mówienia prawdy...⁸.

Wiele utworów literackich reżyser znał doskonale – nawet jeśli nie z lektury, to z opowiadania, przekazu, można powiedzieć z drugiej ręki. Ale właśnie to, że Fellini nie miał kontaktu bezpośrednio z danym utworem, lecz z jego streszczeniem, przetworzeniem pozwoliło mu wytworzyć w wyobraźni jego własną kinematograficzną wersję.

Co więcej, niekiedy owa „powierzchnowość” pozwalała Felliniemu na dostrzeżenie głębokich, archetypicznych, tekstotwórczych mechanizmów adaptowanej literatury, jak miało to miejsce w przypadku Kafki, którego Fellini (zaskakująco – bo przecież na pierwszy rzut oka jego „ludyczna” poetyka była daleka od hermetyzmu kafkowskiej prozy) uznawał za konstytutywną również dla swojego kina. Jak sam wspominał:

Marcello Marchesi przyjechał któregoś dnia z Mediolanu z książką pod tytułem *Przemiana*: „Grzegorz Samsa obudził się pewnego rana z niespokojnych snów i stwierdził, że zmienił się w łóżku w potwornego robaka”. Podświadomość, która była u Dostojewskiego obszarem przejmującego i emocjonującego badania i diagnozy, stawała się tutaj samą materią

⁸ F. Fellini, G. Grazzini, *Federico Fellini o filmie*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1989, s. 31.

opowiadania – jak w baśniach, w mitach, w najbardziej tajemniczych legendach. Ale tam chodzi o wydobywanie na jaw podświadomości zbiorowej, nieróżnicowanej, metafizycznej: tymczasem tu, u Kafki, podświadomość indywidualna, strefa cienia, prywatna tajnia duszy została nagle oświecona lodowatym i tragicznym światłem hebrajskiego geniuszu, wielkiego poety-proroka. Kafka poruszył mnie głęboko. Uderzył mnie jego sposób ujmowania tajemniczej strony rzeczy, ich nieodgadnionego sensu, świadomości labiryntu i magiczności tego, co codzienne⁹.

Głęboka introwertyczność, subiektywność, oniryczność, ale i archetypiczność prozy Kafki, którą Fellini uznał za swoją, zderzyła się w przypadku reżysera z jego fascynacją prozą amerykańską, zupełnie nieznaną w czasach młodości Felliniego (ze względów cenzorskich) i – podobnie jak film – odkrywaną już po skończeniu faszystowskiej nocy we Włoszech. Oddajmy głos reżyserowi:

Natomiast zupełnie innego rodzaju skojarzenia nasuwały mi powieści amerykańskie Steinbecka, Faulknera, Saroyana. Tam było życie takie, jakie jest – zmysłowe, pulsujące, pełne przygód. Żadnych parad, mundurów, zbiorowych rytuałów, żadnej wojowniczej i triumfalistycznej retoryki; ale prawdziwe wycucie ludzi, codziennych zmagania, instynktów. Trudne do zdefiniowania doznanie wolności, drogi bez końca, które przecinają olbrzymi kraj i wspina się bezkresne krajobrazy tętnące czymś świętym, czymś heroicznym jak w filmach Johna Forda. Literatura i kino amerykańskie wyrażały dla mnie jedno: to było prawdziwe życie dumne i zwycięsko przeciwstawiające się żałobnej witalności naszych dygnitarzy, ubranych na czarno i skaczących w kręgach ognia: to była jednostka zwyciężająca zbiorowość¹⁰.

Gdybyśmy się pokusili o określenie filmowego stylu Felliniego, odnosząc go właśnie do przytoczonych literackich fascynacji, moglibyśmy powiedzieć, że w swej istocie cechuje go głęboki indywidualizm, nawet jeśli bohaterem filmowych wizji włoskiego reżysera jest zbiorowość. Jest to zbiorowość, jak w filmie *Rzym*, tworząca jakby jeden wielki organizm, którego symbolem, wyrazicielem jest postać artysty, narratora, *porte-parole* samego Felliniego, często pojawiającego się w filmie, a nawet – w demiurgicznej formie – na

⁹ Ibidem, s. 30–31.

¹⁰ Ibidem.

naszych oczach tworzącego świat przedstawiony (jak ma to miejsce w *Osiem i pół*, ale też w jakimś sensie w *Casanovie*, *Wywiadzie* czy w *A statek płynie*).

Z jednej strony kino Felliniego przesiąknięte jest literaturą, duchem inspiracji i zapożyczenia, z drugiej jednak mamy do czynienia z adaptacjami biorącymi na warsztat konkretne utwory literackie. Są to jednak adaptacje bardzo specyficzne, przede wszystkim ukazujące sam proces kreacji Felliniego, dla którego – ostatecznie – ważniejsza od rzeczywistości opisanej przez autora literackiego pierwowzoru była jego własna wizja. Co jednak najciekawsze, mimo że Fellini z dużą dowolnością, żeby nie powiedzieć – wręcz dezynwolturą, traktował utwory literackie, które adaptował, być może właśnie przez swój twórczy *esprit* docierał do sedna literackiego przekazu, ukazując jego najgłębszą istotę, sens postaci opisanych w utworze, znaczenie świata, który zaludniały, jego uniwersalny wymiar. Może dlatego właśnie twórca *Słodkiego życia* nawet zamierzał przenieść na ekran największe dzieła włoskiej literatury, jak *Boska komedia* Dantego Alighieriego. Właśnie w odniesieniu do tego niezrealizowanego projektu Fellini podzielił się własną refleksją na temat tego, czym jest (albo czym powinna być) filmowa adaptacja:

Dzieło sztuki rodzi się w swojej jedynej i wyłącznej postaci: wszelkie takie transkrypcje uważam za potworne, idiotyczne, obłądne. W zasadzie wolę zawsze tematy oryginalne, napisane specjalnie dla kina. Uważam, że kino nie potrzebuje literatury, trzeba mu tylko autorów filmowych, to jest ludzi, którzy wypowiadają się poprzez rytmy, kadencje właściwe kinu. Kino jest sztuką autonomiczną, nie potrzebuje transpozycji, które w najlepszym razie będą zawsze i tylko ilustracjami. Każde dzieło sztuki żyje tylko w wymiarze, w którym zostało stworzone i wyrażone. Co można wziąć z książki? Sytuacje. Ale sytuacje same przez się nic nie znaczą. Liczy się uczucie, z jakim są przedstawione, fantazja, atmosfera, światło: w istocie interpretacja faktów. Natomiast interpretacja literacka tych samych faktów nie ma nic wspólnego z ich interpretacją filmową. Są to dwa zupełnie różne sposoby wypowiedzi¹¹.

Widać więc, z jaką niechęcią odnosił się Fellini do prostych transpozycji utworów literackich do kina. Stanowisko to, na swój sposób radykalne,

¹¹ F. Fellini, G. Grazzini, op. cit., s. 17–18.

wielce różni się od stanowisk innych filmowców z anurzonych w literaturze, obficie z niej korzystających, co nie znaczy, że niedostrzegających odrębności literackiego i filmowego medium, jednak zawsze zwracających uwagę na zależność kina od literatury, z pewnym wskazaniem na malarstwo (vide Pasolini). Fellini myśli kinem, a jego myślenie wydaje się śmiałe. Ale jako reżyser *par excellence* modernistyczny zdaje sobie sprawę, że jest również (filmowym) karłem stojącym na barkach (literackich) olbrzymów i nie ucieka (za wszelką cenę) od literackich zależności, niejako opowiadając się jedynie po stronie kina. Można powiedzieć, że dla Felliniego literatura – bez względu na jej wartość – staje się jedynie zaczynem do stworzenia autonomicznej kinematograficznej wypowiedzi. Z jednej strony zawierającej w sobie ślady literackiej inspiracji, z drugiej będącej dziełem na swój sposób autonomicznym, stanowiącym przede wszystkim wypowiedź samego filmowca.

Adaptacyjne praktyki Felliniego wyraźnie pozycjonują go na stanowisku reżysera-zdrajcy, tworzącego filmy odbiegające od pierwowzoru literackiego na korzyść dostrzeżonych w nim elementów czysto filmowych. Wydaje się jednak, że twórca *Słodkiego życia* stanowi nieco odmienny przypadek, jako że w przeciwieństwie do wielu adaptatorów-zdrajców jego intencją jest nie tyle przejęcie utworu i narzucenie mu własnego odczytania i interpretacji, ile właśnie zniszczenie, przełamanie, uzupełnienie pierwotnej struktury¹².

Widać to wyraźnie już w filmie *Toby Dammit*, w którym Fellini wziął właściwie tylko dwa elementy z opowiadania Poego: postać tytułowego utracjusza (w wersji pierwotnej awanturnika stanowiącego kłopot dla bliskich i otoczenia), w filmie – będący zbławozowanym brytyjskim aktorem (to w sumie grający samego siebie, angielski gwiazdor i bon vivant Terrence Stamp, który przybywa do Rzymu, by zagrać w pierwszym religijnym spaghetti westernie i przy okazji odebrać nagrodę filmową – Złotą Wilczycę), motyw diabła (w literackim utworze to stary człowiek, w filmie zamieniony na dziewczynkę, która jest odwróceniem anielskiego

¹² Na temat teorii adaptacji i rozumienia pojęcia twórcza zdrada w kontekście filmowych adaptacji literatury zob. A. Helman, *Adaptacja jako intertekstualny dialog (wprowadzenie)*, w: eadem, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Poznań 2014, s. 7–26.

symbolu dziewczynki oznaczającej niewinność w *Słodkim życiu*, – w *Tobym Dammicie* oznaczającej również śmierć¹³) oraz odciętej głowy nieszczęśnika, który w następstwie zakładu z diabłem wykonuje skok, na skutek którego ulega dekapitacji (w filmie bohater ulega wypadkowi samochodowemu, w skutek którego również dosłownie traci głowę)¹⁴.

Ta filmowa krotkowiła, która umyka wielu badaczom twórczości Felliniego, być może stanowi klucz do zrozumienia całej jego twórczości, zwłaszcza że ogniskują się tutaj tematyczne (i formalne) obsesje występujące w innych, pełnometrażowych filmach włoskiego reżysera: zatracenie się artysty w sztuce (a co za tym idzie utrata przez niego poczucia rzeczywistości), świat artystycznej socjety jako symbol wyjałowienia moralnego społeczeństwa czy też kwestia religii niebezpiecznie zamieniającej się w filmowy spektakl (bohaterem religijnego spaghetti westernu ma być Chrystus-rewolwerowiec). Satyra na świat filmu płynnie przechodzi w dynamiczny film akcji, którego punktem kulminacyjnym jest finałowa, szalona jazda Toby'ego po opustoszałych ulicach nocnego Rzymu. Fellini niemalże całkowicie zmienia fabułę opowiadania i niejako wypełnia przestrzeń narracyjną pozostawioną przez Poego swoimi pomysłami, w efekcie pozostawiając z literackiego pierwowzoru jedynie fabularny szkielet. Niemniej jednak w swej głębokiej strukturze znaczeniowej Fellini idzie w ślad za Poem, u którego podstawowym tematem jest chęć popisu, zaistnienia, wyróżnienia się z tłumu, przez przyjęcie diabelskiego zakładu. Bohater filmowy również jest kimś, kto chce się wyróżnić z anonimowego tłumu – jest aktorem-celebrytą, żyjącym na krawędzi, prowokującym sytuacje graniczne i ekstremalne aż do swego dramatycznego końca, który staje się jedynie logiczną konsekwencją

¹³ Na tę zależność między postaciami dziewczynek i na wagę filmu w kontekście całej twórczości Felliniego zwrócił uwagę Grzegorz Królikiewicz, autor najlepszej, analitycznej monografii twórczości Felliniego. Zob. G. Królikiewicz, *Toby Dammit*, w: idem, *Kłopoty z Fellinim. Sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Łódź, 1995, s. 139. *Toby Dammit* jest filmem stojącym w cieniu innych, pełnometrażowych filmów Felliniego, lecz jest, być może, najodważniejszym, a przy tym najbardziej krytycznym głosem (wobec współczesnej rzeczywistości, zwłaszcza rzeczywistości show-biznesu) Felliniego.

¹⁴ Zob. E.A. Poe, *Never Bet the Devil Your Head*, <https://poestories.com/read/neverbet> (dostęp 13.08.2021).

jego szalonego życia. Chęć zaistnienia, autokreacji – wydaje się mówić Poe – jest rodzajem diabelskiego zakładu o najwyższą stawkę. Świat artystów, świat filmu i tworzenia to też diabelski cyrk, w którym bardzo łatwo o samozatrętę, zwłaszcza jeśli – jak mówi bohater filmu, gdy udziela telewizyjnego wywiadu – nie wierzy się w Boga, ale wierzy się w diabła. W tworzeniu nieodzowną rolę udział bierze zło, diabeł – zdaje się mówić Fellini. Ważne jednak, by nie zatracić miary, by dążyć w stronę dobra i światła, a nie fałszywego objawienia, jakiego doświadcza bohater filmu, kiedy oślepiiony traci głowę, gdy stalowa linka oddziela ją od szyi¹⁵.

O ile jednak *Toby Dammit* jest wyjątkową filmową *extravaganzą*, o tyle kolejna adaptacja dokonana przez Felliniego jawi się jako jeden z najbardziej uznanych jego filmów¹⁶. *Fellini Satyricon* – obraz z jednej strony odstręczający, z drugiej fascynujący – staje się modelowym przykładem filmowej adaptacji tworzonej przez reżysera-zdrajcę, który (jeszcze bardziej niż w dziele na podstawie Poego) udowadnia, że najważniejszą techniką adaptacji literatury jest... dopisywanie przez reżysera/scenarzystę filmowego czegoś, czego nie ma w literackim pierwowzorze, ale co – z powodzeniem, gdy uniknie się gwałtu na tekście – mogłoby zaistnieć. Jak mówił sam Fellini:

W czasie rekonwalescencji [z alergicznego zapalenia opłucnej – przyp. P.K.] przeczytałem na nowo Petroniusza i zafascynował mnie pewien szczegół, którego przedtem nie umiałem zauważyć – mianowicie części brakujące, to jest pustka pomiędzy poszczególnymi epizodami. Już w szkole, kiedy uczyliśmy się o poetach przed Pindarem, próbowałem wypełnić własną wyobraźnią ową pustkę między różnymi fragmentami. Nauczyciel był komiczny, kiedy wymagał, aby szesnastoletnie łobuzy wpadały w zachwyt, kiedy on swoim cienkim głosem deklamuje jedyny zachowany wers poety

¹⁵ W kinie włoskim Terrence Stamp zagrał jeszcze role niejako korespondujące z rolą w filmie Felliniego: w *Teoremacie* (1969) stworzył postać dionizyjską (ni to Boga, ni to Szatana) doprowadzającą burżuazyjną rodzinę do seksualnego/duchowego przebudzenia, ale i do zraty; natomiast w filmie *Sezon w piekle* (*Una stagione all'inferno*, 1971) w reżyserii Nela Rosiego, wcielił się w postać Arthura Rimbauda – poety wyklętego.

¹⁶ Choć w chwili premiery przyjęto go z mieszanymi uczuciami – chwalono styl, wytykano chłód bijący z przeestetyzowanych kadrów.

„Piję oparty na długiej lancy”; ja zaś wywoływałem wtedy hałaśliwe wybuchy wesołości, wymyślając całe serie fragmentów, które mu bezwstydnie podsuwaliśmy... Ale ta sprawa z fragmentami naprawdę mnie fascynowała. Fascynowała mnie myśl, że w prochu stuleci przechowały się uderzenia serca, które dawno bić przestało. Gdy więc byłem na rekonwalescencji w Manzianie i w bibliotecznym pensjonacie wpadł mi w ręce Petroniusz, znowu przeżyłem wielką emocję. Myślałem o kolumnach, głowach, brakujących oczach, utraczonych nosach i całej cmentarnej scenografii Via Appia Antica albo w ogóle muzeów archeologicznych. Wyłaniały się rzadkie fragmenty, strzępy tego, co można było również uważać za sen, w znacznej mierze wyparty i zapomniany. Nie epoka historyczna, filologicznie odtworzona na podstawie dokumentów, naukowo potwierdzona, lecz wielka oniryczna galaktyka tonąca w mroku pośród migotania odłamków unoszących się, płynących w naszą stronę. Myślę, że oczarowała mnie sposobność zrekonstruowania tego snu, jego enigmatyczna przejrzystość, jego nieodgadniona jasność. Tak właśnie jest ze snami. Zawierają treści najgłębiej nasze, poprzez które wyraża się nasza istota, ale w świetle dnia jedyny stosunek poznawczy, jaki możemy mieć do nich, jest natury konceptualnej, intelektualnej. Dlatego sny wydają się nam tak ulotne, niezrozumiałe, obce. Świat starożytny, mówiłem sobie, nigdy nie istniał, ale nie ulega wątpliwości, że go sobie wyśniliśmy. Trzeba by więc znieść granicę między snem i fantazją, wszystko wymyślić i potem zobiektywizować tę fantazję, zdystansować się od niej, aby móc ją odkrywać jako coś równocześnie nietkniętego i nierozpoznawalnego¹⁷.

To, co widzimy na ekranie, jest więc przede wszystkim snem o Rzymie czasów Nerona, snem kinematograficznym, gdzie pierwowzór literacki został przez Felliniego potraktowany jak rozrzucone puzzle, które samodzielnie trzeba ułożyć, uzupełniając brakujące fragmenty, a nawet składając te elementy nie tak, jak złożone być powinny, lecz jak (lepiej) pasują do ich filmowej wizji. Ale zachęcają do takiego samodzielnego złożenia historii same *Satyryki*, które mają schemat filmu aż proszącego się o przemontowanie, uzupełnienie:

W tym, co posiadamy, romans przedstawia się nam jako opowiadanie głównego bohatera, Enkolpiusza, o przeżyciach własnych i stałych lub przygodnych towarzyszy wędrówki. Taką postać opowiadania miał

¹⁷ F. Fellini, G. Grazzini, *Federico Fellini o filmie*, op. cit., s. 82–83.

niewątpliwie cały utwór: opowiadania, w którym fikcja z rzeczywistością, fantazja z realizmem, priapejska erotyka z problemami nauczania i wychowania, sztuki i literatury mieszają się jakby w jednym groteskowym filmie podróżniczo-awanturycznym¹⁸.

Jeśli pokrótce streścimy *Satryki* Petroniusza, dostrzeżemy właściwie nikłe podobieństwo z fabułą filmu Felliniego albo inaczej – większość węzłowych wydarzeń zawartych w książce odnajdziemy w ekranizacji, ale nie tam, gdzie znajdowały się one pierwotnie. Są one pozmieniane, uzupełnione o epizody, których nie zawiera Petroniuszowski pierwowzór (ale – mogliśmy powiedzieć – zostały one c u d o w n i e odnalezione w archetypicznej wyobraźni Felliniego).

W pierwowzorze Petroniusza (w zrekonstruowanych fragmentach) trzej przyjaciele (i kochankowie) – student prawa Enkolpiusz, były gladiator Aksyltus i, najmłodszy z nich, niewolnik o kobiecej urodzie Giton – najpierw wikłają się w marsylską awanturę, przez co zakłócają obrządki ku czci bożka Priapa, który rzuca kłatwę na Enkolpiusza, czyniąc go (w niedalekiej przyszłości) niezdolnym do seksualnych rozkoszy. Bohaterowie dopuszczają się kradzieży świętych przedmiotów używanych w czasie obrzędów. Następnie ponownie wchodzą w konflikt z wyznawcami Priapa (tym razem w Kampanii). Spotykają na swej drodze retora Agamemnona, który wykłada im prawa retoryki. Bohaterowie dostają się pod gościnny dach obywatelki Kwartylii, gdzie dochodzi do orgii z udziałem przebywających w domostwie gości, po której wszyscy uczestniczą w ucztie rzymskiego patrycjusza Trymalchiona. Biesiadnicy raczeni są wybornymi smakołykami, oddają się przy tym sodomii i snują opowieści (jedną z nich jest opowieść o legionście zamieniającym się w wilkołaka). Uczta pełna jest niezwykle barwnych epizodów, generalnie ukazuje bogactwo rzymskiego nuworysza, jednocześnie piętnując jego intelektualne ograniczenia. Kiedy Trymalchion udaje zmarłego i każe recytować treny na swoją cześć, młodzieńcy uchodzą z jego domu. Następuje ich gwałtowne rozstanie – okazuje się, że darzony płomiennym uczuciem przez Enkolpiusza Giton wybiera na towarzysza swej drogi młodego gladiatora. Zrozpaczony Enkolpiusz włóczy się po Rzymie, odwiedza pinakotekę, gdzie spotyka poetę Eumolpusa. Ten raczy

¹⁸ M. Brożek, *Wstęp*, w: Petroniusz, *Satryki*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968, s. 3.

go opowieścią o uwiedzeniu syna swego chlebobawcy, całkiem skorego do męskich igraszek miłosnych, udowadniając, że podstawowym prawem człowieka jest właśnie prawo zaspokajania swych cielesnych żądz, a ci którzy wydają się najcnotliwsi, pałają największym pożądaniem. Kiedy spostrzega, że Enkolpiusza zafrapował obraz przedstawiający zdobycie Troi, intonuje pieśń opisującą to wydarzenie. Recytacja zostaje brutalnie przerwana przez przeciwników poezji obrzucających poetę kamieniami. Bohaterowie udają się razem do łaźni, gdzie spotykają Gitona pracującego jako chłopiec kąpielowy. Giton wyjaśnia powody odejścia do Enkolpiusza (chciał pozostać przy silniejszym kochanku, by ten lepiej go chronił). Następnie rozgrywa się seria tragicomicznych wydarzeń w wynajętym przez Enkolpiusza pokoju: bohater podejmuje nieudaną próbę samobójczą, przeżywa rewizję pokoju (żołnierze szukają zbiegłego Gitona, ukrywającego się pod łóżkiem bohatera), w końcu następuje pogodzenie się kochanków. Następnego dnia mężczyźni zaciągają się na statek bogatego kupca Lichasa z Tarentu. Tam służby bogacza sprawiają, że przechodzą katusze. Tryfajna zakochuje się w Gitonie, zaś Eumolpus snuje przedziwną opowieść o wdowie opłakującej zmarłego męża, która oddaje truchło małżonka jurnemu żołnierzowi strzegącemu ciała skazańca; w czasie erotycznych uciech pilnowany przez pocieszyciela wdowy trup ukrzyżowanego więźnia zostaje podstępnie skradziony przez bliskich skazańca. Następuje katastrofa morska, w skutek której ginie większość załogi, w tym Lichas. Aby zapomnieć o tragedii, Eumolpus intonuje pieśń o wojnie domowej. Poeta niespodziewanie zostaje obdarzony spadkiem, dzięki czemu bohaterowie mogą wieść dostatni żywot w Krotonie. Enkolpiusz cieszy się zainteresowaniem pięknych dam, ale klątwa Priama daje o sobie znać i bohater musi uciekać się do różnorodnych zabiegów, by odzyskać siły vitalne. W końcu dzięki seksualnym zabiegom kapłanki Priama Ojnotei bohater odzyskuje wigor. *Satyryki* kończy scena czytania przez Eumolpusa swego testamentu, w którym głosi, że każdy, kto chce dostać część jego spadku, musi... zjeść kawałek jego ciała, po śmierci ułożonego na marach.

Co z tym bogactwem treści robi Fellini? Przede wszystkim redukuje je, układając we właściwy sobie sposób, dopisując fragmenty uzupełniające całość. Ogranicza również zakres przestrzenny opowieści właściwie do Rzymu i Ostii (gdzie rozgrywają się sceny morskie i nadmorskie).

Fabula *Fellini Satyricon* układa się następująco. Oto dowiadujemy się o kłótni Enkolpiusza (Martin Potter) z Ascytlusem (Hiram Keller), której powodem jest Giton (Max Born). Enkolpio odnajduje Ascytlusa w łaźni i wymusza na nim zeznanie, gdzie jest piękny chłopiec; okazuje się, że został on sprzedany aktorowi o imieniu Vernacchio (Fanfulla). Podczas przedziwnego przedstawienia – ukazującego zjedzenie muchy przez aktora, głośne puszczone przez niego wiatrów oraz odcięcie ręki żebrakowi (która c u d e m odrasta!) – dochodzi do ponownej sprzeczki o Gitona, który staje się p r z e d m i o t e m licytacji. Kiedy Enkolpiusz dochodzi swych praw, Giton niepostrzeżenie ucieka z Ascytlusem, by oddawać się miłosnym igraszkom na przedmieściach Romy – w dzielnicy biedoty i występku Suburze. Odnajduje ich Enkolpio, dochodzi do kłótni, którą przerywa niespodziewanie trzęsienie ziemi (z przerażającym, ale i malowniczym obrazem zapadającego się w ziemi białego rumaka). Podczas katastrofy bohater spotyka bezdomnego poetę Eumolpusa (Mario Romagnoli), który zaprasza go na ucztę do bogacza Trymalchiona. Podczas uczty Fellini powtarza większość scen opisanych przez Petroniusza, zwłaszcza te ukazujące prezentacje wykwintnych potraw oraz ciągnące się w nieskończoność dysputy, i ogranicza właściwie do kilku scen zabawną wymianę zdań między uczestnikami biesiady, prezentującą głupotę Trymalchiona, jego rozwiązłość, ale i lizusostwo zebranych na uczcie gości. W finale orgii – podobnie jak w literackim pierwowzorze – Eumolpus krytykuje poetyckie t a l e n t a gospodarza, za co zostaje dotkliwie obity przez służbę. W czasie wizyty w mauzoleum (gdzie zebranim gościom Trymalchion ukazuje miejsce swojego przyszłego pochówku) wyzwolony niewolnik snuje opowieść o wdowie i żołnierzu (którą w pierwowzorze przedstawiał Eumolpus w czasie podróży morskiej, pod koniec *Satyryk*). Akcja przenosi się na statek Lykona z Tarentu (Alain Cuny) – cesarskiego prokonsula, przewożącego Cezara do jego letnich rezydencji. Tam trzej przyjaciele i kochankowie – Giton, Enkolpio i Ascytlo – stają się niewolnikami okrutnego sybaryty, który pożądlivym okiem (jedynym) patrzy na Enkolpiusza. Następują zaślubiny Lykona i Enkolpia; p o d r ó ż p o ś l u b n ą przerywa atak piratów, którzy topią Cezara i ścinają głowę jego prokonsulowi. Teraz bohaterowie w orszaku nowego cezara wkraczą do Rzymu, oglądając dookoła pozoęę i śmierć. Następuje scena rozgrywająca się w domu małżeństwa szlachetnych patrycjusz (Lucia Bosé, Joseph Wheeler), którzy uwalniają swoich niewolników, po czym w miłosnym uścisku popelniają

samobójstwo. Do pełnego obrazów domu (pinakoteka) wchodzi Enkolpiusz i Ascyllus i – nie zważając na ciała samobójców – uprawiają miłość z piękną, czarnoskórą niewolnicą (Hylette Adolphe). Po nocy pełnej uniesień bohaterowie podążają za procesją udającą się do Wyrocni, którą okazuje się być hermafrodyta (Pasquele Baldassarre). W ich niecnych głowach rodzi się plan, by porwać boską istotę i czerpać z wykorzystania jej materialne korzyści. Niestety, porwany półbóg umiera w drodze, zaś bohaterowie zabijają jeszcze rabusia pomagającego im w kradzieży. Rozdzielony z Ascylltem Enkolpio niespodziewanie dostaje się na arenę walk gladiatorów, mającą formę labiryntu, gdzie musi stoczyć walkę z gigantycznym wojownikiem przebranym za Minotaura (Luigi Montefiori). Kiedy bohater błaga o litość, gladiator oszczędza go. Okazuje się bowiem, że walka jest częścią uroczystości ku czci boga ryżu. Jednak, aby zaspokoić bóstwo, Enkolpiusz musi kochać się z kapłanką Ariadną (Elisa Mainardi) – tu jednak zawodzą go męskie moce. Szczęśliwie zjawia się Ascyllus i Eumolpus, który – jak się okazuje – odziedziczył wielki spadek. Zabiegi przywracania męskich mocy Enkolpiowi, zastosowane przez służki Ariadny, nie przynoszą rezultatów, więc bohater udaje się do czarownicy Enotei (Donyale Luna), ukaranej kiedyś przez maga niegasnącym żarem wydobywającym się z jej sromu. Ascyllus ginie niespodziewanie od ciosów mieczem zadanych mu przez tropiącego go od jakiegoś czasu bandytę. Uzdrawiony przez czarownicę (z pięknej kobiety zamienionej w staruchę) Enkolpiusz dowiadyuje się o osobliwym testamencie Eumolpusa (podobnie jak w literackim pierwowzorze każdy kto chce wziąć część majątku Eumolpusa, musi – gdy ten już umrze – zjeść kawałek ciała zmarłego poety), po czym oznajmia, że zamierza odbyć kolejną podróż morską. Jego oblicze zamienia się we fresk zrujnowanego atrium (na kolejnych ścianach rozpoznajemy portrety innych postaci występujących w filmie; ich głosy cichną, słychać tylko wiew sirocco).

Doprawdy fascynujący jest zabieg przyrównywania utworu Petroniusza do filmu Felliniego – dzieł tak podobnych, a jednocześnie tak różnych. Rzuci się w oczy przede wszystkim to, że w filmie nie fragmenty z *Satyryków*, wyjęte i przetworzone przez Felliniego, są najciekawsze, ale raczej te, które sam reżyser wymyślił na potrzeby swojej adaptacji: scena w teatrze, śmierć patrycjusza, pojedynki w labiryncie Minotaura. Nawet sceny wprost przejęte z książki nabierają zupełnie innego wymiaru. To, co literackie, staje się w rękach Felliniego materią czysto wizualną. Jak uczta Trymalchiona,

zamieniona przez mistrza włoskiego kina w taki sposób, że tyrady między uczestnikami biesiady (wypełniające dużą część literackiego pierwowzoru) zostają zastąpione niezwykle, orgiastycznymi obrazami przedziwnych sytuacji i typów zaludniających dom patrycjusza (którego zagrał zresztą autentyczny właściciel rzymskiej restauracji, aktor nieprofesjonalny). Fellini konkretyzuje świat przedstawiony Rzymu czasów Nerona, nadając mu surowy, niemalże prymitywny kształt, odległy od wizji Rzymu cesarów, ukazywanego w kinie *peplum* czy w *sandałowych* filmach hollywoodzkich. Bucha z niego dzikość, okrucieństwo, seksualne rozpasanie, ale też cudowność i pogańska magia. Fellini odrzuca intelektualność tego świata (występującą jeszcze u Petroniusza, ale zmiażdżoną przez prymitywizm kultury pieniądza), choć wydobywa jego walor wizualny (eksponując piękno i brzydotę, która jednakowoż ma swój wymiar estetyczny), jakby uwypukla jego barbarzyństwo ukryte pod pozorami rozwiniętego prawa czy (pozornie) wyrafinowanych obyczajów. Idzie w tym kierunku zgonie z tokiem myślenia samego Petroniusza, który wystawił równie surowy osąd swemu światu, tylko pozornie hołdującemu pięknu, w swej istocie całkowicie je odrzucającemu. Sceny, które Fellini dopisuje i dookreśla w swoim filmie, nie tylko nadają filmowej rzeczywistości magiczny, barbarzyński kształt, ale również na swój sposób przełamują go, mówiąc o konieczności zmiany tego, pogańskiego stanu rzeczy. Fellini rezygnuje z bezpośrednich odniesień do – niewystępującego u Petroniusza, ale przecież występującego już w świecie współczesnym Petroniuszowi – chrześcijaństwa, choć sceną z patrycjuszami-samobójcami wyznacza w jakiś sposób tę perspektywę¹⁹. Scena ta kojarzyć się musi z inną – sceną samobójstwa Steinera (Alain Cuny) ze *Słodkiego życia*, bo i cały Fellini *Satyricon* był odbierany przede wszystkim jako starożytna (choć akcja utworu Petroniusza rozgrywa się sto lat po

¹⁹ Śmierć patrycjuszki kojarzyć się ma ze śmiercią samego Petroniusza (zob. T. Kezich, *Czy tak wyglądał starożytny Rzym?*, w: idem, *Federico Fellini. Księga filmów*, red. V. Boarini, przeł. A. Gołębiowska, Poznań 2009, s. 189), ale gest uwolnienia niewolników przywołuje na myśl sceny uwalniania niewolników przez patrycjusz-chrześcijan: Aulusa Placjusza i jego żonę Pomponię Grecynę, jak również przez samego Petroniusza przed jego samobójczą śmiercią w *Quo vadis?* Henryka Sienkiewicza; zob. H. Sienkiewicz, *Quo vadis?*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/quo-vadis.pdf> (dostęp 21.10.2021), s. 274–275.

Chrystusie, więc nie do końca to starożytność) wersja *Słodkiego życia*. Przy czym w *Satyryconie* upadłe społeczeństwo rzymskie było jeszcze przed chrześcijańskim oświeceniem (sensu życia szukało jedynie w zaspokajaniu uciech i pięknie – przede wszystkim jednak fizycznym), zaś w przypadku *Słodkiego życia* mieliśmy już do czynienia ze społeczeństwem odrzucającym chrześcijaństwo (traktującym je jedynie fasadowo). Dla Felliniego bowiem czas zatoczył krąg: starożytne społeczeństwo konsumpcyjne przedzierzgnęło się we współczesne społeczeństwo konsumpcyjne; wtedy nie w pełni odczuwało duchową podszewkę rzeczywistości (bardziej utożsamiając ją jedynie z warstwą materialną), dziś – w imię konformizmu i wygodnictwa, odrzuca przeświadczenie o jej istnieniu i głębokim wpływie na człowieka. Taka postawa zgadzała by się z tym, co sam Fellini powiedział odnośnie powtarzalności swych filmów:

Wydaje mi się, że zawsze kręcę ten sam film; chodzi o obrazy i tylko o obrazy, które filmowałem, używając tych samych materiałów, może od przypadku do przypadku ujmowanych z różnych punktów widzenia. Mój stosunek do własnych filmów jest taki, że kształtuje się w miarę, jak film rośnie i zbliża się do ukończenia, to się powtarza przy wszystkich filmach. Któregoś pięknego dnia film, nad którym pracuję, kończy się, jeszcze przed ostatecznym końcem zdjęć²⁰.

Ale siła filmowego *Satyriconu* tkwi przede wszystkim w jego stronie wizualnej, eksponowanej przez Felliniego. Właściwie centralną sceną jest tu wizyta bohaterów w domu samobójców (pinakotece) i finał, kiedy oni sami przemieniają się w malarskie obrazy²¹. Są to sceny niejako przepowiadające kino – kino jako sztukę cieni, unieśmiertelniającą kształty przeszłości. Nawet jeśli są one odtwarzane w wyobraźni artysty – artysty (jak Fellini) tworzącego własne, integralne wizje rzeczywistości²², postrzegającego siebie jako filmowca zestrojonego z duszą zbiorowości włoskiego społeczeń-

²⁰ F. Fellini, G. Grazzini, *Federico Fellini o filmie*, op. cit., s. 42.

²¹ Zamknięcie *Satyriconu* zapowiada sceny znikania fresków w Rzymie.

²² Choć świat starożytny w *Satyryconie*, paradoksalnie, został drobniawo odtworzony w studiu Miasta Filmowego przy udziale sztabu historyków, ma on kształt wybitnie Felliniovski, tj. eksponujący groteskową cielesność, realizm połączony z onirycznością, wulgarność z wzniosłością.

stwa i wyrażającego w swych dziełach (ujęte w Jungowskim paradygmacie) archetypy i symbole. Filmowe *Satyryki* Felliniego są więc artystyczną reinterpretacją historii mieszkańców Italii, których bezpośrednim wyrazicielem był w czasach Nerona Petroniusz, a ich wizualnym, filmowym rezonerem staje się – w czasach kinematografu – Federico Fellini²³.

W podobnym wypełniającym lukę paradygmacie adaptacji-zdrad utrzymana jest trzecia, adaptacja filmowa Felliniego – *Casanova*. To film-przekleństwo, z którym Fellini męczył się przed realizacją, w jej trakcie oraz po zakończeniu zdjęć. Jednak po latach, paradoksalnie, *Casanova* oceniony został przez samego reżysera jako jego dzieło najpełniejsze. Problemem była tu postać: wiecznego wałkonia, symbolu włoskiego macho, ale również oryginalnego symbolu artysty (w rzeczy samej Casanova był przecież pisarzem, ale bardziej od tworzenia utworów literackich zajmowało go tworzenie z własnego życia czegoś na kształt dzieła sztuki). Jak tłumaczy sam Fellini:

Nie wiedziałem, co odpowiedzieć temu dzielnemu Amerykaninowi, który zrobił kupę filmów z Gary Cooperem, Clarkiem Gable, Joan Crawford, Hustonem, Billym Wilderem, był bliskim przyjacielem trzech czy czterech prezydentów i co sobota wieczór zapraszał Nixona do swego domu, aby mu dawać rady; bąkałem coś o błonie płodowej, o Casanovie zamkniętym w błonie płodowej matki-więzienia, matki-śródziemnomorskiej-lagunowej-Wenecji i o ciągle odkładanych, nigdy niedoszłych narodzinach. „Casanova – kończyłem w desperacji – nigdy się nie urodził. Jego życie nie jest życiem, jest nie-życiem, understand?”. Smutek i rezygnacja ogarniały twarz Amerykanina; niepokieszenie potrząsał głową: „Feffy, Feffy, to są

²³ W tym kontekście bardzo ciekawy jest film dokumentalny *Notatnik reżysera* (*A Director's Diary*, 1969), zrealizowany przez Felliniego w czasie przygotowań do kręcenia *Satyriconu* (była to produkcja zrealizowana na potrzeby amerykańskiej telewizji NBC). Widać w tym filmie, jak łatwo współcześni Rzymianie wchodzą w skórę Rzymian czasów Nerona. Sam Fellini staje się w nim kimś w rodzaju współczesnego Petroniusza, kronikarza życia współczesnej, włoskiej zbiorowości. Dlatego logicznym, następnym krokiem w karierze Felliniego była realizacja filmu o współczesnym mu Rzymie (w którym również pojawia się scena z antycznymi freskami, ginącymi w kontakcie z powietrzem przyniesionym do podziemnych katakumb przez budowniczych metra).

mentalmasturbations. Fintifluszki dla intelektualistów!” I zaraz zaczynał mi opowiadać, jak to kazał raz Trumanowi Capote zmienić całe zakończenie opowiadania i od tego czasu Tru uważa go za ojca i nie napisze ani linijki, żeby przedtem do niego nie zatelefonować. I jak zmusił Sturgesa do przerebiania sześć razy scenariusza i jak to owego historycznego dnia powiedział Marlonowi Brando: koniec z wąsami i spuścić trzy kilo wagi. Mówiłem do znudzenia, że nie oglądam ponownie swoich filmów i wobec tego nie jestem w stanie ocenić ich obiektywnie, bez emocji, z dystansem; wydaje mi się jednak, że Casanova jest moim najpełniejszym filmem, najbardziej wyrazistym, najodważniejszym. A przecież ty go określiłeś jako film, który mógłby mieć związek z jakimś ponurym porachunkiem. Był to jedyny raz, kiedy mi przyszło nie zgodzić się z tobą²⁴.

W zasadzie trudno do końca stwierdzić, które dokładnie epizody w filmie pokrywają się z epizodami z dzienników Casanovy²⁵; z pewnością te najważniejsze, jak: przygoda z mniszką, ucieczka z weneckiego więzienia, erotyczna przygoda z Enrichettą (rozgrywająca się we włościach ekscentrycznego hrabiego du Bois), wizyta w Wiecznym Mieście (i seksualne zawody w angielskiej ambasadzie), awantura w Anglii (i próba samobójstwa), ezoteryczne kontakty z hrabiną D’Urfe (i lunarne zaślubiny kochanków, których dzieli znacząca różnica wieku), drezdeńskie spotkanie z matką (po spektaklu

²⁴ F. Fellini, G. Grazzini, *Federico Fellini o filmie*, op. cit., s. 98.

²⁵ Przebrnięcie przez całość pamiętników weneckiego libertyna nastręcza trudności; po pierwsze wobec kilku rożnych, zagranicznych wydań dzienników (których odpowiednie części różnią się od siebie), po drugie wobec braku polskiego tłumaczenia choćby jednej (francuskiej, niemieckiej, włoskiej) pełnej wersji tego utworu. W Polsce ukazało się kilka tłumaczeń *Historii mego życia*, żadne jednak nie zawiera pełnej wersji dziennika. W zasadzie można powołać się na dwa tłumaczenia: pełniejsze (ze streszczeniami nieprzetłumaczonych fragmentów): G.G. Casanova, *Pamiętniki*, przekł., wybór i wstęp T. Evert, Tower Press, Gdańsk 2000; oraz krótsze (zawierające część ustępów z tłumaczenia Tadeusza Everta oraz tłumaczenia epizodów nowych): G.G. Casanova, *Pamiętniki*, przekł. anonimowy, Klasyka Romansu, seria *Love and Story*, Warszawa 2009. Można z nich wyciągnąć (zestawiając literacką narrację z historycznymi ustaleniami) tylko ogólne wnioski dotyczące tego, w jakim stopniu Fellini odwzorował literacką wizję w swym filmie, choć od razu rzuca się w oczy to, że – podobnie jak w przypadku *Satyryk* – włoski reżyser posługuje się daleko idącymi uproszczeniami, modyfikacjami i przetworzeniami.

Orfeusza i Eurydyki), wreszcie smutna starość na zamku w Dux. Właściwie wszystko inne, co widzimy w filmie, jest cudownym dzieckiem wyobraźni samego Felliniego i jego współpracowników. Co więcej, nawet epizody *Casanovowskie* zostają przerobione w taki sposób, że stają się bardziej kinematograficzną wizją życia i twórczości Casanovy niż ich realistycznym odwzorowaniem. Na przykład, opisany w pamiętnikach, właściwie dość nudny romans z przebraną za chłopca Enrichettą zamienia się w rękach Felliniego w fascynujący spektakl, którego centralną sceną jest barwny kuplet, wykonywany przez przebranych w owadzie kostiumy du Bois (Daniel Emilfor Bernstein) i jego homoseksualnego kochanka – kuplet, który staje się hymnem pochwalnym na cześć żarłoczności miłośnego uniesienia, powodującego, że kochankowie zarazem są pożerani i pożerają się wzajemnie (co odnosi się do miłosnych podbojów bohatera – drapieżnika, ale i ofiary swych żądz). Co więcej, najpiękniejsze sceny w filmie, najbardziej wizyjne, są efektem wyobraźni włoskiego maga ekranu – to m.in.: otwierająca dzieło i rozgrywająca się w czasie weneckiego karnawału scena obrzędu wyłowienia galeonu z kobietą na sterburcie, mesmeryczna sekwencja w angielskim cyrku dziwolągów czy jedna z ostatnich, najbardziej bulwersujących, ale i najpiękniejszych scen – uwiedzenie i seksualne spełnienie z mechaniczną lalką (w tej roli Leja Lojodice, która ma na twarzy oryginalną, niemiecką maskę z XVIII wieku). Ale przecież nie wzięły się one jedynie z artystycznych wizji reżysera [choć, jak powtarza się w wielu analizach filmowych²⁶, *Casanova* to również spowiedź Felliniego człowieka i Felliniego artysty, analizującego swą mroczną stronę i – podobnie jak jego ekranowy bohater – mierzącego się z (twórczą?) impotencją oraz ze zbliżającą się starością]. To wizje wyczytane między wierszami *Historii mojego życia* samego Casanovy, tyle tylko że dopisane i dookreślone przez twórcę

²⁶ Jak pisze Maria Kornatowska w swej mistrzowskiej monografii twórczości Felliniego: „Ale nie byłby Fellini Fellinim, gdyby i owego kunsztu, owej maestrii, nie wziął w cudzysłów, nie poddał w wątpliwość. W *Casanovie* w szczególności dramatycznym natężeniu powraca jeden z kluczowych wątków jego twórczości – temat nieudanego artysty, który pod błyskotliwymi pozorami kryje pustkę wewnętrzną i niemoc. Powraca nie bez związku z nagłym odczuciem własnej starości. [...] »Moje filmy – wyznał kiedyś – odzwierciedlają sezony mego życia«”. Zob. M. Kornatowska, *Casanova*, w: eadem, *Fellini*, Gdańsk 2003, s. 269.

Osiem i pół. Sceny te świetnie jednak oddają istotę samej postaci weneckiego libertyna, która zawiera się w niemożności życia poza spektaklem, w pogoni za wciąż oddalającym się spełnieniem i w życiu dla piękna (jedynie fizycznego, które jest pułapką).

Casanova jest to jeden z dwóch, obok *Satyriconu* filmów, w tytułach których występuje nazwisko Felliniego, podkreślające pełną autorskość tych dzieł. *Casanova* jest również filmem, w którym reżyser *Rzymu* – jak w żadnym innym ze swych dzieł – wyzwała żywioł kina pochłaniający literaturę stojącą u jego podstaw. Kluczem do otwarcia *Casanovy* (a może nawet całej twórczości) Felliniego jest niezwykła, przywoływana już w tym miejscu, scena wizyty bohatera w cyrku, rozpoczynająca się pokazem latarni magicznej, umiejscowionej w brzuchu wieloryba. Pokaz, podczas którego wyświetlane są projekcje fantastycznych rysunków (autorstwa Rolanda Topora), będących mniej lub bardziej symboliczną wizją waginy (przybierającej różne kształty – od niewinnych, przywodzących na myśl piękno, po złowrogie i budzące trwogę, jak wargi sromowe zamieniające się w głowę złośliwie uśmiechniętego diabełka), staje się czymś na kształt kinematograficznej projekcji (w rzeczy samej właśnie takie projekcje stały u podstaw sztuki filmowej). Scena ta, rzecz jasna, wprost ukazuje przedmiot fascynacji Casanovy (i jest to wspaniały przykład twórczej kompensacji w filmie wypełnionym wieloma śmiałymi scenami erotycznym, ale nigdy pornograficznymi – czyli eksponującymi genitalia aktorów w seksualnej interakcji). Przede wszystkim jednak ukazuje model kinematograficznej prezentacji, w porządku którego zrealizowany jest *Casanova* – bliższy filmowym feeriom początków kina niż kinu współczesnemu, które miast zachwycać pięknem, otwierać odbiorcę na doznania estetyczne, zachęcać – ale w następstwie (audio)wizualnego zachwytu – do własnych poszukiwań (również intelektualnych), ogranicza percepcje do śledzenia fabularnych następstw, perswaduje, przekonuje, słowem: ze sztuki czyni medium przymusu i brutalnego ograniczenia wyobraźni. Fellini powiedział kiedyś, że bardziej widziałby siebie w epoce kina niemego, i to tego wczesnego, Georges Mélièsa i Ferdinanda Zekki – kina, w którym nawet literatura była jedynie punktem wyjścia, a nie ograniczającym go narracyjnym kagańcem. *Casanova*, ze swą sceną odkrywania Mouny – sercem całego filmu – jest więc dziełem ukazującym triumf materii filmowej nad materią literacką, uwalniającym w sposób zupełny to, co w literaturze jest jedynie czekającym na wyzwolenie potencjałem.

Praktyki adaptacyjne Felliniego wydają się czymś na swój sposób wyjątkowym, stawiającym go w wąskim gronie filmowców, którzy nawet jeśli adaptowali literaturę, to robili to w taki sposób, że przy zachowaniu pewnych elementów literackiego pierwowzoru tworzyli film będący bardziej wypowiedzią samego reżysera niż jedynie powtórzeniem tego, co przeniesione z literatury. I to nie na zasadzie celowego przekłamania, radykalnej zmiany w stosunku do adaptowanego pierwowzoru, lecz na zasadzie daleko idącej interpretacji adaptowanego materiału, w taki jednak sposób, by z jednej strony zachowywał on przekaz (przede wszystkim globalny literackiego pierwowzoru), z drugiej zaś nabierał nowych znaczeń i stawał się bogatszy – nie tylko jako kinematograficzna, audiowizualna konkretyzacja, ale przede wszystkim jako twórcza przeróbka adaptowanego materiału, dodatkowo rezonująca w kontekście całej twórczości, a także – co chyba najważniejsze – czytelna i aktualna dla współczesnej publiczności. Nie chodzi w tym przypadku jedynie o proste u w s p ó ł c z e ś n i e (choć i do tego uciekał się niekiedy Fellini – vide film według Poego), lecz o utworzenie archetypicznej paraleli, wydobycie ze świata przetwarzanego ekwiwalentu współczesności i dostrzeżenie w postaciach z przeszłości samego siebie – reprezentanta człowieka współczesnego. Tym samym w procesie a d a p t a c j i, wdrażanym przez Felliniego, chodziło głównie o twórcze przetworzenie opisywanej rzeczywistości literackiej, w taki sposób, by stanowiła ona z jednej strony samoistny filmowy byt, z drugiej – by wydobywała to, co w niej najistotniejsze, a co włożył w pierwowzór literacki jego autor (a więc przede wszystkim jego antropologiczne czy – ściślej rzecz ujmując – filozoficzne znaczenie).

Do literatury – w różnoraki sposób – Fellini będzie wracał w swej późniejszej twórczości wielokrotnie, ale pójdzie tropem wyznaczonym przez swoje adaptacje Poego, Petroniusza, Casanovy – będzie w y p e ł n i a ł l u k i, a nawet (jak będzie w przypadku ostatniego filmu *Głos Księżycy*) pozostawi jedynie bohaterów wziętych z literackiego pierwowzoru, by stworzyć dla nich całkowicie własną kinematograficzną opowieść, utkaną z głęboko osobistych marzeń i snów²⁷. Ostatni film Felliniego pozostaje zresztą ostatecznym dowodem zwycięstwa filmowej kreacji wielkiego Maga Ekranu

²⁷ O ostatnich filmach Felliniego (w tym o *Głosie Księżycy*) jako filmach próbujących ocalić siłę kinematograficznego przekazu w świecie zdominowanym przez niszczącą sferę indywidualizmu media pisze Kevin Kołaczek. Zob. K. Kołaczek, *Lustra, plastik*

nad materiałem literackim, z którego twórca *Rzymu* wzięł jedynie postaci, obdarzając je oryginalnym, kinematograficznym życiem²⁸.

Bibliografia

- Casanova Giovanni Giacomo, *Pamiętniki*, przekł., wybór i wstęp T. Evert, Tower Press, Gdańsk 2000.
- Casanova Giovanni Giacomo, *Pamiętniki*, przekł. anonimowy, Klasyka Romansu, seria *Love and Story*, Warszawa 2009.
- Cirio Rita, Fellini Federico, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Świat Literacki, Izabelin 2003.
- Fellini Federico, Grazzini Giovanni, *Federico Fellini o filmie*, przeł. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa, 1989.
- Gałkowski Artur, Miller-Klejsa Anna, *Od Boccaccia do Tabucchiego. Adaptacje literatury włoskiej*, Fundacja Kino, Warszawa 2012.
- Głowiński Michał, *O intertekstualności*, „Pamiętnik Literacki” 1986, LXXVII, z. 4.
- Helman Alicja, *Twórcza zdrada. Filmowe adaptacje literatury*, Ars Nova, Poznań 2014.
- Kafka Franz, *Ameryka*, w: idem, *Dzieła wybrane*, t. 1. *Ameryka, Nowele i miniatury*, *Wyrok*, przeł. J. Kydryński, PIW, Warszawa 1994.
- Kezich Tullio, *Federico Fellini. Księga filmów*, przeł. A. Gołębiowska, red. V. Boarini, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2009.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2003.
- Królikiewicz Grzegorz, *Kłopoty z Fellinim. Sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Wydawnictwo Studio N, Łódź 1995.

i telewizyjne fale. Włoskie społeczeństwo lat 80. W optyce późnych filmów Felliniego, w: *Kino włoskie po 1980 roku*, red. A. Miller-Klejsa, D. Dąbrowska, Łódź 2018, s. 73–101.

²⁸ W tym ujęciu *Głos Księżycy* staje się nie tyle adaptacją literackiego pierwowzoru, co filmem zainspirowanym utworem literackim. Dlatego jego analiza jako adaptacji sensu stricto w niniejszym tekście mija się z celem, ponieważ polegałaby ona na opisie fabuły powieści i gotowego filmu, których – prócz bohaterów-outsiderów i melancholijnej aury, jaką roztaczają wokół siebie – nie łączy nic. Zresztą jeśli wierzyć relacji Roberta Chiesiego – dyrektora Filмотeki Bolońskiej, będącego naocznyim świadkiem procesu realizacyjnego filmu *Głos Księżycy* – autor powieści Ermanno Cavazzoni niejako oddał swą powieść w ręce Felliniego, by ten zrobił z niej własny użytek na potrzebny realizowanego przez siebie filmu [wykład odbył się w ramach obchodów 100-lecia urodzin Felliniego; zob. Cr.P., *Fellini: compleanno a Bologna*, Cinecittà News, 17.01.2020, <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/53/80880/fellini-compleanno-a-bologna.aspx> (dostęp 1.10.2021)].

Miller-Klejsa Anna, Diana Dąbrowska (red.), *Kino włoskie po 1980 roku*, Wydawnictwo UŁ, Łódź 2018.

Petroniusz, *Satyryki*, przeł. M. Brożek, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.

Źródła internetowe

Cr.P., *Fellini: compleanno a Bologna*, Cinecittà News, 17.01.2020, <https://news.cinecitta.com/IT/it-it/news/53/80880/fellini-compleanno-a-bologna.aspx> (dostęp 1.10.2021).

Filmweb, *Głos z Księżycyca*, <https://www.filmweb.pl/film/G%C5%82os+z+ksi%C4%99%C5%BCyca-1990-30818> (dostęp 1.10.2021).

Poe Edgar Allan, *Never Bet the Devil Your Head*, <https://poestories.com/read/neverbet> (dostęp 13.08.2021).

Sienkiewicz Henryk, *Quo vadis*, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/quo-vadis.pdf> (dostęp 21.10.2021).

Filling the Empty Gaps: On Federico Fellini's Literature Fascinations and Adaptation Strategies in his Film Work

The main aim of this essay is to show the original adaptive technique used by Federico Fellini in his films, which were based on literature. Although Fellini was inspired by many literary works in his work, he adapted only four text directly. These are: Edgar Alan Poe's novella *Don't Bet with the Devil on the Head*, brought to the screen as *Toby Dammit* – a segment of the horror novella *Three Steps into Madness* (*Histoires extraordinaires*, 1968); *Satyrics* of Petronius (*Fellini – Satiricon*, 1969); *The story of my life* by Giacomo Casanova (film: *Il Casanova di Federico Fellini*, 1976) and *Poem of Sleepwalkers* (*Poema di lunatici*) by Ermano Cavazzoni, which are the basis of the director's last work, the film *The Voice of the Moon* (*La voce della luna*, 1990). In the works transferred to the screen, the Italian director was looking not so much for material to create a faithful, cinematic version of the work, but he was looking for empty spaces that he could fill with images created in his own imagination (although in his own way consistent with what the authors of the literary prototypes had created). Thanks to this, Fellini's film adaptations of literature are more projections of his artistic talent than the visions of the original creators of the book's prototypes.

Keywords: Federico Fellini; film adaptation of literature; creative betrayal; filling the space in the adapted material; working on the screenplay; autobiographical dimension of the Fellini's artwork

Data przesłania tekstu: 20.08.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 11.10.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 26.01.2022