

## GRZECHY PO WŁOSKU WEDŁUG FEDERICA FELLINIEGO. RZYMSKI TRYPTYK ZATRACENIA I ZANIKANIE ŚWIĘTOŚCI

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ  
Faculty of Management and Social Communication  
Jagiellonian University  
iwona.kolasinska-pasterczyk@uj.edu.pl  
ORCID 0000-0001-5242-281X

Na życiu Federica Felliniego odcisnęły piętno dwa miejsca – Rimini, prowincjonalna miejscowość i zarazem kurort nad Adriatykiem, w której się urodził (20 stycznia 1920 roku), oraz Rzym, dokąd wyjechał, gdzie pracował i gdzie dokonał żywota (31 października 1993 roku). Oba miasta zainspirowały jego twórczą wyobraźnię, stały się mitycznymi punktami odniesienia i określiły klimat jego filmów, a także zdeterminowały ewolucję stylu – od neorealizmu (z dominacją naturalnych pejzaży prowincji), ewoluującego w stronę realizmu magicznego, po wizyjność przełamującą zasadę reprodukcji rzeczywistości na rzecz jej imitacji i kreacji w przestrzeni studyjnej. Jego filmy z lat 1954–1957: *La strada*, *Niebieski ptak* i *Noce Cabirii* – określa się jako „filmy o odkupieniu”<sup>1</sup>.

Trylogia samotności i odkupienia dotyczyła losów indywidualnych jednostek doświadczających duchowej przemiany. Wraz ze *Słodkim życiem* Fellini stał się bardziej posępnym moralistą, diagnozującym powszechne zepsucie, a zatem i potrzebę odnowy całego społeczeństwa. Swoisty rewers trylogii odkupienia stanowi nieformalny tryptyk zatracenia: *Słodkie życie* (1960), *Kuszenie doktora Antoniego* (epizod filmu *Boccaccio '70*, 1962) i *Rzym* (1972).

<sup>1</sup> Ch. Wiegand, *Federico Fellini. Konferansjer snów 1920–1993*, przeł. J.J. Halbersztat, Kolonia, 2006, s. 43.

## RZYMSKI TRYPTYK ZATRACENIA

Fabule *Słodkiego życia*, *Kuszenia...* i *Rzymu* zostały wpisane w rzymskie dekoracje. Wraz z tryptykiem rzymskim obraz prowincji i przedmieść zastąpiła wizja stołecznej metropolii. Substytutem realności stały się rzymskie dekoracje. Rzym objawia się nie tyle w swej fizycznej realności, co jest subiektywną wizją (Rzymem Felliniego), iluzją rzeczywistości, powstałą w miasteczku filmowym Cinecittà. Tryptyk rzymski ma wydźwięk satyryczny i stanowi gorzką diagnozę dotyczącą kondycji duchowej społeczeństwa oraz zanikania świętości, sprowadzonej do jej pozorów. *Słodkie życie* to słodko-gorzki obraz życia elity towarzyskiej, pozbawionej jakiegokolwiek punktu odniesienia w sferze wartości – diagnoza upadku człowieka, „człowieka, dla którego nie ma już świętości”<sup>2</sup>. *Kuszenie doktora Antoniego* to satyra na pocziwego Włocha i jego obyczajowe pryncypia, portret upadku „strażnika moralności”. *Rzym* oddaje duszę Wiecznego Miasta, jego piękno stworzone przed tysiącami lat i brzydotę dnia codziennego, jego trwanie i drzenie w posadach, jego świętość i deprawację, ilustruje zmierzch wartości i nabiera znaczenia profetycznej wizji apokaliptycznej zagłady. W każdej z trzech odsłon rzymskiego tryptyku integralną część codzienności stanowi/a spektakl/e, a postacie Felliniego wchodzą w określone role społeczne i w pewnych sytuacjach – niczym aktorzy w teatrze – zakładają „maski”.

Zapewne z przeświadczenia, że życie jest ciągiem epizodów, zrodził się pomysł Felliniego na filmy o luźno skonstruowanej fabule i narracji epizodycznej. *Słodkie życie* składa się z siedmiu epizodów, których spoiwem narracyjnym jest postać Marcella, dziennikarza brukowej gazety, *flâneura* i przewodnika po kręgach piekła nowej rzeczywistości. *Kuszenie doktora Antoniego* to jeden z epizodów w zbiorowym projekcie *Boccaccio*'70, pierwotnie czteroczęściowym filmie nowelowym (autorami pozostałych epizodów byli: Luchino Visconti, Vittorio de Sica i Mario Monicelli)<sup>3</sup>, w którym za

<sup>2</sup> A. Werner, *W tanecznym korowodzie. Fellini*, w: idem, *Dekada filmu*, Warszawa 1997, s. 50.

<sup>3</sup> W pierwotnym kształcie film składał się z czterech nowel: *Le tentazioni del dottor Antonio* (z Anitą Ekberg) Federica Felliniego, *Il lavoro* (z Romy Schneider) Luchina Viscontiego, *La ruffa* (z Sophią Loren) Vittoria De Siki i *Renzo e Luciana* (z Marisą Solinas) Maria Monicelliego. Skrócona wersja to „humoreska w trzech aktach” (bez noweli Monicelliego).

sprawą strażnika moralności doktora Antonia Mazzuolo widz konfrontowany jest z „gigantyczną pokusą”. *Rzym* jest impresją Felliniego na temat Wiecznego Miasta, złożoną z dziewięciu luźno powiązanych epizodów (sekwencji), w które wprowadza sam Fellini – swoisty mistrz ceremonii odsłaniający kolejne miejsca składające się na świat jego wspomnień. We Francji film wszedł na ekrany pod znamienym tytułem *Fellini-Roma*<sup>4</sup>, co służyło podkreśleniu roli Felliniego jako przewodnika po Wiecznym Mieście. Zatrata i odkupienie są w tryptyku rzymskim powiązane z mitologią kobiety, która w skrajnych przypadkach staje się bóstwem uosabiającym świętość i grzech. W *Słodkim życiu* pojawia się w różnych wcieleniach mitycznej Ewy (kochanki, żony, matki, jeszcze niewinnej dziewczyny), wśród których prym wiedzie Sylvia (Anita Ekberg) – ucieleśnienie żywiołowej witalności podniesione do rangi złotowłosego bóstwa zjednoczonego z naturą. W *Kuszeniu doktora Antoniego* powraca w postaci „Anity-giganta” (Anita Ekberg), symbolizującej niepokojącą zmysłową pokusę i bóstwo macierzyńskie. W końcu wcieleniem mitu kobiecości jest *Rzym*, gdzie miasto przyrównane zostało do kobiety – „orientalnego bóstwa odpychającego i kuszącego zarazem, wulgarnego i czystego, zdeprawowanego i świętego”<sup>5</sup>. Te trzy filmy tworzą nieformalną całość – pozostają do siebie w takiej relacji (sugerowanej przez nawiązania poprzez motywy i obrazy) jak trzy panele w formacie tryptyku.

## NA RUINACH ŚWIĘTOŚCI: STRUMIEŃ ŻYCIA NA VIA VENETO (SARCAZM SŁODKIEGO ŻYCIA)

W *Słodkim życiu* Federico Fellini spojrział na świat „z perspektywy wartości, które z tego świata wyparowały”<sup>6</sup>. Jego portret elity towarzyskiej przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ujawnia marazm ukryty za fasadą wspaniałego życia. Miałka egzystencja środowiska high life’u ma swoją przyczynę w zdesakralizowanym świecie pozbawionym jakiegokolwiek punktu odniesienia. Powodem takiego stanu rzeczy – upadku człowieka – są „nie

<sup>4</sup> H. Książek-Konicka, *Rzym*, w: eadem, *100 filmów włoskich*, Warszawa 1978, s. 157.

<sup>5</sup> Maria Kornatowska uznała *Rzym* za „najdoskonalsze wcielenie Felliniowskiego mitu kobiecości”. Zob. M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989, s. 124.

<sup>6</sup> A. Werner, *W tanecznym korowodzie...*, op. cit., s. 51.

tylę konsekwencje rewolucji obyczajowej, ile skutki wynikające z tego samego źródła: zachwiania, jeśli nie utraty, wiary w jakąkolwiek transcendencję<sup>7</sup>. W *Słodkim życiu* upatrywano „zwierciadła świadomości społecznej Włoch 1960”<sup>8</sup> czy odzwierciedlenia przemian zachodzących w społeczeństwie naznaczonym przez rewolucję obyczajową i dotkniętym kryzysem tradycyjnych wartości. Dzieło Felliniego swoją formą (epizodyczną) wyrażało ducha czasu (dość powierzchownego, naskórkowego kontaktu z rzeczywistością). Struktura narracyjna filmu koresponduje z daną przez Felliniego dekadencją wizją społeczeństwa, ponieważ reżyserowi zależało na tym: „aby zagadnienia dotyczące prostytuowania się systemów wartości w cywilizacji dobrobytu – jak ówcześni socjologowie określali kulturę zachodnią – znalazły również uzasadnienie w warstwie ekspresyjnej i językowej filmu”<sup>9</sup>.

Akcja filmu została rozpisana na siedem dni i nocy, podczas których znudzony życiem dziennikarz brukowej gazety Marcello Rubini (Marcello Mastroianni), prowadzący swoistą kronikę towarzyskiego życia w Rzymie, wtajemnicza widza w kolejne kręgi piekła. Spoiwem łączącym kolejne epizody jest postać Marcella – przewodnika po ekscesach składających się na życie w Wiecznym Mieście. Marcello nie tyle pracuje, co bywa tam, gdzie dzieje się coś ciekawego (sensacyjnego); towarzyszy mu stale (z wyjątkiem sytuacji intymnych) fotoreporter zwany Paparazzo. Luźne epizody fabuły z udziałem kilku kobiet spaja obecność Marcella i Paparazza, „wędrujących przez ten dziwny świat zbudowany z osobliwości kulturalnych epoki kultury masowej”<sup>10</sup> i polujących na skandale obyczajowe. Sceny z życia elity Fellini pokazał w *Słodkim życiu* ze szczególnej perspektywy – „niezupełnie od środka i nie całkiem z zewnątrz – z pozycji, w jakiej znajdował się główny bohater, z zawodu dziennikarz”<sup>11</sup>. W każdym z epizodów Marcello zostaje wciągnięty w wir zdarzeń, jednak za fasadą atrakcyjności życia w stolicy kryje się znużenie naznaczające egzystencję jego i środowiska, w którym się znalazł. Pod „pozorami bujności życia czai się bezruch, uwy-

<sup>7</sup> Ibidem, s. 52.

<sup>8</sup> M. Mielcarek, E. Pawlak, *Ilustrowany leksykon filmu europejskiego*, Poznań 2003, s. 350.

<sup>9</sup> T. Miczka, *Kino włoskie*, Gdańsk 2009, s. 249.

<sup>10</sup> M. Mielcarek, E. Pawlak, op. cit., s. 350.

<sup>11</sup> H. Książek-Konicka, op. cit., s. 108.

datniony z jednej strony ciągłym powtarzaniem się motywów, z drugiej zaś wewnętrzną niezmiennością bohatera, biernego świadka, niepodlegającego istotnym przeobrażeniom. Bezruch – zapowiedź rozkładu i nicości<sup>12</sup>. To wrażenie chorobliwego znużenia i rozkładu ma maskować pozorna euforia życia w szalonym tempie – stąd „rozpaczliwa pogoń za odmianą, nową twarzą, przygodą, zabawą, nawet fałszywym cudem – za wszystkim, co niesie nadzieję »czegoś innego«. Fellini pokazuje zjawiska współczesności poprzez pryzmat klęski jednostki, która tworzy fałszywe wartości i sama pada ich ofiarą. Bohaterowie *Słodkiego życia* nie są ani moralni, ani niemoralni. Są po prostu ludźmi wewnątrznie przegranymi<sup>13</sup>. W strukturze dramaturgicznej, jak i znaczeniowej filmu ważny jest rytm słodkiego życia w Rzymie, który wyznaczają uprzywilejowane pory doby – wieczór, noc i ranek. Te wyznaczniki rytmu wewnętrznego dzieła nadają przedstawieniu sens symboliczny – motywy wieczoru, nocy i świtu pojawiają się w każdym z epizodów/segmentów filmu<sup>14</sup>.

Historia siedmiu dni i odsłon różnych aspektów życia w Wiecznym Mieście została zamknięta w klamrę dwu przedstawień: figury Chrystusa unoszącej się nad miastem, transportowanej przez śmigłowiec na plac Świętego Piotra w ekspozycji filmu, i potwora wyciągniętego z morza przez rybaków w zamknięciu filmu. Łączy je to, że oba odbierają nadzieję. Pierwotny scenariusz do filmu nosił zresztą tytuł *Babilon, rok dwutysięczny po Jezusie Chrystusie*<sup>15</sup>, wskazujący na naznaczenie życia znamieniem upadku. Film zaczyna się niezwykłym spektaklem transportowania ogromnej lśniącej figury Chrystusa Odkupiciela, która zawisa na linach nad placem Świętego Piotra. Podniebnej drodze posągu nie towarzyszy jednak podniosła atmosfera, lecz aura sensacji przyciągająca uwagę także Marcella, podążającego drugim helikopterem w ślad za śmigłowcem unoszącym posąg.

Nad ruinami rzymskiego akweduktu, nad ulicami Wiecznego Miasta, nad tarasem pełnym półnagich, opalających się dziewcząt unosi się Bóg. [...]

<sup>12</sup> M. Kornatowska, op. cit., s. 76.

<sup>13</sup> Ibidem, s. 73.

<sup>14</sup> Zwrócił na to uwagę Tadeusz Miczka. Zob. T. Miczka, *Kino włoskie...*, op. cit., s. 251.

<sup>15</sup> Za: M. Kornatowska, op. cit., s. 69.



Il. 1a–1b. Od góry: Iśniący posąg Chrystusa Odkupiciela unoszony śmigłowcem nad Rzymem oraz Marcello podążający w ślad za nim. Kadry z filmu *Słodkie życie*

A może po prostu posąg Chrystusa, symbol niegdyś czczony przez ludzi, a teraz bezbronny wobec gawiedzi nieuznającej czy nieznającej sacrum? Desakralizacja to z całą pewnością jedna z narzucających się cech świata przedstawionego przez autora *Słodkiego życia*. Desakralizacja nie tylko tej publiczności, dla której nic nie jest święte. Nie zna ona sacrum w swym własnym życiu, nie uznaje świętości w symbolach wiary<sup>16</sup>.

Chrześcijański symbol – figura Chrystusa Odkupiciela – nie jest już czytelny dla pónagich dziewcząt opalających się na dachu luksusowej rezydencji. Jedna z nich zwraca się do koleżanki: „Zobacz, co to takiego. Jezus leci helikopterem”. Posąg wzbudza ich zaciekawienie, podobnie jak innych postronnych gapiów. Ale też i szybko przestaje budzić zainteresowanie, gdy uwagę przyciąga lecący drugim helikopterem przystojny Marcello. Jedna z dziewcząt pyta go: „Co to za posąg, dokąd go zabieracie?”. Marcello usiłuje odpowiedzieć, ale jego słowa są zagłuszone przez huk wirujących śmigieł helikoptera. Ten sam efekt wygłuszenia, unieważniający zrozumienie znaczenia słów, powraca w finale filmu. Gdy po nocnej orgii o świcie Marcello widzi wyciągniętego na brzeg z morza dziwaczного morskiego potwora,

<sup>16</sup> A. Werner, *W tanecznym korowodzie...*, op. cit., s. 51.

z drugiej strony plaży woła go Paola (będąca uosobieniem dziewczęcej czystości), ale jej głos zostaje zagłuszony przez wiatr. Ta klamra ma sens symboliczny – sugeruje odcięcie od daru odkupienia i triumf świata, nad którym zaległo „milczenie Boga”. Statua Chrystusa Odkupiciela – tj. Jezusa przedstawionego z otwartymi ramionami, jakby w geście objęcia miasta i całego świata, błogosławienia jego mieszkańcom – zwykle ma sugerować moc odpuszczania grzechów. Tymczasem w *Słodkim życiu* również posąg Zbawiciela wkomponowuje się w blichtr tego świata – lśni złoceniami, które przysłaniają/anulują znaczenie symbolu. Wobec zagłuszonego wołania w epilogu filmu wewnętrzna przemiana człowieka (Marcella) nie ma szans się dokonać – ani za sprawą Boga, ani kobiety.

Sposób wprowadzenia figury Chrystusa w ekspozycji filmu i sam jej wygląd wskazują, że będzie to film o świecie pozbawionym Boga. Jednak forma przytoczonych opowieści-epizodów, którą Fellini nadał filmowi, sprawia, że jego całość nabiera charakteru zbliżonego do ewangelicznych przypowieści. Przypowieść to porównanie wzięte z natury albo z życia ludzkiego i opowiedziane jako historia w celu uzmysłowienia oraz wywołania pewnego religijnego albo moralnego poglądu<sup>17</sup>. Przypowieści, którymi posługiwał się Jezus, zawarte w Ewangeliach synoptycznych, wzywały słuchaczy do „ostatecznego uznania prawa Bożego i do podjęcia zgodnej z nim decyzji”<sup>18</sup>. Po części analogiczna sytuacja (choć z innym przesłaniem) zachodzi w *Słodkim życiu*:

Przypowieści rodzą się z sytuacji znanych słuchaczom z doświadczenia, więcej – są nimi po brzegi wypełnione, i prócz nich nie ma tam nic więcej. Lecz równocześnie są opowiadane, otwarcie wymyślone. Przypowieści tworzą niby-fikcyjną nadbudowę nad empirycznym doświadczeniem. [...] Świat *Słodkiego życia* jest zaledwie pewnym urealnieniem przypowieści. Jest przypowieścią odgrywaną przez samą realność. *Słodkie życie* ma swojego Boga, swoich świętych i grzeszników... [...] Tylko nie ma Zbawiciela, bo Zbawiciel dawno przyszedł, ale niczego nie wskórał<sup>19</sup>.

<sup>17</sup> G. O'Collins SJ, E.G. Farrugia SJ, *Leksykon pojęć teologicznych i kościelnych z indeksem angielsko-polskim*, przeł. ks. J. Ożóg SJ, Barbara Żak, Kraków 2002, s. 270.

<sup>18</sup> Ibidem, s. 270–271.

<sup>19</sup> A. Jackiewicz, *Moja filmoteka. Kino na świecie*, Warszawa 1983, s. 31.

Fellini wprowadza widzów w świat chorobliwego rozkładu i grzechu, ukazuje zmysłową bujność i brzydotę rzeczywistości, ucieka się do hiperbolizacji, bo jako przewrotny moralista czuje, że „dekadencja jest niezbędna do odrodzenia”<sup>20</sup>.

Sceny z życia elity mógł Fellini usytuować jedynie w Rzymie. W pierwszym epizodzie filmu Marcello mówi do Maddaleny (Anouk Aimée): „Uważam, że Rzym jest cudowny. Jak piękna i duszna dżungla. Raz jest hałaśliwy, raz spokojny”. Jego klimat tworzą: ruiny dawnych budowli (pomniki przeszłości), luksusowe rezydencje, zamki arystokratów na obrzeżach miasta, bloki nowoczesnych dzielnic, zapuszczone bloki na przedmieściach, a swoiste centrum, przez które płynie „ostatni strumień życia”, stanowi wytworna via Veneto – „elegancka ulica-salon”<sup>21</sup>, gdzie w klubach i kawiarniach gromadzą się wieczorami „wybrańcy losu” i skąd za dnia rozbiegają się fotoreporterzy w poszukiwaniu sensacji. Fellini odtworzył tę ulicę w studiu – projektant Piero Gherardi zbudował mu długi pas via Veneto na scenie nr 5 w Cinecittá. Ten plan – jeden z ponad osiemdziesięciu skonstruowanych na potrzeby filmu – jest niemal perfekcyjną kopią oryginału<sup>22</sup>. Mistyfikacja nie czyni obrazu życia włoskiej elity mniej prawdziwym. W *Słodkim życiu*:

Spektakl stanowi integralną część codzienności, życie koncentruje się w miejscach publicznych. Rządzą nim zasady inscenizacji. Miasto przeobraziło się w dekorację, w gigantyczny plan filmowy [...]. Dziwaczność wyglądom i zachowań uwydatnia teatralność. Wszyscy grają role w spektaklu, ale poza tymi rolami nie ma nic. Ni znaczeń, ni wartości<sup>23</sup>.

Chociaż Fellini „nie unikał moralizowania, jednak sąd etyczny, jaki wyraził w tym filmie na temat społeczeństwa zafascynowanego konsumpcjonizmem, był zjadliwą ilustracją włoskiego powiedzenia *dolce far niente* (słodkie nieróbstwo)”<sup>24</sup>. Na obraz świata przedstawionego w filmie złożyły się rozrywki elity towarzyskiej, za którymi kryje się nieautentyczność

<sup>20</sup> Ch. Wiegand, *Federico Fellini...*, op. cit., s. 73.

<sup>21</sup> H. Książek-Konicka, *100 filmów włoskich...*, op. cit., s. 108.

<sup>22</sup> Za: Ch. Wiegand, op. cit., s. 83.

<sup>23</sup> M. Kornatowska, *Fellini i sztuka kina*, w: *Mistrzowie kina europejskiego*, red. K. Sobotka, Łódź 1996, s. 127.

<sup>24</sup> T. Miczka, *Kino włoskie...*, op. cit., s. 250.



i nuda, piękne kobiety z poczuciem przegranej, łatwe przygody erotyczne jako rekompensata nudy i poczucia klęski, niezdolność do kochania i tworzenia (znamionująca choćby Marcella), kult nowej wizualności, świata wykreowanego przez reporterów jako substytutu realności, przemiana twarzy w maski, za którymi można skryć własną tożsamość (okulary przeciwsłoneczne zakładane nie jako ochrona przed słońcem, lecz przysłona oczu w scenach rozgrywających się wieczorem). *Słodkie życie* ma swoich bohaterów skandali obyczajowych i towarzyskich, ma swoje pogańskie bóstwo – kobietę (ucieleśnienie dionizyjskiej witalności – Sylwię), przewodnika po kręgach piekła (Marcello), swoich grzeszników (hipokrytów lub tych z poczuciem życiowej klęski) i świętych (tę funkcję pełni wcielenie franciszkańskiej niewinności – Paola), i wreszcie przypominających zastępy diabelskie reporterów, „jedyną siłę rządzącą miastem Felliniego”<sup>25</sup> polującą na każdą sensację (czy będzie nią zdrada małżeńska, śmierć znanej osoby, przybycie gwiazdy filmowej bądź domniemany cud). W każdy z epizodów filmu wpisany został incydent wskazujący na upadek człowieka (składają się na serię „grzechów po włosku”).

W ostatnim epizodzie Marcello trafia na przyjęcie w nadmorskiej willi producenta Ricarda i włącza się w zabawę, która nabiera charakteru orgii – ze striptizem Nadii, ujeżdżaniem jednej z kobiet przez Marcella i wreszcie rozsypywaniem przez niego piór z poduszki.

Ten desperacki akt rozsypywania białych piór narzuca skojarzenie ze sceną poprzedzającą epilog w filmie *Złoty wiek* (reż. Luis Buñuel, 1930), w której był formą rewolty przeciw systemom zniewolenia. Na poziomie symbolicznym, tradycyjnie, „w chrześcijaństwie pióra reprezentują modlitwę i wiarę”<sup>26</sup>. Wyrzucane (podobnie jak w *Złotym wieku*) przeciwnie – zwiastują upadek człowieka, triumf deprawacji nad cnotą, fiasko wiary w odradzającą moc miłości (stąd epilog *Słodkiego życia* jest inny niż w trylogii odkupienia). Podobnie orgia – symbolizuje wprawdzie „cofnięcie się w ciemność”, ale oznacza też, że: „rozpasanie obyczajów, naruszenie wszelkich zakazów, zbieżność wszelkich przeciwieństw mają na celu rozkład świata, którego

<sup>25</sup> A. Janicki, *Moja filmoteka...*, op. cit., s. 32.

<sup>26</sup> J. Tresidder, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2001, s. 165.



Il. 2a–2b. Dwie kulminacje orgii w willi producenta Ricarda z udziałem Marcella: ujeżdżanie kobiety i rozsypywanie piór z poduszki oblepiających jej ciało. Kadry z filmu *Słodkie życie*

obrazem jest społeczność i odtworzenie owego pierwotnego *illud tempus*, który oczywiście jest mityczną chwilą »początku« (chaos) i »końca« (potop, ekpyrosis – zognienie, apokalipsa)<sup>27</sup>.

Motyw orgii zapowiada finalne rozdarcie bohatera zobrazowane w epilogu filmu pomiędzy tym, co symbolizuje wołająca go na plaży Paola (którą wcześniej postrzegał jak anioła z malowideł w umbryjskich kościołach), i tym, do jakich znaczeń odsyła wyciągnięty na brzeg przez rybaków potwór – martwa ryba.

Głosu Paoli Marcello nie usłyszy, bo zagłusza go szum fal i wiatr. Gdy morski potwór przykuwa jego uwagę, mówi do współuczestników nocnej orgii: „Zobaczcie, jak się na nas gapi”. W epilogu *Słodkiego życia* Fellini wprowadził motyw martwej ryby (to ogromna płaszczka). Ryba to „najwcześniejszy znak Jezusa Chrystusa. Litery składające się na greckie słowo ryba, *ichthys*, tworzą akronim »Jezus Chrystus, Syn Boży, Zbawiciel« (*Iesous Christos Theou H(Y)ios Soter*)<sup>28</sup>. Klamrę w filmie stanowią dwa obrazy – transportowanej przez helikopter figury Chrystusa Odkupiciela (Zbawiciela) oraz znaku wskazującego na Chrystusa Zbawiciela. W pierwszym przypadku

<sup>27</sup> M. Eliade, *Traktat o historii religii*, przeł. J.W. Kowalski, Warszawa 2000, s. 91, 421.

<sup>28</sup> J. Tresidder, op. cit., s. 186.



Il. 3a–3b. Wyciągnięty na brzeg potwór – martwa ryba. Symbol chryścianizmu w epilogu filmu nawiązujący do motywu posągu Jezusa z prologu. Kadry z filmu *Słodkie życie*

posąg Zbawiciela funkcjonuje już jako symbol nieczytelny, w drugim zaś ryba jest martwa, co potwierdza zanikanie świętości i brak nadziei na odkupienie człowieka/świata pogrążającego się w upadku (reprezentowanego przez elitę towarzyską nastawioną na „słodkie życie”).

### **GIGANTYCZNA POKUSA I UPADEK BIGOTA PRZY VIA APPIA ANTICA (DEMASKACJA HIPOKRYZJI W KUSZENIU DOKTORA ANTONIEGO)**

Nowela ukazuje konsekwencje konfrontacji strażnika moralności z pokusą nie do odparcia. Fabuła rozwija się w niej wokół „sceny kuszenia”. Wskazuje na to już sam tytuł noweli, stanowiący wariacyjne nawiązanie do tytułu powieści filozoficznej Gustave’a Flauberta *Kuszenie świętego Antoniego* (*La Tentation de saint Antoine*, 1848–1849, 1856, 1874)<sup>29</sup>. Choć nowela nie stanowi adaptacji powieści, to pewne motywy wskazują na inspirację Flaubertem. W obu przypadkach bohater jest typem ascety – eremity

<sup>29</sup> Powieść Flauberta była trzykrotnie przerabiana; podane daty odnoszą się do kolejnych wersji powieści. Pisarz pracował nad nią w sumie 25 lat, tylko ostatnią z wersji opublikował – ukazała się w Paryżu w roku 1874 nakładem Georges’a Charpentiera.

u Flauberta, nadgorliwym bigotem i strażnikiem cnoty u Felliniego. Pierwszy doświadcza niezliczonych pokus, drugi zмага się z jedną, za to gigantyczną. Obaj są konfrontowani z przykrym (dla nich) doświadczeniem rozkoszy zmysłów i obaj przechodzą przez doświadczenie „nocy kuszenia”. Charakter pokus św. Antoniego Pustelnika jest zróżnicowany. Powieść Flauberta składa się z:

serii epizodów przedstawiających wizje świętego pustelnika, obejmujących dość skomplikowany przegląd grzechów ciała i umysłu, a raczej ukazanie różnorodnych możliwości w tym zakresie. W rezultacie jest to bogaty i bardzo krytyczny przegląd myśli filozoficznej, moralnej i religijnej, z którego autor nie wyciąga żadnych wniosków, tworząc w ten sposób atmosferę dezorientacji i całkowitego sceptycyzmu<sup>30</sup>.

Przesadnie strzegący zasady tępienia wszelkich przejawów zmysłowości i seksualnych pokus, doktor Antonio z noweli Felliniego nie może uwolnić się od bujnych kształtów pewnej piękności z reklamy billboardowej – wcielenia wybujałej kobiecości atakującej jego zmysły za dnia oraz (zwłaszcza) w nocy. Oba dzieła łączy pokrewny ideał kobiecy. W tej i innych powieściach Flauberta – skądinąd artysty skłonnego do mnisiej samotności i chorego na „nostalgię za bytem idealnym, doskonałym, absolutnym, prawdziwym i pięknym”<sup>31</sup> – ideałem (w sensie wiodącego modelu postaci) pozostaje „kobieta niegodna” ( prostytutka, cudzołożczyni itp.), a powierzchowność wielu kobiet (typu Priscilli i Maximilli z *Kuszenia*...) „ilustruje typowe piękno Meduzy”<sup>32</sup>. W *Kuszeniu doktora Antoniego* kobieta jest rogiem obfitości. Wspaniała olbrzymka Anita o wybujałych krągłościach (wydatnym biuście i biodrach, długich nogach, z głową otoczoną burzą długich blond loków) ucieleśnia bujną, zmysłową i zwierzęcą kobiecość, ale związany z jej atrybutami zewnętrznymi naddatek zmysłowości sprawia, że jest postrzegana przez mężczyznę jako wcielenie nieczystości – demon naruszający spokój jego ducha, a w konsekwencji oznaczający stratę. A może jednak odkupienie?

<sup>30</sup> *Dzieje literatury europejskich*, red. W. Floryan, Warszawa 1977, s. 744.

<sup>31</sup> A. Rogalski, *Gustaw Flaubert – człowiek średniowieczny*, w: idem, *Ku światłu. Wybór szkiców, studiów i esejów literackich*, Warszawa 1985, s. 43.

<sup>32</sup> M. Praz, *Rozdział III. Pod znakiem Boskiego Markiza*, w: idem, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, Gdańsk 2010, s. 155, 154.

Nowela Felliniego przedstawia rodzaj „kuszenia” nowoczesnego – przez wdzięki Anity-giganta z billboardowej reklamy mleka. Jednak przedstawienie jej jako zmysłowej pokusy nie różni się zasadniczo od tej, jaką ucieleśniała choćby królowa Saby zwracająca się w powieści Flauberta do Antoniego Pustelnika słowami:

Jam nie kobieta, jam cały świat! Dość, aby me suknie opadły, a odkryjesz w mej osobie szereg tajemnic. [...] Posiadanie najmniejszej części mego ciała napełni cię rozkoszą gwałtowniejszą niż podbicie królestwa. Przybliży swe usta! Pocałunki moje mają smak owocu, który się roztopi w twym sercu. Ach, jakże ty zatoniesz w moich włosach, jakże wdychać będziesz moje piersi, zdumiewać się będziesz mojemu ciału i będziesz gorzał od moich źrenic, w moich ramionach i w wirze upojenia!<sup>33</sup>

Rozdarcie wewnętrzne doktora Antonia pomiędzy powinnością tłumienia instynktów seksualnych a wyzwaniem rzuconym jego purytańskiej moralności przez wdzięki modelki z reklamy billboardowej przypominają sytuację eremity Antoniego konfrontowanego w powieści Flauberta z wyborem pomiędzy Śmiercią a Rozkoszą, które w obu przypadkach przyjmują postać zwodniczej kobiety. Gdy Antoni Pustelnik ubolewa: „O rozkosze ekstazy, cóż się z wami stało?”<sup>34</sup> i doświadcza wrażenia, że „żądza nieczysta” go dręczy, jego oczom ukazują się dwie kobiety: Stara kobieta „o nadzwyczajnej chudości” i Druga kobieta „młoda i cudnie piękna”<sup>35</sup>. Antoni wyznaje: „Lękam się popełnić grzech!”<sup>36</sup>. Wówczas Stara kobieta apeluje do jego pychy, chęci zrównania się z Bogiem i mówi mu, że może: „Uczynić rzecz, która się równa Bogu. On cię stworzył, a ty niszczysz jego dzieło, sam, własną odwagą, swobodnie”<sup>37</sup>. Z kolei Druga kobieta – „większa, jasnowłosa jak miód, pełna, z barwiczką na twarzy i różami na głowie...”<sup>38</sup> – szepcze, nakłaniając go: „Żyj, używaj rozkoszy. [...] W pieśszczocie jej poznasz dumę wtajemniczeń

<sup>33</sup> G. Flaubert, *Kuszenie świętego Antoniego*, przeł. A. Lange, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/flaubert-kuszenie-sw-antoniego.pdf>, s. 16 (dostęp 23.06.2022).

<sup>34</sup> Ibidem, s. 76.

<sup>35</sup> Ibidem, s. 77.

<sup>36</sup> Ibidem.

<sup>37</sup> Ibidem.

<sup>38</sup> Ibidem.

i ukojenie pożądań [...] nie wiesz, jaka to rozkosz chcieć ujrzeć obnażoną tę, którą czciłeś odzianą”<sup>39</sup>. Głos Starej kobiety neguje rozkosz i usiłuje ją zozydzić w oczach eremity: „Nie potrzeba zażyć rozkoszy, by poznać ich gorycz. Z daleka już patrząc na nie, odczuwasz wstręt...”<sup>40</sup>; oferuje w zamian siebie: „Jam jest pocieszenie, spokój, zapomnienie, wieczna pogoda”<sup>41</sup>. Druga kobieta zaś – przedstawiająca siebie: „Jam jest ukołysanie, rozkosz, życie, szczęście niewyczerpane” i będąca wcieleniem Rozkoszy, która ma „talię wąską, tułów ogromny i wielkie rozczochrane włosy” – zwraca się do Antoniego: „Nie opieraj się, jam wszechmocna! [...] Cnota, odwaga, pobożność rozwiewają się od zapachu mych ust. Towarzyszę człowiekowi na każdym kroku, a na progu mogiły powraca do mnie”<sup>42</sup>. Na takim samym rozdrożu znajduje się w noweli Felliniego Antonio Mazzoło, który również lęka się wszystkiego, co może zagrozić jego moralności. Jako bigot odnosi się ze wstrętem do wszelkich przejawów witalności, a zwłaszcza folgowania seksualności w życiu i sztuce. Ulega zatem pokusie niszczenia i tłumienia instynktów. Z drugiej strony też nie może oderwać oczu od jasnowłosej piękności o wybujałych kształtach, ucieleśniającej potencjalną rozkosz.

Antoni Pustelnik Flauberta identyfikuje tożsamość obu pokus (Śmierci i Rozkoszy): „Od czasu do czasu pod wpływem wstrząśnięcia otwiera oczy i w ciemnościach dostrzega rodzaj potwora przed sobą. To głowa trupa w wieńcu róż, niżej tors kobiety białości masy perłowej...”<sup>43</sup> (obie kobiety zlewają się więc w jednego potwora). Potwór jest nikim innym jak Kusicielem: „Jeszcze raz to Diabeł, pod swoją podwójną postacią: ducha cudzołóstwa i ducha zniszczenia”<sup>44</sup>. Dwie pierwsze wersje *Kuszenia*... Flauberta, utrzymane w duchu romantycznego nihilizmu, „kończą się śmiechem oddalającego się Szatana”<sup>45</sup>, sugerującym klęskę ludzkich ambicji. W ostatecznej wersji powieści – pomimo wewnętrznych rozterek i braku definitywnej

<sup>39</sup> Ibidem, s. 78.

<sup>40</sup> Ibidem.

<sup>41</sup> Ibidem.

<sup>42</sup> Ibidem.

<sup>43</sup> Ibidem, s. 79.

<sup>44</sup> Ibidem.

<sup>45</sup> *Literatura francuska. Tom II: XIX i XX wiek*, red. A. Adam, G. Lerminier, E. Morot-Sir, przeł. J. Arnold-Ejsmond et al., Warszawa 1980, s. 249.

odpowiedzi na dręczące go wątpliwości – Antoni Pustelnik dochodzi do afirmacji życia w duchu chrześcijańskim. Wraz z nastaniem blasku dnia rozwiewają się jego majaki, widzi twarz Jezusa Chrystusa i zaczyna się modlić. „Scena kuszenia”, której doświadcza bohater Felliniego przynosi bardziej dwuznaczne rozstrzygnięcie: Antonio wprawdzie otwiera się na zmysłowe piękno życia, ale okupuje to szaleństwem, zaś jego doświadczenie puentuje szyderczy śmiech Kupidyna.

Światy Felliniego i Flauberta wydają się sobie pokrewne. Flaubert, XIX-wieczny realista o mentalności człowieka średniowiecznego, pozostał atrakcyjny i zrozumiały dla XX-wiecznego odbiorcy:

Fenomenalność Flauberta polega na tym, że żyjąc ściśle w ramach wieku dziewiętnastego, wykazał swą ogromną wyższość nad nim i że, będąc tak bardzo „średniowieczny”, wydaje się jednocześnie tak bardzo dwudziestowieczny...<sup>46</sup>.

W noweli Felliniego, wpisane w realia XX-wieczne, nowoczesne kuszenie związane z wizerunkiem modelki reklamującej mleko konfrontuje widza z tymi samymi duchowymi rozterkami, z jakimi zmagał się bohater Flauberta – z odrzuceniem bądź akceptacją sensualistycznego doświadczenia fenomenu życia. Zarówno Flaubert, jak i Fellini (choć w innych wiekach) skonfrontowani zostali z cywilizacją zorientowaną wyłącznie na doczesność. Flaubert, „urodzony w epoce i środowisku kompletnie zdechrystianizowanym i wysterylizowanym pod względem religijnym, szukał zaspokojenia swego głodu transcendentnego w dziedzinie, do której skierowały go również jego przyrodzone skłonności i uzdolnienia: w dziedzinie twórczości artystycznej”; jego wypowiedzianie się na temat sztuki towarzyszyło „uniesienie iście religijne” i posługiwanie się „terminologią religijną”<sup>47</sup>. Paradoksalnie niewiara w chrześcijaństwo nie wykluczała faktu, że był typem człowieka średniowiecznego hołdującego ideałowi ascetyczno-moralnemu (w typie Antoniego Pustelnika z jego *Kuszenia...*). W zlaicyzowanym świecie Felliniego uporczywa walka Antonia z przejawami zepsucia, upadkiem moralności oraz zakusami ze strony demona współczesności (erotycznej energii obrazu) zostaje przejawiona w stronę karykatury i nabiera groteskowego

<sup>46</sup> A. Rogalski, *Ku światłu...*, op. cit., s. 50.

<sup>47</sup> Ibidem, s. 46.

wymiaru. W efekcie Fellini pokazał człowieka wychowanego w kulcie pozorów, rozdartego pomiędzy poczuciem grzechu a afirmacją życia (ta ostatnia przychodzi zbyt późno). Flaubert już jako nastolatek „patrzył lekceważąco na świat »jako na widowisko«, a będąc zaledwie dwudziestoletnim młodzieńcem, oceniał uciechy życia w sposób przypominający pesymizm biblijny [...]. W miarę upływu lat postawa ta nabierała coraz silniejszego wyrazu”<sup>48</sup>. W *Kuszeniu doktora Antoniego* wokół ogromnej reklamy, umieszczonej na billboardzie z kobiecym bóstwem, Anitą-gigantem, toczy się życie przybierające formy różnych widowisk. Reklama zajmuje centralne miejsce na placu w nowoczesnej dzielnicy Rzymu – dzielnicy „lasu szkła i cementu”, zbudowanej (w formie miniaturowej dekoracji) przy via Appia Antica<sup>49</sup>. Reklama zachęcająca do picia mleka staje się quasi-ołtarzem, przed którym gromadzą się „wierni” przyciągani jej sugestywnością i erotyczną energią emanującą z obrazu. Oba dzieła – Flauberta i Felliniego – noszą piętno osobiste. Flaubert to artysta, który „przeżywa dramat bytu ludzkiego we wszechświecie, zogniskowany w jego własnym, indywidualnym bycie. Jego pisarstwo jest funkcją jego człowieczeństwa, posiada treść ontologiczną”<sup>50</sup>. *Kuszenie...* stało się odbiciem obsesji Flauberta, to w nim „odmalował bez reszty samego siebie w osobie świętego”<sup>51</sup>. W *Kuszeniu doktora Antoniego* Fellini zmierzył się z grzechami poczciwego przeciętnego Włocha, z ulubionym światem rządzącym się prawami spektaklu, z rozdarciem pomiędzy poczuciem grzechu a afirmacją życia.

*Kuszenie...* Felliniego stanowi pierwszy akt erotycznej humoreski *Boccaccio*'70, stąd już pierwszemu pojawieniu się twarzy Antonia, spowitej płomieniami (zapewne skrywanej żądzą), towarzyszy w charakterze komentarza obraz Kupidyna – blondwłosego małego chłopca, figlarnie wystawiającego język. Dziecięcy głos z offu komentuje: „Gdyby nie ja, cały ten świat stałby się jedną wielką katastrofą. Tylko jeden facet się na mnie uwziął...”. Tym pogromcą wszelkich przejawów Erosa jest właśnie Antonio Mазzuolo.

Montowanie na placu ogromnego billboardu z reklamą zachęcającą do picia mleka zbiega się w czasie z przytaczaniem nagrodzonym przezeń

<sup>48</sup> Ibidem, s. 43.

<sup>49</sup> M. Kornatowska, *Fellini...*, op. cit., s. 81.

<sup>50</sup> A. Rogalski, *Ku światłu...*, op. cit., s. 42, 43.

<sup>51</sup> M. Praz, *Zmysły, śmierć i diabeł...*, op. cit., s. 154.



skautom opowieści z czasów jego dorastania o ciotce, „którą natura obdarzyła wyłącznie materialnymi przymiotami”. Niegdyś stłumione pożądanie ponownie zostanie wystawione na próbę, gdy przed jego oczyma, w atmosferze ogólnej fiesty, robotnicy montują z fragmentów gigantyczny plakat przedstawiający kobietę o ponętnej figurze – Anitę trzymającą szklankę z mlekiem. Tam, gdzie inni dostrzegają jedynie piękno, strażnik moralności dopatruje się obsceniczności. W modelce reklamującej mleko (na ścieżce dźwiękowej wybrzmiewają słowa piosenki: „Pijcie więcej mleka! Dobrze wam zrobi. Wskazane w każdym wieku”) upatruje perwersyjnej zachęty do innego rodzaju degustacji i „obrazy dla świętego obowiązku karmienia piersią”.

W „scenie kuszenia” Antonio występuje zarówno w roli kuszonego, jak i widza, jako że ogromny plakat z kobiecym bóstwem ustawiony został naprzeciw okien jego mieszkania. Jednak po tym, jak w następstwie jego interwencji modelka zostanie przysłonięta, jej obraz prześladowuje go nadal. Podczas golenia widzi w lustrze rękę w długiej czarnej rękawiczce trzymającą szklankę mleka (niczym rękę *femme fatale* z *Gildy*, reż. Charles Vidor, 1946); w trakcie wieczoru spędzanego w towarzystwie zaproszonych przyjaciół (kostycznych, o odpychających aparycjach) spostrzega blondwłosą piękność z plakatu leżącą na jego stole w tej samej, co na afiszu wyzywającej pozie (wizji towarzyszą grzmoty i błyskawice); gdy deszcz zrywa przesłonę z billboardu/reklamy, jego oczom jawi się blondyna przymrużająca oko i lewą ręką wykonująca gest „rogów” (w jego wizji staje się „szatanką”, ucieleśnieniem zła).

Bohater Felliniego, niczym Antoni Pustelnik Flauberta, utożsamia swoją pokusę z siłami nieczystymi i podejmuje kolejną próbę egzorcyzmowania zła: „Kim jesteś? Semiramidą, Kleopatrze, Thais? Kimkolwiek jesteś, złowrogi i przewrotny duchu, odejdz! Pogrąż się w otchłaniach grzechu, zgiń, przepadnij! Rozkazuję ci”. Wówczas złowrogie bóstwo znika z plakatu i pozostawia na ziemi ogromną szklankę mleka. Gdy Antonio myśli, że już wypędził je ze świata, odkrywa, że znalazł się u stóp gigantycznej kobiety. W dalszej partii „nocnego kuszenia” Fellini zestawiał zminiaturyzowaną postać „obrońcy moralności” z olbrzymką Anitą – dla Antonia gigantyczną pokusą, choć w istocie bezgrzeszną boginią zjednoczoną z naturą. Kobieta-bóstwo wypomina Mazzuolo jego nieczne uczynki wobec niej: „Byłam tam niczym obłok. Jak to mogło kogoś zranić?” – pyta modelka nieświadoma zła,



Il. 4. „Diabelski spektakl” z gigantyczną pokusą. Kadr z filmu Kuszenie doktora Antoniego



Il. 5. „Scena kuszenia”. Wizja Antonia – blondwłosa piękność z plakatu w jego domu. Kadr z Kuszenia doktora Antoniego

o jakie jest posądzana. Małeńki Antonio ucieka przed kobietą-potworem, która zapewnia go, że nie zrobi mu nic złego, po czym podnosi go z ziemi i trzyma w ręce, a on przeraźliwie krzyczy. Inscenizacja tej sceny stanowi nawiązanie do znanego motywu Pięknej i Bestii i jego trawestacji w horrorze klasycznym – *King Kongu* (reż. Merian Caldwell Cooper, Ernest Beaumont Schoedsack, 1933), w którym groza utożsamiana była z rozmiarem (drobna figurka Ann zestawiona z ogromną bestią Kongiem). Jednak już w horrorze scena, w której Kong trzyma w swej ogromnej łapie małeńką figurkę omdlełej Ann, ukazywała jego czułość i zapowiadała okiełznanie bestii przez kobietę. Fellini odwrócił schemat proporcji (kobieta-olbrzymka i drobna figurka Antonia) i powiązał lęk (w tym przypadku mężczyzny) z wielkością, ponownie demaskując jego bezzasadność. W noweli filmowej Felliniego

Anita z afisza jest Pięknością i Bestią zarazem, lecz jedynie w oczach hipokryty Mazzuola. Gdy staje się kobietą o normalnych parametrach, jej „diabelski zapach” uderza mu do głowy – chciałby poświęcić się, by odkupiła swe grzechy, pragnie zatrzymać ją na zawsze. Jej odmowa ponownie czyni ją winną grzechu (nazwana zostaje „Sodomą i Gomorą”). Wreszcie Anita się buntuje: „Mam cię już dość, dokuczliwa mrówko. To ty widzisz wszystko na opak” i odpowiada na jego ukryte pragnienie, rozbierając się przed nim (zdejmuje rękawiczki, nawiązując do znanego gestu Rity Hayworth w *Gildzie*, oznaczającego rzucenie wyzwania męskiemu stereotypowi postrzegania kobiety).

W *Kuszeniu doktora Antoniego* Fellini poprzez postać Anity, kolejnego wcielenia biblijnej Ewy obciążanej grzechem Adama, demaskuje hipokryzję pocziwego Włocha obwiniającego o zło wstydlivy obiekt swego grzesznego pożądania. Anita, zbuntowana Ewa, ponownie wchodzi w rolę mitycznej kusicielki rodem z dzieła Flauberta:

Potrafię objąć sto tysięcy mężczyzn i mocno ich uściskać. Gdy poruszę biodrami, czują się jak w niebie. Gdy zmrużę oczy i spojrzę na nich w ten sposób, poczują tak wielką rozkosz, aż do dreszczy, rozkosz tak wielką jak śmierć [...]. Muszę ci coś wyznać. Tak, jestem diabłem. Przyszłam tu, żeby cię zabrać ze sobą.

Jej słowa i zachowanie (zaczyna się rozbierać) są drwiną i wyzwaniem wobec mężczyzny, który wzbrania się przed widzeniem jej „nieczystego ciała”. W obliczu „przeklętej kreatury”, która może obnażyć przed nim swoje ciało, Antonio Mazzuolo wykrzykuje: „Niech nikt nie patrzy! Nie patrzcie na nią! Wstańcie i wyjdźcie z kina! Zabierzcie kobiety i dzieci, nie patrzcie!”<sup>52</sup> i w desperackim akcie zdejmuje spodnie, by przysłonić nimi kobietę, a dokładnie – obiektyw kamery, ale pochwycone przez olbrzymkę spodnie w jej dłoniach okazują się zbyt maleńkie, aby zasłonić cud natury/sztuki.

Zmuszony do patrzenia Antonio – rozdarty pomiędzy potrzebą usunięcia demona z tego świata a głosem wewnętrznym, który nakazuje mu nazwać ucieleśnienie Piękna „swoją miłością” – wchodzi w rolę św. Michała Archanioła, „boskiego posłańca”<sup>52</sup>, ubranego w zbroję, noszącego włócznię

<sup>52</sup> Św. Michał jest nazywany „boskim posłańcem”, w Apokalipsie św. Jana występuje jako „wódz aniołów” zrzucający z nieba smoka-Szatana. Zob. S. Carr-Gomm, hasło



Il. 6. „Niech nikt nie patrzy!”... Kadr z Kuszenia doktora Antoniego

i tarczę, i przeszywa tą włócznią serce modelki z plakatu, unicestwiając demona, jak niegdyś św. Michał pokonał smoka-Szatana. W tradycji chrześcijańskiej Archanioł Michał uważany jest za „ducha opiekuńczego Kościoła, obrońcę wiernych, pogromcę szatana”<sup>53</sup>, tego, który stoczył zwycięski bój ze smokiem (Szatanem). Przedstawienia Michała Archanioła w ikonografii chrześcijańskiej inspirowane były opisami zawartymi w Apokalipsie św. Jana – stąd postać uskrzydłonego rycerza w zbroi, z mieczem lub włócznią, pokonującego demona, często ukazanego pod postacią smoka. Jego imię w języku hebrajskim znaczyło „któż jest jak Bóg” i postrzegany był m.in. jako patron „dobrej śmierci”<sup>54</sup>. Fellini posłużył się tym konwencjonalnym przedstawieniem – Antonio uzurpuje sobie prawo do tego, by być „boskim posłańcem” uśmiercającym demona; pod osłoną nocy staje się tym, który przynosi śmierć jako „duch opiekuńczy” stojący na straży moralności i pośrednio Kościoła. Tyle że w noweli Felliniego ów Kościół to skostniała instytucja, puste świątynie, reprezentanci instytucji przypominający mafiozów i obłudni purytanie o odrażających twarzach. Nie przypadkiem nocną „scenę kuszenia” reżyser spuentował w duchu ironicznym obrazem orszaku pogrzebowego uformowanego przez odpychających swą aparycją przyja-

<sup>1</sup> Michał, św. (Archanioł), w: idem, *Słownik symboli w sztuce. Motywy, mity, legendy w malarstwie i rzeźbie*, przeł. B. Stokłosa, Warszawa 2001, s.161.

<sup>53</sup> W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985, s. 685.

<sup>54</sup> R. Giorgi, *Aniołowie i demony. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, przeł. T. Łozińska, Warszawa 2005, s. 364.

ciół Antonia, którzy niosą trumnę i zapalone świece i wznoszą okrzyki: „Śmierć jest życiem, gdy oczyszcza. Niech żyje wyzwoliciel!”. Jak pustelnik Flauberta, purytanin Antonio musiał dokonać wyboru pomiędzy Śmiercią a Rozkoszą i opowiedział się (w swych nocnych wizjach) po stronie Śmierci unicestwiającej marzenie. Ale Fellini dał jeszcze szansę swemu bohaterowi – w epilogu Antonio, po przebudzeniu, zawieszony na billboardzie, nie chce już być „wyzwolicielem” i włóczęgą kieruje w stronę tych, którzy chcą usunąć z placu afisz wraz z modelką (uosobieniem Rozkoszy).

Wówczas jako szaleniec zostaje zabrany przez karetkę pogotowia, na dachu której jedzie śmiejący się szyderczym śmiechem i wystawiający język Kupidyn. Ów śmiech stanowi raczej nawiązanie do zakończeń dwu pierwszych wersji *Kuszenia*... Flauberta, sugerujących klęskę ludzkich ambicji, niżli do afirmacji życia w duchu chrześcijańskim jako triumfu idei ascezy nad zmysłowością z trzeciej wersji powieści. Antonio chce zatrzymać przy sobie zjawę (obietnicę Rozkoszy) i jest ostatnim bastionem, który upada przed potęgą Erosa. Śmiech Kupidyna odnosi się do triumfu ducha zmysłowości jako największej z potęg i pokazuje „daremność prób tłumienia instynktów seksualnych”<sup>55</sup>.

Olbrzymka Anita (ucieleśnienie zmysłowej pokusy) w ujęciu Felliniego jest metaforą sztuki (kina), jej witalności. Reżyser zdejmuje z niej odium winy, sytuując tę winę po stronie odbiorcy sztuki (w typie Antonia i jemu podobnych). Grzeszne pożądanie Antonia każe mu unicestwić pokusę. Rzucając włócznię w kobietę-widmo, zabija Erosa. Śmierć modelki na afiszu oznacza triumf Śmierci nad Rozkoszą i życiem w ogóle. Symbolizuje go orszak pogrzebowy złożony z ludzi o kostycznych posturach i odrażających twarzach, na czele z dewotką, siostrą Antonia, Donatellą. To ironiczne sportretowanie tych, którzy unicestwiają witalność ucieleśnioną w kobiecie. To wyrażone w humorystyczny sposób oskarżenie pod adresem pogromców piękna i witalności, patronów „dobrej śmierci”. Przesłanie noweli z 1962 roku nie straciło nic ze swej aktualności. W optyce Felliniego sytuacja, w której znalazł się Antonio, konfrontowany z wizerunkiem kobiety na billboardzie, jest metaforą sytuacji widza w kinie. Tak jak Flaubert w twórczości artystycznej lokował uniesienie religijne, tak Fellini uczynił Anitę-giganta bóstwem

<sup>55</sup> Ch. Wiegand, op. cit., s. 88.



Il. 7. Antonio Mazzuolo w roli św. Michała Archaniola odwracający wektor włóchni w stronę podobnych sobie, chcących unicestwić pokusę Rozkoszy. Kadr z filmu *Kuszenie doktora Antoniego*



Il. 8. *Triumf ducha zmysłowości – uśmiech Kupidyna*. Kadr z *Kuszenia doktora Antoniego*

jego pogańskiej religijności utożsamionym z kinem – w obu przypadkach zmitologizowanym tworem łączącym w sobie grzech i świętość.

### **WIECZNE MIASTO – WIECZNE ZEPSUCIE, ZMIERZCH WARTOŚCI, PIĘTNO APOKALIPSY (HIPERBOLIZACJE W RZYMIE)**

*Rzym (Roma, 1972)* Federica Felliniego to studium Wiecznego Miasta widzianego oczyma ekipy filmowej i oczywiście samego reżysera. Pierwotnie film miał mieć tytuł *Urbs (Miasto)*. Dla reżysera Rzym był „miejszem wyodrębnionym z otaczającego świata, wybranym, sakralnym”, istniejącym

„poza czasem, poza historią, w pewnym sensie nawet poza przestrzenią”<sup>56</sup>. O swoim odbiorze Rzymu Fellini mówił:

Rzym uczłowieczony postrzegam jak kobietę, którą się kocha i której się zarazem nienawidzi, albo jak wszechświat, w który się wierzy, który się zna, bo zawsze tu był, i który nagle okazuje się kompletnie nieznanym niczym niedostępna dżungla<sup>57</sup>.

Dla Felliniego Rzym symbolizuje Wielką Matkę, bóstwo opiekuńcze i przerażające zarazem czy orientalne bóstwo kuszące i równocześnie zdeprawowane (jest innym wariantem mitu kobiety-olbrzymki z *Kuszenia doktora Antoniego*). Skojarzenie Rzymu z kobietą zostało zresztą wpisane w film. W dziewiątym epizodzie filmu kamera podąża za pewną kobietą idącą wieczorem opustoszałą ulicą, czemu towarzyszy głos narratora: „Ta pani, która wraca do domu wzdłuż muru patrycjuszowskiego pałacu, to rzymska aktorka Anna Magnani. Jest żywym symbolem Rzymu” i dodaje: „Rzymu zarazem drapieżnego i opiekuńczego, szlachetnego i nędznego, mrocznego i rubasznego”. Wówczas kobieta się odwraca, ujawniając swoją twarz (zmęczoną, o ostrych rysach, podkrążonych oczach, okoloną kruczoczarnymi włosami), i zwraca się do mówiącego te słowa: „Idź spać, Federico!... Nie ufam ci”, zdradzając jego tożsamość. Ta epizodyczna rola aktorki, z którą Fellini utożsamia Rzym, była ostatnią rolą filmową Anny Magnani. Zmarła w niedługim czasie po nakręceniu tej sceny<sup>58</sup>. W książce *Zawód: reżyser. Rozmowy reżyser wspominał*, że w pewnym sensie reprezentuje ona „Rzym, Wilczyce, Westalkę”<sup>59</sup>. Ucieleśniała też typ rzymianki o ostrym temperamencie. Odejście tego symbolu Rzymu również (ex post)

<sup>56</sup> M. Kornatowska, *Fellini...*, op. cit., s. 124.

<sup>57</sup> J. Baxter, *Fellini*, New York 1994, s. 261. Tłuma. cytatu – I.K-P. Wszystkie fragmenty z obcojęzycznych książek przytoczono w tłumaczeniu autorki niniejszego artykułu.

<sup>58</sup> Anna Magnani zmarła 26 września 1973 roku na raka trzustki. *Rzym* miał premierę 16 marca 1972 roku.

<sup>59</sup> S. Miniewicz, *Anna Mangani: muza cierpiąca*, Kultura.onet.pl, 7.03.2018, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/anna-magnani-muza-cierpiaca/thp29ce>, (dostęp 23.06.2022).

wpisuje się w klimat naznaczenia Wiecznego Miasta Felliniego tym, co nieuniknione i nieodwracalne, widmem schyłkowości.

Rzym jawi się też Felliniemu jako miejsce, w którym spokojnie można oczekiwać końca świata. Tę myśl włożył w usta przybysza z zewnątrz – osiedlonego w Rzymie amerykańskiego pisarza Gore’a Vidala<sup>60</sup>, który podczas wywiadu (również w epizodzie dziewiątym) zapytany o motywację zamieszkania w Rzymie, stwierdza: „Po pierwsze, bo lubię Rzymian. Guzik ich obchodzi, czy żyjesz, czyś szczęśliwy, są obojętni jak koty. Rzym to miasto złudzeń. Nie przypadkiem mają tu swoje siedziby Kościół, Rząd i Kino. Fabryki iluzji, którą my dwaj też tworzymy. Zbliża się koniec świata, bo jest za dużo ludzi. Zbyt wiele samochodów, trucizn. Nie ma wspanialszego miasta od wiecznie odradzającego się Rzymu. Gdzie znajdziesz lepsze miejsce w oczekiwaniu na koniec świata z powodu skażeń i przeludnienia? To idealne miejsce, by usiąść i patrzeć, jak wszystko stacza się w otchłań. Za koniec!” (wznosi toast).

Felliniowska wizja Rzymu koresponduje z tym spojrzeniem obcokrajowca, który wybrał Włochy na swoją drugą ojczyznę i w filmie Felliniego zagrał samego siebie<sup>61</sup>.

<sup>60</sup> Gore Vidal (1925–2012) – pisarz, eseista i dramaturg narodowości amerykańskiej o bogatym i czasami kontrowersyjnym dorobku. Dużo czasu spędził we Włoszech, na stałe przeprowadził się do USA w 2003 roku, kiedy podupadł na zdrowiu. Sprzedał wówczas swoją włoską willę La Rondinaia (Jaskółcze Gniazdo) w Ravello na wybrzeżu Amalfi, usytuowaną na klifie nad zatoką Salerno; zob. [https://en.wikipedia.org/wiki/Gore\\_Vidal](https://en.wikipedia.org/wiki/Gore_Vidal) (dostęp 23.06.2022). Spod pióra Vidala wyszła m.in. powieść o tematyce włoskiej *Julian* (1964) – dziennik Juliana Apostaty (361–363), cesarza Rzymu, który sprzeciwił się chrześcijaństwu. Był też scenarzystą, m.in. współscenarzystą filmu *Ben Hur* w reż. Williama Wylera (1959). Napisał także pierwotną wersję scenariusza do szokującego filmu *Caligula* (*Kaligula*, 1979) w reż. Tinto Brassy (Vidal wycofał się z sygnowania scenariusza swoim nazwiskiem z powodu narzuconych mu zmian; w wersji nieocenzurowanej figuruje jako jego autor).

<sup>61</sup> Przez ponad trzy dekady Gore Vidal spędzał sześć miesięcy w roku we Włoszech, mieszkając między Rzymem a wspaniałym południowym miastem Ravello, na wybrzeżu Amalfi. Był dumny z faktu, że zagrał u Felliniego i że został honorowym obywatelem Ravello. Chłodniejsze włoskie miesiące Vidal spędzał ze swoim partnerem, wokalistą jazzowym Howardem Austerem, w przestronnym apartamencie na najwyższym piętrze, którego taras wychodził na ruiny świątyni na placu Largo di Torre





Il. 9. Gore Vidal: „Rzym to miasto złudzeń...”. Kadr z filmu Rzym

Fellini pokazuje Rzym jako najważniejsze miasto świata, kolebkę cywilizacji znikającej wraz z freskami, osobliwe miejsce odwiecznego zepsucia i rozkładu, współczesną metropolię zmierzającą do katastrofy. To subiektywna wizja Wiecznego Miasta ukazanego w dziewięciu odsłonach obejmujących przeszłość oraz teraźniejszość i wieszcząca możliwą katastrofę. Dla Felliniego Rzym jest „symbolem tego, co wieczne, tego co trwa, a zarazem niesie zapowiedź śmierci, zagłady”<sup>62</sup>. Widmo śmierci, schyłkowości i możliwej, a wręcz nieuchronnej apokalipsy zostało już zasugerowane klamrą filmu. Inicjalne obrazy filmu nawiązują do motywu postaci z kosą, będącej alegorią śmierci.

Na pierwszym planie widoczne są ciemne figury trzech wieśniaczek na rowerach, które o zmroku najprawdopodobniej wracają z pola. Jedna z nich trzyma kosę. Tło dla nich stanowią trzy elementy martwego pejzażu – dwie bezlistne wierzby płaczące i kamienny głaz z drogowskim na Rzym. W tej konfiguracji można dopatrzeć się odniesienia do motywu spotkania trzech żywych i trzech zmarłych. W legendzie trzech zmarłych mówiło

---

Argentina w Rzymie – „A czy jest lepsze miejsce do oglądania końca świata?”... Zob. J. Harris, *Gore Vidal's Love Affair With Italy*, iItaly. All Things Italian in America, 1.08.2012, <http://www.iitaly.org/magazine/focus/facts-stories/article/gore-vidals-love-affair-italy> (dostęp 23.06.2022).

<sup>62</sup> Światowa encyklopedia filmu religijnego, red. ks. M. Lis, A. Garbicz, Kraków 2007, s. 473.



Il. 10. Alegoria śmierci – elementy martwego pejzażu. Kadr z filmu *Rzym*

do żywych: „Kim jesteście – myśmy byli, kim jesteśmy – wy będziecie”<sup>63</sup>. W przedstawieniu Felliniego funkcję trzech martwych pełnią dwa obumarłe widmowe drzewa (wierzby płaczące, które symbolizują żałobę<sup>64</sup>) i antyczny kamień. Temu obrazowi, implikującemu skojarzenie z zapowiedzią śmierci, towarzyszy głos z offu (samego Felliniego): „Pierwsze wyobrażenie o Rzymie zawdzięczam antycznemu głazowi leżącemu w polu nieopodal naszej wioski. Rzym 340 km” – wprowadza on w kolejne impresje reżysera, których bohaterami są *Wieczne Miasto* i *populus Romanus*. Dopełnieniem klamry jest obraz ulic Rzymu, po których nocą pędzą na motorach jeźdźcy wzbudzający uczucie trwogi. Finalna kawalkada motocyklistów ubranych w skóry – przywodzących na myśl barbarzyńców najeżdżających *Wieczne Miasto*, nowych „jeźdźców Apokalipsy” – nie wróży nic dobrego. Za sprawą tego typu obrazów Fellini wchodzi w rolę wieszczka katastrofy. Jeśli *Słodkie życie* było diagnozą upadku wartości w kręgach elit artystycznych, *Kuszenie doktora Antoniego* ukazywało upadek jednostki wychowanej w kulcie pozorów, to *Rzym* ma o wiele bardziej katastroficzny wydźwięk, jest prorocstwem apokaliptycznym.

Nie przypadkiem reżyser nawet w formie epizodycznej filmów zaszyfrował kontekst sakralny, w jakim sytuował swoje dzieła wizyjne. Siedem

<sup>63</sup> W. Kopaliniński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, op. cit., s. 1152.

<sup>64</sup> W. Kopaliniński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 460. W pierwotnej wersji ta ekspozycja miała kończyć się epizodem cmentarnym; zob. M. Kornatowska, *Fellini*, op. cit., s. 128.

epizodów *Słodkiego życia* ma swoje źródło w symbolice, jaką przypisuje się liczbie siedem. Ma ona znaczenie i w opisie stworzenia świata, i w Apokalipsie św. Jana i odnosi się do życia człowieka oraz czasu świata. Liczba siedem jest określana jako święta, ponieważ Bóg po stworzeniu świata odpoczął właśnie dnia siódmego; siódmy dzień to ten, w którym świat osiąga swoją doskonałość<sup>65</sup>. Wraz z przemianami czasu świata wypełni się liczba siedem i wtedy nastanie dzień ósmy – dzień sądu (ósemka oznacza ostateczne wypełnienie)<sup>66</sup>. W *Słodkim życiu* siódmy epizod przynosi rewers tej sytuacji, triumf deprawacji, zanik świętości. Dziewiątka oparta jest na trójce, to „trójkąt trójni, potrojenie potrójności. Pełny wizerunek trzech światów”; w obrzędach leczniczych reprezentuje „potrójną syntezę, tzn. uporządkowanie każdej płaszczyzny (cielesnej, rozumowej, duchowej)”<sup>67</sup>. Dziewiątka symbolizuje też doskonałość – jako potrójna trójka, symbol sumy trzech światów: nieba, ziemi i piekła. Jako ostatnia z szeregu cyfr „reprezentuje koniec i początek, ideę rodzenia się na nowo, przeobrażenia i rozwoju, a zarazem śmierci, końca cyklu”<sup>68</sup>. Inny zakres znaczeniowy dziewiątki jest powiązany z grzechem i wizją piekła. Dziewięć grzechów cudzych (w chrześcijaństwie) to: „radzić do grzechu, kazać grzeszyć, zezwalać na grzech, pobudzać do grzechu, pochwalać grzech, milczeć na grzech, nie karać grzechu, pomagać w grzechu, uniewinniać grzech cudzy”; piekło chrześcijańskie zostało zobrazowane w literaturze poprzez dziewięć bram: trzy spiżowe, trzy żelazne, trzy kamienne (jak w *Raju utraconym* Johna Milтона, 2, 645), jak i w postaci dziewięciu stopni budujących hierarchię piekielną na wzór dziewięciu chórów anielskich (w *Boskiej komedii* Dantego piekło ma dziewięć kręgów)<sup>69</sup>.

Dziewięć epizodów *Rzymu* ma też postać potrojenia potrójności, przy czym w każdym układzie trzech epizodów kulminacja przypada na trzecie ogniwo odnoszące się do współczesności i będące znakiem zbliżającej się apokalipsy. To epizody: trzeci [pokazany jako „przedsiónek piekła”

<sup>65</sup> D. Forstner OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, Warszawa 2001, s. 47.

<sup>66</sup> Ibidem, s. 48.

<sup>67</sup> J.E. Cirlot, *Słownik symboli*, Kraków 2000, s. 226.

<sup>68</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., s. 84.

<sup>69</sup> Ibidem, s. 85.

gigantyczny korek poprzedzający wjazd do Rzymu przez tzw. Raccordo Anulare, czyli autostradę okalającą miasto (sekwencja dziewięciominutowa)], szósty [drażnienie metra i odkrycie Rzymu podziemnego ujawniającego swe ulotne piękno sprzed tysięcy lat, znikające wraz z wtargnięciem powietrza (to, jak umiera przeszłość ma wydźwięk profetyczny, zapowiada koniec wszystkiego)] i dziewiąty (kawalkada motocyklistów – mrocznych jeźdźców, którzy pędzą na swych maszynach wymarłymi nocą ulicami i zataczają koła) są wizją już spełniającej się apokalipsy.

Elementem spajającym te trzy kulminacje jest ruch: samochodów usiłujących wjechać do miasta i pędzących na oślep ku samozatraceniu; drażącej tunel i wdzierającej się w głąb ziemi maszyny-kreta niszczącej ruiny patrycjuszowskiego domu; szaleńcza jazda motocyklistów opuszczających miasto i podążających w nieznanne. Epizody te łączy również atmosfera niepewności i zagrożenia, wynikająca ze zderzenia światła i mroku: zdarzeniom na autostradzie towarzyszy burza, strumienie deszczu i grzmoty; pracom podziemnym przy budowie metra towarzyszy mrok rozświetlany reflektorami oświetlającymi zachowane na ścianach patrycjuszowskiego domu barwne freski, które znikają w zetknięciu ze światłem i powietrzem; pęd motocyklistów odbywa się nocą rozjaśnianą jedynie reflektorami ich maszyn. W każdym z tych epizodów jest moment konfrontacji ze sztuką: martwe tusze krów wiezionych do rzeźni, które w wyniku kraksy znalazły się na autostradzie, nasuwają skojarzenie z malarskim tematem rozplatanego wołu [podejmowanym przez Joachima Beuckelaera, (1563), Rembrandta, (1643, 1655) czy Francisca Bacona (*Figure with Meat*, 1954)], odwołującym się do idei śmierci (czerwone mięso rozświetlające ciemne pomieszczenie rzeźni – u Felliniego plamy krwi na tuszach zwierząt); odkryte w powstającym tunelu metra starożytne freski, przedstawiające życie codzienne dawnych patrycjuszy, urzekają barwami, a ich znikanie przypomina o kruchości istnienia; reflektory kawalkady motocyklistów oświetlają ruiny starożytnych budowli Rzymu. Można w tych przedstawieniach dostrzec symbole *vanitas*, których przesłaniem jest ostrzeżenie przed nietrwałością życia.

Trzecim ogniowom triadycznego układu dziewięciu epizodów przypadła funkcja metaforyczna – wszystkie wskazują na zbliżającą się apokalipsę. Pozostałe epizody składają się na portret *populus Romanus* nakreślony przez Felliniego. Obraz mieszkańców Rzymu jest wypadkową różnych składowych: modelu edukacji szkół klasztornych, wizerunku modelowej tradycyjnej



*Il. 11a–11c. Obrazy profetyczne – składowe wizji spełniającej się apokalipsy: gigantyczny korek na wjeździe przez Raccordo Anulare, ulotne piękno znikających fresków, kawalkada motocyklistów – „jeźdźców Apokalipsy”. Trzy kadry z filmu Rzym*

rodziny, scenek rodzajowych przeszłości związanej z dziedzictwem kulturowym antyku, ale i naznaczonej zbrodnią faszyzmu teraźniejszości spod znaku nurtów kontestacyjnych (*made in USA*), zwyczajów związanych z rozkoszami podniebienia i ciała (uliczne biesiady nadmiaru i wizyty w domach publicznych) lub cieszących oko (tradycja teatrzyków rewiowych i seansów w kinie), lokalnego kolorytu (związanego z miejscami mającymi swoją

bogata historię) oraz dwu sfer wpływów – burdelu i Kościoła. Portretując mieszkańców Rzymu, Fellini uciekł się do kilku zabiegów: wyjaskrawienia, przerysowania, deformacji, karykatury, hiperbolizacji oraz intensyfikacji, czym dał wyraz niezwyklej wręcz weny ikonograficznej.

Podwójną moralność demaskują scenki składające się na obraz Rzymu widzianego z perspektywy życia na prowincji (z epizodu pierwszego). Wśród nich pokaz przezroczy podczas lekcji dla uczniów szkoły klasztornej, rozpoczęty slajdem z *Wilczycą kapitolijną* („całą z brązu”), kończący się: „Najważniejszą świątynią świętej Matki Kościoła”, którą reprezentuje kształtna pupa w stringach należąca do półnagiej kobiety. W reakcji na przypadkowy slajd obnażający prawdę jeden z księży-nauczycieli krzyczy: „Zgaś, zasłoń to, wyłącz! Zamknijcie oczy, nie patrzcie. To Szatan. Kto patrzy, pójdzie do piekła. Zamknijcie oczy, to diabeł, grzech”. Te słowa nawiązują do wyrażającego wzburzenie i pełnego hipokryzji okrzyku Antonia Mazzoło z *Kuszenia...*, reagującego na zagrożenie nagością olbrzymki Anity. Pomost pomiędzy pierwszym a drugim epizodem filmu stanowi spojrzenie Felliniego-chłopca na odjeżdżający do Rzymu pociąg, zastąpione spojrzeniem kamery na przybyłego na dworzec w Rzymie Felliniego-dziewiętnastoletniego młodzieńca. Pierwsze zetknięcie przystojnego młodzieńca w białym garniturze z Rzymem (w epizodzie drugim) to zetknięcie z rodziną Paletto, u której ma zamieszkać, na czele z zalegającą w łóżku panią domu – gigantyczną matroną o monstrialnym cielsku (cierpiącą na zapalenie jajników). Gigantyczna płodna matka jest tu wariantem mitu olbrzymki (z *Kuszenia...*) – ironicznym obrazem pokusy urzeczywistnionej. Drugi obrazek z życia to wielka biesiada uliczna, pantagrueliczna wyżerka mieszkańców plebejskiego przedmieścia, w której bierze udział młody przybysz. Kolacja przy wspólnych stołach na ulicy (z tramwajami przejeżdżającymi opodal) przybiera formę wielkiego obżarstwa przyprawiającego o mdłości. Kulminacyjnym daniem serwowanym w menu jest wniesiona na tacy potrawa kształtem przypominająca martwą rybę z wybałuszonym okiem z finału *Słodkiego życia*.

Epizody czwarty i piąty to konfrontacja dwu spojrzeń: na Rzym współczesny i sprzed trzydziestu lat. Pierwsze (w epizodzie czwartym) jest spojrzeniem z góry, z kamery umieszczonej na wysięgniku (kranie) podczas zdjęć kręconych przez ekipę filmową Felliniego i daje perspektywę widzenia z panoramicznego tarasu na szczycie wzgórza Pincio (położonego poza



*Il. 12. Kulminacyjne danie. Potrawa przypominająca martwą rybę ze Słodkiego życia. Kadr z filmu Rzym*

obszarem antycznego Rzymu). To Rzym współczesny – kosmopolityczny, atrakcyjny dla amerykańskich turystów i przybyłych zza oceanu hipisów. Przyglądający się pracy na planie włoski dziennikarz i polityk Piero di Siena mówi o nim: „Prawdziwi rzymianie zniknęli. Wszędzie pełno długowłosych brudasów. Studentów, którzy nie chcą studiować i transwestytów, narkomanów wszelkiej maści. Jeśli ten film trafi za granicę i ludzie zobaczą prostytutki, odmieńców i te wszystkie zberezeństwa, co sobie pomyślą o naszym kochanym Rzymie?”. Drugie spojrzenie (w epizodzie piątym) jest spojrzeniem wstecz na ówczesną formę obcowania publiczności ze sztuką za pośrednictwem teatrzyku rewiowego Barrafondi. Nie ma w tym spojrzeniu żadnej nostalgii za lepszym minionym światem.

Epizody siódmy i ósmy ponownie konfrontują współczesność z przeszłością i przeszłość z teraźniejszością. Epizod siódmy zaczyna się sekwencją prezentującą Schody Hiszpańskie<sup>70</sup> oblegane przez hipisów – dzieci-kwiaty nieznaące obyczajowych tabu. Ten obraz obyczajowej swobody staje się pretekstem do przywołania, właściwego pokoleniu Felliniego, zwyczaju odwiedzania domów publicznych – jedynych miejsc, gdzie wszystko było dozwolone. W dwu scenach zostały przywołane dwie kategorie przybytków płatnej rozkoszy: tani burdel dla plebsu oraz żołnierzy i luksusowy

<sup>70</sup> Wzniesione w latach 1723–1725 według projektu Francesca De Sanctisa i Alessandra Specchiego. Prowadzą z placu Hiszpańskiego do kościoła Trinità dei Monti (kościół św. Trójcy).

dla klienteli z bardziej zasobnym portfelem. W pierwszym „dziewczyny pracujące” – tłuste i kostyczne, o odrażających twarzach i zwiędniętych ciałach, zniszczone przez upływający czas i charakter profesji, wulgarne i wyzywające – zachęcają swymi wdziękami równie odrażającą klientelę, ustawioną w szpaler prowadzący do seksualnego „raju”. Luksusowy dom rozpusty różni od jego tańszej wersji jedynie bogaty wystrój (przestronne korytarze, butikowe pokoje, winda) i ubiór przybyłych do niego klientów, a także sława miejsca, do którego „wchodziło się z biciem serca, jak na egzamin”. To w nim Fellini-młodzieniec przeżywa seksualną inicjację z prostytutką Dolores. Wizualizacja tych miejsc, oparta na karykaturalnym wyolbrzymieniu i ewidentnej cielesnej brzydocie, wywołuje estetyczną odrazę. Tymi scenami Fellini dopisał jeszcze jeden rozdział historii brzydoty<sup>71</sup>. Epizod ósmy inicjuje scena nacechowana ironicznym spojrzeniem na nostalgię pewnej starej arystokratki, księżnej Domitilli, za minionym światem i czasami, gdy kultywowano rodzinno-towarzyskie relacje arystokracji i kleru – światem, który przeminął wraz z II Soborem Watykańskim. Księżna, usiłując reaktywować przeszłość z czasów swej młodości, gości w swoim zamku dostojników kościelnych na czele z biskupem i arystokratów. W mrocznym pałacu z wiszącymi na ścianach widmowymi portretami przodków, w przestrzeni rozświetlonej jedynie blaskiem wysokich świec w kandelabrach, przypominają oni upiory namalowane światłem jak na obrazach Rembrandta. Głównym punktem programu wieczoru jest zorganizowany przez księżnę pokaz mody kościelnej. Najpierw, w płaschach i na wrotkach, modele prezentują na wybiegu coraz to bardziej ekscentryczne stroje (niektóre o wdzięcznych nazwach, jak: „niepokalana turkaweczka”, „siostrzyczki od pokus czyścicowych” czy „spieszmy wszyscy do raj”), potem zastępują je przesuwające się bogato zdobione kapłańskie ornaty, w ślad za nimi idzie pochód widm i kościotrupów spowitych aureolą z białego tiulu, a zwieńczeniem widowiska jest monstrualna apoteoza Piusa XII pojawiającego się w złocistej aureoli.

Instytucjonalny Kościół: „wyparł się Tajemnicy, utracił duszę. Pozostała czysta zewnętrzność, pusty ceremoniał, stroje i rekwizyty [...]. Poza tą

---

<sup>71</sup> Można by ją włączyć w poczet przykładów estetyki brzydoty, która stała się tematem dzieła Umberta Eco. Zob. U. Eco, *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplińska et al., Poznań 2007.





Il. 13. *Monstrualna apoteoza Piusa XII. Kadr z filmu Rzym*

skąpaną w złocie i purpurze fasadą kryje się jednak nicłość<sup>72</sup>. To obraz Kościoła, który oddalił się od sacrum. Hiperbolizacja w scenach w burdelu czy krzywe zwierciadło groteski w ceremonii przywrócenia świetności Kościoła, sprowadzonej do zewnętrzności, posłużyły demaskacji źródeł upadku człowieka. Fellini pokazał świat, w którym „miłość sprowadzono wyłącznie do ciała, które się sprzedaje, a wiarę do kostiumu, który się kupuje”<sup>73</sup>. Finalne partie epizodu ósmego to ponowny powrót do współczesności na ożywające nocą uliczki Zatybrza (Trastevere) – najstarszej części Rzymu, przyciągającej awangardę artystyczną i turystów, oferującej swoim gościom „porcję lokalnego kolorytu, najlepszą kuchnię i wspaniałe mozaiki frontonu kościoła św. Marii Zatybrzańskiej”<sup>74</sup>. W filmie Felliniego nad wejściem w wąską uliczkę wisi napis „Festa De Noantri” („Święto narodowe”). Kosmopolityczne środowisko – artyści, turyści, mieszczenie, plebs, hipisi – siedzą w przytulnych restauracjach bądź wałęsają się po wąskich uliczkach. To tu Gore Vidal nazwie Rzym miastem złudzeń, idealnym miejscem do obserwacji tego, że wszystko stacza się w otchłań. Tu też w pewnym momencie ktoś w tłumie biesiadujących wykrzyczy: „Królestwo za rybę!”. Ten okrzyk, z pozoru bez znaczenia, jest parafrazą słynnego zawołania Ryszarda III (z dramatu Szekspira) na polu bitwy pod Bosworth (22 sierpnia 1485 roku) – desperackiego wołania o pomoc w ostatniej chwili. Ów głos wołającego pośród tłumu w filmie Felliniego nie odnosi się do pożądanego

<sup>72</sup> M. Kornatowska, *Fellini*, op. cit., s. 126.

<sup>73</sup> Ibidem.

<sup>74</sup> H. Książek-Konicka, *100 filmów włoskich*, op. cit., s. 157.

dania, lecz – na poziomie symbolicznym – funkcjonuje jako desperacka próba wołania o ratunek przed tym, co ma nadejść. To nawiązanie do finalnej sceny *Słodkiego życia*, w której rybacy wylawiają z morza ogromną rybę. Tam ryba była martwa, tu jest nieosiągalna. W obu przypadkach ryba jest znakiem czegoś innego – znakiem Chrystusa, którego w tej rzeczywistości już nie ma.

Wizja Wiecznego Miasta i *populus Romanus*, jaką dał Fellini w *Rzymie*, jest pełna goryczy. Jego film „mówi o brzydocie. O brzydocie głęboko pojętej. Brzydocie lat minionych, terażniejszości, smutnej brzydocie człowieka”<sup>75</sup>, o zanikaniu świętości i złowieszczej perspektywie na przyszłość. Nie przypadkiem to ósmy epizod wprowadza wstrząs i przestrozę. W chrześcijaństwie liczba osiem jest nacechowana symbolicznie – „wskazuje na królestwo wieczne, z którego Chrystus zstępuje do życia ziemskiego”<sup>76</sup>. Fellini wskazuje na zepsucie, schyłkowość, dekadencję, desakralizację i stacanie się ku otchłani.

### TRYPTYK RZYMSKI – ZANIKANIE ŚWIĘTOŚCI

Filmy *Słodkie życie*, *Kuszenie doktora Antoniego* i *Rzym* układają się w formę tryptyku (nieformalnego, bo niezalążonego z góry). Pozostają do siebie w wewnętrznej relacji, analogicznej do tej, jaka zachodzi pomiędzy trzema panelami malarskich tryptyków. To już nie seria następujących po sobie filmów, jak w przypadku „trylogii odkupienia”, lecz układ trzech dzieł tworzących pewną całość, którą można postrzegać i odczytywać zarówno diachronicznie, jak i synchronicznie. Te trzy dzieła budują logiczną całość – formę opartą na ciągłości sugerowanej nawrotem motywów i obrazów. Podobnie jak w tryptykach malarskich, gdzie panele boczne są do siebie w jakimś sensie podobne, a kompozycja centralna stanowi względem nich pewien kontrast (nieoznaczający odrębności), tak w *Słodkim życiu* i *Rzymie* Fellini dał portrety zbiorowe (w pierwszym filmie wyłącznie elity towarzyskiej, w drugim – *populus Romanus*), zaś w *Kuszeniu doktora Antoniego* – portret jednostki (przeciętnego Włocha). Spoiwo między dziełami stanowi Rzym (miejsce akcji, miasto i jego mieszkańcy). Każde z trzech ogniw ukazuje

<sup>75</sup> A. Jackiewicz, *Moja filmoteka...*, op. cit., s. 41.

<sup>76</sup> D. de Chapeaurouge, *Symbole chrześcijańskie*, przeł. G. Rawski, Kraków 2014, s. 125.

Rzym współczesny (korespondujący z momentem powstawania filmów), ale pokazany w perspektywie przeszłości. Każdy jest wizją Wiecznego Miasta, pochodną wyobraźni reżysera. To nie realne miasto uchwycone „obiektywną” kamerą, lecz stworzone w sposób zmistyfikowany, w dużej mierze w miasteczku filmowym Cinecittá. W każdej z trzech odsłon rzymskiego tryptyku Fellini diagnozuje stan kultury. *Słodkie życie* przynosi obraz elity, na życiu której odcisnęła swe piętno rewolucja obyczajowa schyłku lat pięćdziesiątych, *Rzym* ukazuje zmiany w życiu społecznym i obyczajowym, determinowane wpływami ruchów kontestacyjnych, które są widoczne od końca lat sześćdziesiątych, zaś *Kuszenie...* obrazuje bardziej uniwersalną sytuację upadku jednostki. Kolejne spoiwo narracyjne to pokazanie świata przez pryzmat kultury masowej: *Słodkie życie* to sceny z życia codziennego reportera/ów, *Kuszenie...* to historia oparta na sugestywności reklamy, zaś *Rzym* to plan zdjęciowy ekipy filmowej Felliniego. Każdy z tych filmów jest dziełem osobistym, choć ślady obecności Felliniego zaznaczają się w nich w różny sposób. W *Słodkim życiu* Marcello Rubini był swego rodzaju alter ego reżysera, za pośrednictwem którego wprowadzał on widza w kolejne kręgi piekła. W *Kuszeniu...* Fellini, niczym Flaubert, jest wszędzie obecny, choć niewidzialny. W *Rzymie* Fellini jest nieustannie obecny, choć nie na pierwszym planie: jako chłopczyk marzący o Rzymie z perspektywy Rimini, w swym młodszym wcieleniu (w kreacji Petera Gonzalesa) czarnowłosego młodzieńca o delikatnej urodzie, ubranego w biały garnitur (niczym anioł w świątyni zepsucia) i wreszcie reżysera, obecnego (dyskretnie) na planach filmowych lub za kamerą, który postawił sobie za zadanie oddanie atmosfery tego miasta, jego lokalnego kolorytu i tworzących go mieszkańców. Tryptyk (odczytywany symultanicznie) spaja temat zepsucia i zanikania świętości. *Słodkie życie* to dekadencja (dotykająca elitę), *Kuszenie...* – to walka z własnymi demonami (jednostki), a *Rzym* – prorocтво apokalipsy. Desakralizacja świata (rytuały i rekwizyty w miejsce duchowości i Tajemnicy) to diagnoza status quo. W tryptyku zatracenia Federico Fellini objawia się jako posępny moralista zwiastujący upadek świata w obliczu zanikania świętości. Jego przesłanie nie straciło nic na aktualności.

## Bibliografia

- Adam Antoine, Lerminier Georges, Morot-Sir Édouard (red.), *Literatura francuska. Tom II: XIX i XX wiek*, przeł. J. Arnold-Ejsmond et al., PWN, Warszawa 1980.
- Baxter John, *Fellini*, St Martin's Press, New York 1994.
- Carr-Gomm Sarah, *Słownik symboli w sztuce. Motywy, mity, legendy w malarstwie i rzeźbie*, przeł. B. Stokłosa, Wydawnictwo RM, Warszawa 2001.
- Cirlot Juan Eduardo, *Słownik symboli*, Znak, Kraków 2000.
- de Chapeaurouge Donat, *Symboli chrześcijańskie*, przeł. G. Rawski, Wydawnictwo WAM, Kraków 2014.
- Eco Umberto, *Historia brzydoty*, przeł. J. Czaplińska et al., Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2007.
- Eliade Mircea, *Traktat o historii religii*, przeł. J.W. Kowalski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Floryan Władysław (red.), *Dzieje literatur europejskich*, PWN, Warszawa 1977.
- Forstner Dorothea OSB, *Świat symboliki chrześcijańskiej. Leksykon*, przeł. i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 2001.
- Giorgi Rosa, *Aniołowie i demony. Leksykon. Historia, sztuka, ikonografia*, przeł. T. Łozińska, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2005.
- Grabicz Adam, Lis Marek ks. (red.), *Światowa encyklopedia filmu religijnego*, Biały Kruk, Kraków 2007.
- Jackiewicz Aleksander, *Moja filмотeka. Kino na świecie*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1983.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1985.
- Kopaliński Władysław, *Słownik symboli*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1991.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Kornatowska Maria, *Fellini i sztuka kina, w: Mistrzowie kina europejskiego*, red. K. Sobotka, STO Films Fundacja Studiów Europejskich – Instytut Europejski, Łódź 1996.
- Książek-Konicka Hanna, *100 filmów włoskich*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978.
- Miczka Tadeusz, *Kino włoskie, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2009.
- Mielcarek Mirosława, Pawlak Edward, *Ilustrowany leksykon filmu europejskiego*, Wydawnictwo Kurpisz S.A., Poznań 2003.
- O'Collins Gerald SJ, Farrugia Edward SJ, *Leksykon pojęć teologicznych i kościelnych z indeksem angielsko-polskim*, przeł. ks. J. Ożóg SJ, B. Żak, Wydawnictwo WAM, Kraków 2002.
- Praz Mario, *Rozdział III. Pod znakiem Boskiego Markiza*, w: idem, *Zmysły, śmierć i diabeł w literaturze romantycznej*, przeł. K. Żaboklicki, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010.

- Rogalski Aleksander, *Gustaw Flaubert – człowiek średniowieczny*, w: idem, *Ku światłu. Wybór szkiców, studiów i esejów literackich*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985.
- Tresidder Jack, *Słownik symboli. Ilustrowany przewodnik po tradycyjnych wyrażeniach obrazowych, znakach ikonicznych i emblematkach*, przeł. B. Stokłosa, Wydawnictwo RM, Warszawa 2001.
- Werner Andrzej, *W tanecznym korowodzie. Fellini*, w: idem, *Dekada filmu*, Instytut Badań Literackich PAN, Warszawa 1997.
- Wiegand Chris, *Federico Fellini. Konferansjer snów 1920–1993*, przeł. J.J. Halbersztat, Taschen/TMC Art, Kolonia, 2006.

### Źródła internetowe

- Flaubert Gustaw, *Kuszenie świętego Antoniego*, przeł. A. Lange, <https://wolnelektury.pl/media/book/pdf/flaubert-kuszenie-sw-antoniego.pdf> (dostęp 23.06.2022).
- La Rondinaia, [https://www.larondinaia.com.translate.google/gore-vidal/?\\_x\\_tr\\_sl=en&\\_x\\_tr\\_tl=pl&\\_x\\_tr\\_hl=pl&\\_x\\_tr\\_pto=nui,sc](https://www.larondinaia.com.translate.google/gore-vidal/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=pl&_x_tr_hl=pl&_x_tr_pto=nui,sc) (dostęp 23.06.2022).
- Harris Judith, *Gore Vidal's Love Affair with Italy*, iItaly. All Things Italian in America, 1.08.2012, <http://www.iitaly.org/magazine/focus/facts-stories/article/gore-vidal-s-love-affair-italy> (dostęp 23.06.2022).
- Miniewicz Sonia, *Anna Magnani: muza cierpiąca*, Kultura.onet.pl, 7.03.2018, <https://kultura.onet.pl/film/wywiady-i-artykuly/anna-magnani-muza-cierpiaca/thp29ce> (dostęp 23.06.2022).
- Wikipedia, hasło 'Gore Vidal', [https://en.wikipedia.org/wiki/Gore\\_Vidal](https://en.wikipedia.org/wiki/Gore_Vidal) (dostęp 23.06.2022).

### Źródła ilustracji

- Il. 1a. Lśniący posąg Chrystusa Odkupiciela unoszony śmigłowcem nad Rzymem. Źródło: <https://www.coeval-magazine.com/coeval/lcxln8b2wl8n2k5x4df7678rl596dz> (dostęp 26.06.2022).
- Il. 1b. Marcello podążający w ślad za śmigłowcem unoszącym posąg Chrystusa Odkupiciela. Źródło: <http://giulianocinema.blogspot.com/2011/10/la-dolce-vita-i.html> (dostęp 26.06.2022).
- Il. 2a. Kulminacja orgii w willi producenta Ricardo z udziałem Marcella: ujeżdżanie kobiety. Źródło: <https://silvialogiudice.wordpress.com/2020/06/25/la-dolce-vita-1960/> (dostęp 26.06.2022).
- Il. 2b. Kulminacja orgii w willi producenta Ricardo z udziałem Marcella: rozsypywanie piór z poduszki oblepiających jej ciało. Źródło: <https://www.coeval-magazine.com/coeval/lcxln8b2wl8n2k5x4df7678rl596dz> (dostęp 26.06.2022).
- Il. 3a. Wyciągnięty na brzeg potwór – martwa ryba. Symbol chrystianizmu w epilogu filmu nawiązujący do motywu posągu Jezusa z jego prologu. Źródło:

- <https://www.quora.com/What-are-the-best-Federico-Fellini-movies> (dostęp 26.06.2022).
- II. 3b. Wyciągnięty na brzeg potwór – martwa ryba. Symbol chrystianizmu w epilogu filmu nawiązujący do motywu posągu Jezusa z jego prologu. Źródło: <https://richardnilsen.com/2013/11/07/la-dolce-vita/> (dostęp 26.06.2022).
  - II. 4. „Diabelski spektakl” z gigantyczną pokusą. Kadr z filmu *Kuszenie doktora Antoniego*. Źródło: archiwum autorki.
  - II. 5. „Scena kuszenia”. Wizja Antonia – blondwłosa piękność z plakatu w jego domu. Kadr z *Kuszenia doktora Antoniego*. Źródło: archiwum autorki.
  - II. 6. „Niech nikt nie patrzy!”... Kadr z *Kuszenia doktora Antoniego*. Źródło: archiwum autorki.
  - II. 7. Antonio Mazzoło w roli św. Michała Archaniola odwracający wektor włóczni w stronę podobnych sobie, chcących unicestwić pokusę Rozkoszy. Kadr z filmu *Kuszenie doktora Antoniego*. Źródło: archiwum autorki.
  - II. 8. Triumf ducha zmysłowości – uśmiech Kupidyna. Kadr z *Kuszenia doktora Antoniego*. Źródło: archiwum autorki.
  - II. 9. Gore Vidal: „Rzym to miasto złudzeń...”. Kadr z filmu *Rzym*. Źródło: archiwum autorki.
  - II. 10. Alegoria śmierci – elementy martwego pejzażu. Kadr z filmu *Rzym*. Źródło: archiwum autorki.
  - II. 11a–11c. Obrazy profetyczne – składowe wizji spełniającej się apokalipsy: gigantyczny korek na wjeździe przez Raccordo Anulare, ulotne piękno znikających fresków, kawalkada motocyklistów – „jeźdźców Apokalipsy”. Trzy kadry z filmu *Rzym*. Źródło: archiwum autorki.
  - II. 12. Kulminacyjne danie. Potrawa przypominająca martwą rybę ze *Słodkiego życia*. Kadr z filmu *Rzym*. Źródło: archiwum autorki.
  - II. 13. Monstrualna apoteoza Piusa XII. Kadr z filmu *Rzym*. Źródło: <https://www.criterion.com/films/28039-roma> (dostęp 26.06.2022).

### **Sins in Italian According to Federico Fellini. Roman Triptych of Perdition and Vanishing Holiness**

The text concerns the informal Roman triptych by Federico Fellini: *Sweet Life* (1960), *The Temptation of Dr. Antonio* (an episode from the film *Boccaccio 70*, 1962) and *Rome* (1972), which is a reverse of the “trilogy of redemption” of 1954–1957. Three of Fellini’s films (visions of Rome and its inhabitants) were treated as counterparts of the panels of painting triptychs, thus making up a whole that can be read both diachronically and synchronously. Read simultaneously, they form the Roman triptych of perdition diagnosing the disappearance of holiness. As in the painting triptychs, where the side panels are somewhat similar to each other and the central

composition is a certain contrast to them (not denoting distinctiveness), in *Sweet Life* and *Rome* Fellini gave collective portraits (in the first only the social elite, in the second *populus romanus*), and in *The Temptation of Dr. Antonio* – a portrait of an individual (but still average Italian). The emphasis was placed on how, in each of the installments of the Roman triptych, Fellini diagnoses the condition of a culture that is declining (as a result of “sins in Italian”). The triptych is tied together the theme of corruption and the disappearance of holiness. *Sweet Life* is decadence (affecting the elite), *Temptation...* is a fight against one’s own demons (individuals), and *Rome* is a prophecy of the apocalypse. The interpretation was focused on how Fellini in these three films shows the desacralization of the world.

**Keywords:** Federico Fellini; *Sweet Life*; *The Temptation of Dr. Antonio*; *Rome*; the triptych of perdition, the disappearance of holiness; desacralization; ugliness as an esthetic category; apocalypse

Data przesłania tekstu: 12.11.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 3.01.2022

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 24.05.2022