

BURZENIE I TWORZENIE SCHEMATÓW INICJACYJNYCH W FILMACH FELLINIOGO

ANNA GROCHOWIAK

Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie
Adam Mickiewicz Museum of Literature in Warsaw
grochowiak.ania@gmail.com
ORCID 0000-0002-7007-5978

„Kino inicjacyjne” czy też „film inicjacyjny” to terminy utworzone analogicznie do literackiego terminu „powieść inicjacyjna”. Nazywają one podgatunek filmowy, synonimicznie określane również jako: *coming of movie*, *kino coming of age*, filmy o dojrzewaniu/dorastaniu, *adolescence picture*, *teenpic*, *film about growth*, *growth movie*¹. Różnorodność i rozbieżność nazw, angielska proveniencja większości z nich, a także ich leksykalna geneza, pozwalają z miejsca wyciągnąć kilka wniosków. Przede wszystkim termin ten nie jest doprecyzowany, a zatem określane nim gatunek – wystarczająco zbadany². Przedstawione wyżej kalki językowe i cytaty, ilustrujące próbę nazwania tego podgatunku, świadczą o tym, że badania nad nim nie rozwinęły się wystarczająco na gruncie polskim. Ponadto rozbieżność terminologiczna zdaje się dowodzić braku konsekwencji w jednoznacznym określeniu cech gatunkowych „filmu o dorastaniu”. Najistotniejsza wydaje się kwestia wieku bohaterów, wiążąca ze sobą większość terminów. W takim wypadku określenie filmów Federica Felliniego mianem „kina inicjacyjnego” nie zawsze byłoby zgodne z jego definicją, chociaż w dorobku reżysera rzeczywiście pojawiło się parę dzieł, których protagonistami byli młodzi, dorastający ludzie (np. *Wałkonie*, *Rzym*, *Niebieski ptak*). Wątek szeroko pojmowanej inicjacji dominuje w twórczości Felliniego, jednak

¹ M. Hendrykowski, *Leksykon gatunków filmowych*, Poznań–Wrocław 2001, s. 62–63.

² Zob. K. Kostyra, *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu*, Katowice 2019, s. 7.

nie zawsze idzie w parze z wiekiem bohaterów, których widz poznawałby u progu dojrzwania. Tobiasz Papuczys zwraca uwagę na to, że:

W całej filmografii Federica Felliniego dziecko w sensie dosłownym jako bohater opowieści odgrywający znaczącą rolę w rozwoju fabuły pojawia się raczej rzadko. Reżyser najczęściej eksponuje dziecięce cechy obecne w ludziach dorosłych. Dziecko to dla niego głównie symbol, metaforyczna figura niedojrzałości i przejściowości (czasem wiecznej) [podkr. – A.G.] w życiu ludzkim. Głównym zatem przedmiotem jego zainteresowania są młodzi ludzie u progu dorosłości, co najmniej nastoletni, zwykle jednak fizycznie już dojrzałi, dziecko u Felliniego funkcjonuje bowiem przede wszystkim w rozumieniu psychicznym i mentalnym, a nie biologicznym³.

Spośród trzech filmów, które zamierzam omówić, tylko jeden – *Amarcord* – częściowo odpowiada nieprecyzyjnie opisanemu wzorcowi podgatunku. Warto więc zaznaczyć, że w tym wypadku analiza schematów inicjacyjnych będzie opierała się w większej mierze na antropologicznym niż na filmoznauczym ujęciu tego zagadnienia.

Chociaż Federica Felliniego nie trzeba przedstawiać, to warto na chwilę pochylić się nad biografią reżysera, a przynajmniej nad tymi jej aspektami, które mogły w znaczący sposób wpłynąć na wytworzenie pewnego motywu, powtarzalnego i istotnego dla całej twórczości Włocha – szeroko pojętej inicjacji, którą zajmował się zarówno jako scenarzysta, jak i reżyser. Cennym rysem biograficznym wydaje się fakt, że ojciec Felliniego był komiwojażerem, w związku z czym nie uczestniczył w pełni w wychowaniu syna, którym zajmowała się głównie matka⁴. W łączącej ich więzi można upatrywać źródeł późniejszej fascynacji Felliniego kobietami, ale i powracającego w jego filmach motywu inicjacji, która w przypadku samego reżysera nie odbyła się w „tradycyjny” sposób. Według kulturowego wzoru – na pewno silniejszego prawie sto lat temu niż dzisiaj – to ojciec powinien być przykładem, autorytetem dla syna i wprowadzić go w okres męskości. Być może to własne, niekonwencjonalne doświadczenie sprawiło, że Fellini, jako

³ T. Papuczys, *Wszystkie dzieci Felliniego*, „Studia Filmoznawcze” 2012, nr 33, s. 115.

⁴ Wątek nieobecnego ojca (komiwojażera), będącego „gościem” w rodzinnym domu, pojawia się np. w *Słodkim życiu* z 1960 roku.

scenarzysta sprawnie wplatający autobiograficzne wątki w filmową fikcję, wielokrotnie konstruował postaci, które widz poznaje u progu wielkiej zmiany – etapu przejścia, rozpoczęcia dojrzałości – która nie zawsze zostaje pomyślnie zrealizowana. Ciekawym tropem autobiograficznym jest również fakt, że Fellini, opowiadając o własnym dzieciństwie, zmienia relacje i rozmija się z prawdą⁵, utrzymując m.in., że w okresie dojrzwania uciekł z domu i zamieszkał w cyrku. Wspomnianej anegdocie, we wszystkich jej wariantach, stanowczo zaprzeczała matka reżysera.

Psychologowie często upatrują przyczyn mitomanii w nieprawidłowych warunkach, w jakich dorasta młody człowiek, mogących wynikać np. z utraty jednego z rodziców⁶. Możliwą do wybronięcia biograficznymi argumentami hipotezę traktuję jednak wyłącznie jako ciekawy trop. Reżyser, słynący z nieustannego mieszania rzeczywistości i fikcji, jawy i snu, nie krył się ze swoją skłonnością do konfabulacji; w rozmowie z Giovannim Grazzinim z 1984 roku uczciwie przestrzegł krytyka:

Zobaczysz, że ten wywiad będzie męczarnią. Na wiele pytań nie odpowiem, z innych wykręcę się zwykłymi anegdotkami, mniej lub bardziej zmyślnymi, a gdy już złożysz z tego książeczkę, zechcę ją całą przeczytać, poprawić, będę starał się nie dopuścić do jej wydania, będę wykreślał pytania, odpowiedzi, będę usiłował napisać ją na nowo. Czeka cię trudny okres: rozczarowania, irytacje, adwokaci; może przestaniemy się sobie kłaniać. Jednakże – idźmy dalej⁷.

Inicjacja to dosyć ogólne pojęcie, występujące w wielu znaczeniach, tym bardziej trudne do sprecyzowania, że często określa się nim wydarzenia

⁵ Fellini wielokrotnie mówił o swojej skłonności do mitomanii. W jednej z wypowiedzi wprost stwierdził: „Wymyśliłem siebie całkowicie, swoje dzieciństwo, osobowość, tęsknoty, marzenia, wspomnienia, wszystko”. Zob. F. Fellini, *Fellini on Fellini*, London 1976, s. 51, cyt. za: T. Rutkowska, *Wędrówki Felliniego*, <http://cyfrowaetnografia.pl/Content/2203?fbclid=IwAR2EAMiC15rqB0tSFVoGKOaXKDRUaoA9JcWHhJ-kpdbhGE5yaSjeb2FaIvAc> (dostęp 3.04.2021).

⁶ P. Brzózka, *Mitomania – przyczyny, objawy, leczenie. Co to jest?*, <https://www.medme.pl/artykuly/mitomania-przyczyny-objawy-leczenie-co-to-jest,69918.html> (dostęp 2.11.2020).

⁷ G. Grazzini, *Federico Fellini o filmie*, przeł. W. Wertenstein, Warszawa 1989, s. 7.

mające charakter metaforyczny. Odnosząc ten termin do kina Felliniego, rozumiem go przede wszystkim jako obrzęd przejścia, często motywowany próbą włączenia się do określonej społeczności, pozwalający wkroczyć w nowy etap egzystencji i wejść w nową rolę życiową. Zanim jednak inicjacja się dokona, bohater musi doświadczyć jej różnych stadiów. Charakteryzując towarzyszące temu procesowi obrzędy przejścia, Arnold van Gennep wyróżnia trzy fazy: preliminalną (wyłączenie), liminalną (stan przejściowy), postliminalną (włączenie)⁸. Z punktu widzenia analizy filmowej, kontynuatorem antropologicznego namysłu nad inicjacją, zasługującym na szczególne wyróżnienie, jest Joseph Campbell. Mitoznawca, pozostający pod dużym wpływem Carla Gustava Junga, osadził schematy inicjacyjne, rytuały przejścia w kulturze popularnej, opisując archetypiczny motyw wyprawy głównego bohatera – tzw. monomit⁹. Według opracowanego przezeń modelu podróż protagonisty rozpoczyna faza oddzielenia, polegająca na opuszczeniu wspólnoty, do której dotąd przynależał. Następną fazę stanowi zmagania bohatera, finalnie prowadzące do osiągnięcia celu – inicjacji. Ostatni etap to powrót, oznaczający powtórna integrację. Trzeba dodać, że każda z opisanych faz podzielona jest jeszcze wewnętrznie na kilka etapów. Campbellowski schemat najczęściej realizuje się zgodnie z wzorcem, co nie oznacza wcale, że ponowne włączenie do grupy, przejście inicjacji, nigdy nie stanowi problemu dla bohatera. Zazwyczaj jednak cykl zamyka kłamra. Antropologiczne kategorie, opisane przez van Gennepa, przeszczepił na grunt badań filmoznawczych Don Fredericksen – amerykański psycholog i krytyk filmowy, zajmujący się m.in. właśnie dziełami Felliniego¹⁰. Rzeczony badacz „zaadaptował” koncepcje Junga w analizach filmoznawczych¹¹. Spośród nich warto wyróżnić, analogiczny do inicjacji, proces indywiduacji, do którego Fellini odwoływał się bezpośrednio od połowy lat

⁸ A. van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, Warszawa 2006.

⁹ J. Campbell, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, wprowadzenie do wyd. polskiego W.J. Burszta, Kraków 2013.

¹⁰ M.in. w artykule: *Jung / Sign / Symbol / Film*, w: Ch. Hauke, I. Alister, *Jung and Film. Post-Jungian Takes on the Moving Image*, Hove 2001, s. 17–54.

¹¹ Zob. A. Helman, hasło ‘symbol’ w: *Słownik pojęć filmowych*, red. A. Helman, t. 8, Wrocław 1998.

sześćdziesiątych. Stawanie się indywiduum, rozwój psychiczny osobowości, prowadzący do ukształtowania się jaźni, to proces mający ułatwić jednostce także funkcjonowanie w społeczeństwie. Wewnętrzna wędrówka, prowadząca do pogłębienia samoświadomości, to znów rodzaj wyprawy, utrudnionej koniecznością zmierzenia się z własnymi słabościami¹². Seweryn Kuśmierczyk¹³ przeniósł antropologiczne koncepty, dotyczące wędrówki bohatera, trójfazowej inicjacji i związanych z nią obrzędów przejścia, na grunt filmoznawstwa polskiego. Dla podsumowania uproszczonej historii ewolucji antropologicznego archetypu warto posłużyć się słowami rodzimego badacza; bardzo trafnie opisują one stan, w jakim znajdują się bohaterowie wybranych filmów i świetnie posłużą za wstęp do analizy skoncentrowanej na wątku inicjacji:

Bohater pośredniczy między opozycyjnymi stanami rzeczywistości. Wyprawa to trudna droga samodoskonalenia, a opis prób, choć przedstawiany w realiach fizycznych, jest opowieścią o zwycięstwach w sferze psychiki. Bohater przemierza drogę, którą jest on sam. Ma ona charakter wędrówki labiryntowej. [...] Opowieści o wędrówce bohatera pełnią w emocjonalnie trudnych sytuacjach funkcję kompasów i map. Można w nich odnaleźć strategie pozwalające odzyskać harmonijność życia. Nie wszystkie opowieści muszą obejmować pełny cykl wyprawy. Mogą być także poświęcone jej wybranym etapom¹⁴.

Podsumowanie wszystkich powyższych informacji pozwala wskazać „klucz” – przedstawić filtry dominujące w teoretycznofilmowych interpretacjach dzieł włoskiego reżysera. Ważne miejsce w tych badaniach zajmuje analiza roli symbolu i mitu, bardzo często postrzegana przez pryzmat antropologii i psychoanalizy. Osadzając twórczość Felliniego właśnie w kontekście tradycji antycznych, Teresa Rutkowska porównuje reżysera do bóstwa

¹² Zob. C.G. Jung, *Ego, Cień, Syzygia: anima i animus; Jaźń; Odrodzenie*, w: idem, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 1976; K. Murawski, *Jaźń i sumienie. Filozoficzne zagadnienia rozwoju duchowego człowieka w pracach Carla Gustava Junga i Antoniego Kępińskiego*, Wrocław 1987.

¹³ S. Kuśmierczyk, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Warszawa 2014.

¹⁴ Ibidem, s. 44–45.

staroitalskiego – Janusa – i zaznacza, że ten, uważany za boga biegu słońca i początku:

potem stał się [...] również bogiem wszelkich stanów przejściowych i procesów przejścia [podkr. – A.G.]: z przeszłości w przyszłość, z jednego stanu w drugi, z przestrzeni w przestrzeń, z wizji w wizję. Jego podwójne oblicze oznacza, że czuwa zarówno nad wejściem, jak i nad wyjściem; nad wnętrzem i nad zewnętrżnością; nad górą i dołem¹⁵.

Janus, przedstawiany jako postać o dwóch twarzach, zwróconych w przód i w tył / przyszłość i przeszłość, symbolizował rozdarcie¹⁶. Łatwo wyobrazić go sobie jako symboliczną figurę, uosabiającą etap liminalny. Mimo to wątek szeroko pojętej inicjacji nie wydaje się szczególnie rozbudowany w pracach poświęconych filmom Felliniego¹⁷.

Omawiając trzy filmy, z których każdy traktowany jest jako *opus magnum* w dorobku Felliniego, zamierzam przyjąć porządek chronologiczny i zacząć od, powstałej w 1954 roku, *La strady*. Sam tytuł, przetłumaczalny jako „droga/wędrówka” lub „na drodze/wędrując”, kieruje analizę ku pojęciu liminalności. Główną bohaterką *La strady* jest Gelsomina, grana przez – obdarzoną specyficzną urodą – Giuliettę Masinę. Jej fizjonomia nie jest bez znaczenia, zwłaszcza że inni bohaterowie często komentują jej wygląd i zwracają na niego uwagę widza, nazywając dziewczynę brzydką i kwestionując jej kobiecość¹⁸. Cechą szczególną aktorki jest to, że, patrząc na nią, bardzo trudno jest oszacować jej wiek – stwierdzić, czy grana przez nią bohaterka ma 15, czy może 30 lat. Znamiennym jest też to, z jaką łatwością

¹⁵ T. Rutkowska, *Wędrówki Felliniego*, s. 26, <http://cyfrowaetnografia.pl/Content/2203> (dostęp 25.04.2021).

¹⁶ W. Kopaliński, hasło: ‘Janus’, w: idem, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1985.

¹⁷ Pisano natomiast o wspomnianym procesie indywiduacji w jego twórczości, szczególnie w odniesieniu do *Osiem i pół* i *Giulietty i duchów*, m.in. w: F. Burke, *Fellini’s Drive for Individuation*, „Southwest Review” 1979, Vol. 64, No. 1; D. Fredericksen, *Fellini’s 8 ½ and Jung: Narcissism and Creativity in Midlife*, „International Journal of Jungian Studies” 2014, Vol. 6.

¹⁸ W jednej ze scen „Szalony” wprost mówi Gelsominie: „Zastanawiam się, czy ty w ogóle jesteś kobietą”.

Gelsomina nawiązuje kontakt z dziećmi (grupą, do której sama jednocześnie nie przystaje). Ponadto nieco androgyniczna uroda może stwarzać problem z jednoznacznym określeniem jej biologicznej płci. Sam wygląd Masiny – w połączeniu z jej charakterystyką, ruchami, mimiką i specyficznym, tajemniczym, sugerującym upośledzenie zachowaniem – sytuuje ją na granicy pomiędzy spolaryzowanymi wartościami. Sprytną metaforą-symboliem nieokreślenia i dualizmu bohaterki mógłby być spacerujący po linii akrobata, któremu z zainteresowaniem, ekscytacją i lękiem przyglądają się tłum i Gelsomina. Balansujący na linii, niebezpiecznie przechylający się ku dwóm przeciwległym stronom, odnajduje równowagę, idąc samotnie samym środkiem. Podobnie jest z bohaterką filmu, która utyka na etapie przejściowym – liminalnym na wielu płaszczyznach. Jednym z takich niedokończonych, niezrealizowanych etapów w jej życiu jest małżeństwo z Zampanem, który nie decyduje się na ślub ze swoją towarzyszką ani ostatecznie nie wyznaje jej miłości.

Najistotniejszym „celem podróży” Gelsominy zdaje się być włączenie do grupy. W pierwszych scenach filmu następuje faza preliminalna (czyli faza wyłączenia i izolacji). Bohaterka zostaje oderwana od matki – sprzedana i zabrana z rodzinnego domu. Wówczas wkracza w fazę liminalną, a możliwości wyjścia z przejściowego stanu upatruje w związku z dojrzałym, doświadczonego Zampanem. Wbrew stereotypom – to mężczyzna, nie matka, uczy bohaterkę jej „kobiecych powinności” (m.in. gotowania i zmywania), gwałtem dokonuje również jej inicjacji seksualnej. Gelsomina ewoluuje, chociaż odbywa się to brutalnie i wbrew jej woli, jednak: „Wkroczenie w sytuację liminalną czy performatywną wymaga [...] być może negacji wszystkich celów oraz wyrzeczenia się własnego »ja« i przemiany w kogoś innego”¹⁹. Mimo to bohaterka nie wkracza nigdy w fazę postliminalną. Nie zostaje członkinią żadnej grupy, jest w nieustannej, wycieńczającej ją drodze. O silnej potrzebie „zakorzenienia się” bohaterki świadczą sceny, w których prosi Zampana o małżeństwo, wielokrotnie zastanawia się nad

¹⁹ M.A. Carlson, *Performans*, przeł. E. Kubikowska, red. T. Kubikowski, Warszawa 2007, s. 54–55. Autor powołuje się na: C. Turnbull: *Liminality: A Synthesis of Subjective and Objective Experience*, w: *By Means of Performance: Intercultural Studies of Theatre and Ritual*, ed. R. Schechner, W. Appel, Cambridge 1990, s. 76.

porzuceniem go (dołączeniem do trupy cyrkowców, „Szalonego”²⁰ czy sióstr zakonnych). Znamienna jest również scena, w której marząca o stabilizacji Gelsomina korzysta z poalkoholowej niedyspozycji swojego ukochanego i – podczas gdy ten śpi – sady wokół wspólnego wozu pomidory. Scenę tę można interpretować jako kolejny symbol niedokonanej inicjacji, bowiem, ponownie ruszający w drogę, bohaterowie nie doczekają dojrzewania owoców. Jednocześnie, w wymiarze dosłownym, to kolejna próba osiągnięcia stabilizacji, ustatkowania się z ukochanym, a zatem – wkroczenia w fazę integracji.

Naiwnej, zanadto infantylnej Gelsominie nie udaje się przekroczyć progu dojrzałości ani dołączyć do grupy społecznej. Jej inicjacja nie dokonuje się, gdyż przywiązała się emocjonalnie do mężczyzny będącego samotnikiem i outsiderem w równym, jeżeli nie większym, stopniu niż ona sama. Tajemniczy Zampano jest jednak samowystarczalny i tym tryumfuje nad skazaną na wykluczenie towarzyszką, która, nie osiągnąwszy celu swojej metaforycznej podróży, umiera w trakcie samotnej tułaczki. Opowiadając jej historię, Fellini buduje opowieść inicjacyjną, która jednocześnie burzy wiele społecznych schematów. O tragedii Gelsominy nie decydują odstępstwa od kulturowego wzorca, lecz przede wszystkim nieszczęśliwa miłość, nadmierne przywiązanie do społecznej roli, przypisywanej kobiecie, i zbyt wielka potrzeba przynależności, pomimo tego, iż wydaje się być sprzeczna z jej naturą. Jak akrobata na linie, Gelsomina jest zdolna do utrzymania równowagi jedynie w izolacji i samotności. Fakt, że nie zdaje sobie z tego sprawy, ostatecznie prowadzi ją do zguby. Bohaterka chce zostać artystką, zależy jej na aprobacie widowni i poczuciu przynależności, nie rozumie jednak, że widzowie przyglądają jej się z zewnątrz, postrzegając ją jako

²⁰ *La strada* jako film drogi, którego głównym motywem jest podróż, wpisuje się w koncepcję Campbella. Według jej założeń „Szalony” pełniłby funkcję przewodnika Gelsominy (w *Osiem i pół* tę funkcję pełni m.in. hipnotyzer), obsadzając tym samym jedną z istotniejszych ról występujących w strukturze monomitu. Maria Kornatowska zauważa, że to linoskoczek „zmienia bieg losu bohaterki” i uświadamia jej własną kondycję. Zob. M. Kornatowska, *Fellini*, Warszawa 1989, s. 9. Rozwinięcie tego wątku przedstawia Zbigniew Benedyktowicz, analizujący tzw. przypowieść o kamieniu, objaśniającą Gelsominie jej życiowy cel. Zob. Z. Benedyktowicz, *Film drogi – poemat o kamieniu*, w: *Elementarz tożsamości...*, s. 454–494.

outsiderkę, którą istotnie jest. Nie integrują się z nią i nigdy nie przyjmą jej do swojej społeczności. Jediną osobą, z którą może rzeczywiście się zjednoczyć, zdaje się inny outsider – Zampano. Niestety, mężczyzna nie wie, że potrzebuje Gelsominy – tę prawdę odkrywa dopiero po jej śmierci. To bezpowrotna utrata ukochanej staje się momentem kluczowym w procesie jego inicjacji. Bowiem historia Zampana to „historia człowieka odkrywającego obecność bliźniego”²¹, zatem w pewien sposób, właśnie przez rozłąkę, bohater paradoksalnie wkracza w fazę ponownej integracji i „włączenia”, choć jednocześnie zostaje sam. Sceneria, w której dokonuje się jego „objawienie”, również nie pozostaje bez znaczenia... szczególnie że morze w twórczości Felliniego jest jednym z istotniejszych motywów akwaticznych (m.in. obok kąpeli i źródeł), który pojawi się także w dwóch pozostałych poddawanych tu analizie filmach.

W jakimkolwiek zespole religijnym napotykamy wody [...], zachowują one swe nieodmienne funkcje: dezintegrują, niweczą kształty, obmywają grzechy: wody zarazem oczyszczające, jak i odradzające. Przeznaczeniem wód jest poprzedzanie dzieła stworzenia i wchłonięcia go [...]²².

W twórczości Felliniego [...] siły natury odgrywają niepoślednią rolę. Na przykład morze. Objawia człowiekowi coś, co go przekracza. Inicjacja, oczyszczenie Felliniowskich bohaterów dokonuje się w zetknięciu z naturą. Zampano szlocha na pustej plaży [...]²³.

Ponadto rozpoczęcie i zakończenie filmu nadmorskim pejzażem stanowi klamrę, zbudowaną analogicznie do trójfazowej koncepcji Campbella, która także została oparta na klamrze – w fazie postliminalnej protagonista ponownie włącza się do społeczności, którą opuścił na początku swej podróży.

Innym bohaterem, którego widz poznaje w momencie przejściowym, jest Guido – protagonista autotematycznego *Osiem i pół* z 1963 roku. Kluczowa dla opisanego stanu, w jakim znajduje się bohater, jest pierwsza, otwierająca scena. Stojący w korku zatrzymanych samochodów Guido dusi się w aucie, z którego bezskutecznie usiłuje się wydostać. Jego zmaganiom przygląda się

²¹ G. Agel, D. Delouche, *Les Chemins de Fellini: suivi du Journal d'un Bidoniste*, Paris 1956, s. 128.

²² M. Eliade, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 135.

²³ M. Kornatowska, op. cit., s. 18.

beznamiętny tłum ludzi poroższadzanych we własnych samochodach i w autobusach. W tym koszmarze sennym pojawiają się dwa motywy analogiczne do tych z *La strady*. Motyw drogi i motyw opozycji jednostki i tłumu, co można interpretować jako ukazanie bohatera w roli outsidera, ale i osoby duszącej się pod naciskiem presji społeczeństwa. Mężczyzna utknął. Z jednej strony samochód nie rusza się z miejsca, a z drugiej – może zmierzać w kierunku, do którego bohater filmu nie chce dotrzeć. Interpretowany w tych kategoriach sen można odczytać jako wizualizację stanu liminalności, w którym utknął Guido Anselmi. Tym razem „cel podróży” zostaje jasno określony – bohater musi nakręcić film i właśnie tego oczekuje od niego otoczenie. Wycieńczony próbami sprostania temu wyzwaniu, znajduje się w uzdrowisku, gdzie tylko pozornie ma ukoić swoje nerwy. Sam pobyt w sanatorium może odsyłać do intertekstualnych skojarzeń z *Czarodziejską górą* Tomasza Manna czy *Sanatorium pod Klepsydrą* Brunona Schulza²⁴. We wskazanych tekstach uzdrowisko zyskuje symboliczny wymiar – to przestrzeń heterotopijna, zamrożona i odporna na zewnętrzne oddziaływanie czasu. Podobnie można interpretować miejsce akcji filmu Felliniego, w którym czas się zatrzymał – to miejsce regeneracji, niepodlegające zewnętrznym normom społecznym (mężczyźni niemalże oficjalnie sprowadzają tu kochanki). Jednak czas zdaje się nie zatrzymywać dla samego Guida – bohater nieustannie pędzi do przodu, w większości scen obserwujemy go w ruchu. Trudno jednak ocenić, czy czas płynie wyłącznie do przodu. Teraźniejszość, przetykana reminiscencjami, snami i wyobrażeniami, zdaje się temu przeciwstawić. Paradoksalnie czas biegnie do przodu, cofa się i stoi w miejscu, a bohater podlega presji przemiany, dostosowanej do społecznych oczekiwań. Życie Guida motywują sprzeczne wartości, często ukazywane w filmie za pomocą udosłownionych, opozycyjnych par, takich jak czystość i brud, wyrażone np. w scenach wspomnienia z kąpieli, której jako chłopiec próbuje uniknąć, czy powracającej fascynacji prostytutką Saraghiną i kary z rąk księży lub w wizji haremu kobiet, mieszkających w zgodzie razem z reżyserem, kiedy nałożnice szykują mu kąpiel. Rozdarcie moralne wynika z katolickiego wychowania, ale i kulturowych oczekiwań wobec mężczyzny, który w wieku 43

²⁴ Maria Kornatowska wskazywała wcześniej na analogie między sposobami obrazowania literackiego u Schulza i filmowego u Felliniego, jednak przede wszystkim koncentrowała się na *Amarcordzie*.

lat wciąż nie jest w pełni dojrzały, lojalny wobec żony, a nawet zdecydowany w kwestii własnego (choć tylko pozornie) filmu. Jedną z ważniejszych scen, podkreślających chaos w życiu Guida, ale i nacisk, zmuszający go do wyjścia z obecnej fazy i osiągnięcia dojrzałości, jest moment, w którym bohaterowie zbierają się przy rusztowaniu budowanym na planie filmowym. Bliscy reżysera wspinają się na szczyt metalowej konstrukcji, nawołując go, by do nich dołączył. Bohater w infantylny sposób opiera się namowom i pozostaje na ziemi. Dualizm wartości obrazuje, wykorzystana w filmie nie po raz pierwszy, opozycja góry i dołu. Motyw ten możemy dostrzec również w wizji haremu, kiedy za stara, niechciana już kochanka musi udać się „na górę”, oraz w zakończeniu otwierającej film sekwencji snu, w której Guido szybuje po niebie, z którego menadżerowie Claudii ściągają go na ziemię za linkę uwiązaną do spodni. Dążąc do samopoznania, a co za tym idzie – stworzenia filmu zgodnie z własną wizją, bohater cofa się do swoich wspomnień i oddaje mrzonkom, których przedstawienie pozwala widzowi poznać go i zrozumieć. Utrzymanie filmu w onirycznej poetyce²⁵ przypomina idee surrealistów zafascynowanych psychoanalizą skupiającą się na studiowaniu snów i wspomnień, często w celu pogłębienia samoświadomości. Takiej próby podejmuje się Guido, a w pewnym stopniu sam Fellini, który nie ukrywał, że często kreował na ekranie własne alter ego. Warto zwrócić uwagę na to, że wspomnienia często dotyczą wczesnego dzieciństwa i pojedynczych epizodów, które rzutowały na ukształtowanie się osobowości bohatera. Na przykład w jednym ze snów Guido rozmawia ze zmarłymi rodzicami. To znamienne, bo śmierć rodzica jest jednym z najpowszechniejszych i bardzo charakterystycznych początków dla snutej – zarówno w kinie, jak i w literaturze – opowieści inicjacyjnej.

Przełomowe w rytuale dojrzewania sytuacje niekoniecznie muszą [...] być przeżywane rzeczywiście po raz pierwszy, ale powinny posiadać moc „otwierania oczu” bohatera. Bardzo często tego rodzaju momentem jest doświadczenie śmierci: rodzica, przyjaciela, ukochanego zwierzątka lub symboliczne zainscenizowanie własnego zgonu²⁶. Młodzi ludzie w filmach o dorastaniu ustawicznie mdleją z nadmiaru wrażeń albo piją do nieprzytomności, co

²⁵ Zob. L. Majewski, *Asa nisi masa. Magia 8 ½ Felliniego*, Poznań 2019, s. 22–23.

²⁶ „Symboliczne zainscenizowanie własnego zgonu” również zostaje ukazane w filmie. W jednej z ostatnich scen – konferencja prasowa na temat nowego filmu – Guido

w myśl koncepcji rytuałów przejścia (*rite of passage*) Arnolda van Gennepa oraz teorii Mircei Eliadego, dotyczącej inicjacji, łączy się z symboliczną śmiercią dziecka i następującymi po niej narodzinami dojrzałej jednostki²⁷.

Tak więc *Osiem i pół* odtwarza (choć może wyprzedza) pewne schematy, znamienne dla filmu o dojrzewaniu, pomimo tego, że protagonistą mianuje mężczyznę w wieku już dojrzałym.

W filmie znajdziemy wiele kontrastujących zestawień (dzieciństwo/dorosłość, samotność/tłum, życie/śmierć, diabeł/Bóg...). Taka konstrukcja zdaje się sprzyjać intencji ukazania w filmie rytuału przejścia jednostki osadzonej w okresie liminalnym, wymagającym podjęcia decyzji i obrania konkretnego celu. Interpretując *Osiem i pół* pod takim kątem, nie koncentrując się wyłącznie na autotematycznej fabule filmu o filmie, można na inny sposób rozumieć jego zakończenie. Kiedy Guido rezygnuje z nakręcenia filmu, podejmuje dojrzałą decyzję, opartą na pogłębionej autorefleksji. Tym samym zyskuje on pewną wiedzę i samoświadomość – finalnie przekracza granicę, która blokowała go w drodze do samopoznania. Jednak pokonanie przeszkody poprzez wycofanie się nie jest oczywistym posunięciem, zgodnym z kulturowym schematem lub oczekiwaniami ukazanego w filmie społeczeństwa. A zatem rytuałem niedokonanego przejścia staje się taniec na cyrkowej arenie. Uczestniczą w nim żona, kochanki reżysera, jego rodzice, księża, krytycy, ekipa filmowa, a także sam Guido w wieku chłopięcym (wielokrotnie interpretowany przez badaczy jako figura wiecznej niedojrzałości bohatera). Charakterystyczny dla inicjacji obrzęd paradoksalnie świadczy o niewyrzeknięciu się przez mężczyznę przeszłości i akceptacji chaosu, czyli ostatecznej decyzji odrzucenia społecznych wymogów. Taniec jest manifestem niepodległości Guida wobec oczekiwań otoczenia i narzucanych przez nie rygorów.

Ostatnim z omawianych przeze mnie filmów jest *Amarcord* z 1973 roku. W tym wypadku analiza, kładąca nacisk na wątki inicjacyjne, nie powinna zaskakiwać. Bohaterami są mieszkańcy miasta, jednak szczególnie wyróżniony zostaje dojrzewający w nim chłopak, jego rodzina i szkolni koledzy. W rolę narratora często wciela się starszy mężczyzna, który opowiada o miasteczku

kryje się pod stołem (co znowu czyni zachowanie bohatera infantylnym), wyciąga pistolet i strzela sobie w głowę.

²⁷ K. Kostyra, op. cit., s. 11.

swej młodości z czułością i sentymentem. Marek Hendrykowski słusznie zauważa, że w filmie tym nie ma głównego bohatera²⁸, z tego względu często mówi się, że właściwym protagonistą *Amarcordu* jest miasto. Owo miasto, rozumiane jako społeczność, może skierować odbiorcę do pojęcia *communitas*, które Victor Turner włączył do fazy liminalnej i rozwinął:

[...] *communitas* [...] określa społeczeństwo pozbawione struktury (lub oparte na szczątkowej strukturze), w którym równe sobie jednostki poddają się jednej władzy rytualnej starszyny. Przejście od stanu niskiego do wysokiego dokonuje się poprzez stan zawieszenia, pozbawiony statusu. W *communitas* następuje przekraczanie, łagodzenie i rozpuszczanie norm, obecnych w strukturze i tworzących sformalizowane instytucje. Cechami charakterystycznymi dla *communitas* są zatem brak hierarchii lub jej szczątkowe formy, rozpad struktury i egalitarność uczestników obrzędu. Idąc tym tropem, należy skupić się na jednostkach, których status, po zakończeniu rytuału, ulegnie zmianie²⁹.

Prowincjonalna, zamknięta, częściowo odcięta od reszty świata miejscowość to znowu przestrzeń heterotopijna (w podobnym stopniu, co uzdrowisko z *Osiem i pół*) – „Prowincja nie sprzyja dojrzałości. Czas trwa tu nieruchomo, uwięziony w powtarzalności pór roku, sytuacji i gestów. Ludzie starzeją się, nie przekraczając progu dorosłości”³⁰.

Fabula filmu przebiega tak, jak Fellini zapowiedział Grazziniemu w cytowanym wywiadzie – niektóre historie nie zostają dokończone, a część z nich to anegdoty, „mniej lub bardziej zmyślane”. Warto podkreślić, że, w przeciwieństwie do omówionych wcześniej filmów, ten jeden rzeczywiście można nazwać „filmem inicjacyjnym” – nie ze względu na wątki fabularne,

²⁸ Zob. M. Hendrykowski, *Amarcord, świat jako dzieło sztuki*, w: idem, *Drugie wejrzenie...*, s. 238.

²⁹ M. Dębowska, A. Maluszczyk, *Rytuały przejścia w świetle teorii Arnolda van Gennepa i Victora Turnera*, https://religioznawstwo.uj.edu.pl/blog/-/journal_content/56_INSTANCE_pNuoAW6699iK/139758312/145552206?fbclid=IwAR2gFL-Fqsp3aAg_ouqdUdwnVPW6WOZmBTaRYZVWYagtRvhuYbPyqT_KuDV4 (dostęp 29.04.2021).

³⁰ M. Kornatowska, op. cit., s. 134–135.

lecz przez wzgląd na cechy samego gatunku. Karolina Kostyra³¹ posługuje się następującą definicją *coming of age*:

rodzaj filmu, który koncentruje się na nastoletnim bohaterze lub grupie bohaterów i ich niełatwych rytuałach przejścia, prowadzących od dojrzwania do dorosłości. Filmy z często epizodyczną strukturą zasadniczo dotyczą społecznej odpowiedzialności, jaka jest wymagana przy dorastaniu oraz utracie dziecięcych marzeń i naiwności. [...] Tematyka obraca się wokół starań romantycznych i zawodów miłosnych, dylematów przyjaźni, samotności, identyfikacji seksualnej, przestępczości nieletnich, eksperymentów z używkami i kwestii zatrudnienia³².

Kostyra zauważa dalej: „Bywa, że filmowcy, bazując właśnie na tej płynnej, wielofazowej strukturze dorastania, tworzą opowieści niepołączone ścisłymi więzami przyczynowo-skutkowymi, lecz motywowane pewną przypadkowością, kierującą rozwojem protagonisty”³³.

Amarcord rozpoczyna scena wspólnego palenia marzanny, w którym uczestniczą mieszkańcy miasta. Obrzęd jest celebrazją nadejścia wiosny – pory roku, w której przyroda się odradza i którą symbolicznie traktuje się jako nowy początek, nowe życie. Młody chłopak (Titta), jego koledzy, ale i dorośli z nadzieją świętują wkroczenie w nowy okres, który dla chłopców może być czasem osiągnięcia dojrzałości. Tym bardziej że ich zachowanie i zainteresowania wyraźnie poświadczają, że przekroczyli już próg dzieciństwa. Korzystając ponownie z kategorii opisanej przez van Gennepa, można stwierdzić, że i tym razem widz zastaje bohaterów w trakcie fazy liminalnej. Ten przejściowy okres, często charakteryzowany jako nieokreślony i niebezpieczny, Fellini „portretuje”, korzystając z podobnych środków, co w poprzednich dwóch filmach. Działania bohaterów motywowane są sprzecznymi wartościami. Chłopcy nadal podlegają opiece rodziców i wychowują się w konserwatywnym katolickim środowisku – ta strona zdaje się infantylizować ich zachowania i wymuszać hołdowanie wartościom takim

³¹ K. Kostyra, op. cit., s. 10.

³² *Coming-of-Age*, <http://www.allmovie.com/subgenre/coming-of-age-d959> (dostęp 20.05.2016).

³³ K. Kostyra, op. cit. Powyższą cechą można by z powodzeniem zastosować także do innych dzieł Felliniego (w tym dwóch wcześniej omawianych).

jak cnota i niewinność. Drugą stroną stanowi ich natura, zainteresowanie płcią przeciwną i seksem, ale i silny nacisk ze strony ruchu faszystowskiego, który dotarł już do małego miasteczka. Bohaterowie wydają się zdezorientowani w rozszczępionym na dwoje świecie, co potęguje intensywność okresu przejścia czy dojrzewania. Reżyser kilkakrotnie udosławia i wizualizuje ich symboliczne zagubienie. Dobrym przykładem takiego zabiegu są dwie sceny, w których bohaterowie ledwie mogą coś dojrzeć, bo niebo całkowicie spowiła mgła. Za pierwszym razem pojawia się ona podczas wycieczki łódkami, by obejrzeć okręt³⁴ (jednak chłopcy są wtedy pod opieką rodziców); za drugim razem to specyficzne zjawisko meteorologiczne spotyka ich w drodze do szkoły – wówczas zresztą jeden z bohaterów dostrzega wyłaniającego się z oparów białego byka. Samo zwierzę postrzegane jest jako:

symbol siły, męskiej wojowniczości, dzikości; ze względu na swoją aktywność pozostaje w związku ze Słońcem, ze względu na swą płodność również z Księżycem [...]. Ofiara [...] i chrzest krwią byka w kulcie Mitry (z którego wyłączone były kobiety), przedstawia powracającą w tradycjach różnych ludów rolę byka związaną z płodnością, śmiercią i zmartwychwstaniem. W Indiach bóg Siwa był wiązany symbolicznie z białym bykiem, ucieleśnieniem okiełznanych sił płodności [podkr. – A.G.]. Z psychoanalitycznego punktu widzenia byk odpowiada zwierzęcym siłom i seksualności człowieka [...]³⁵.

Ze względu na nietypowe umaszczenie zwierzęcia, warto dookreślić także symbolikę bieli. Kolor ten odbierany jest jako „barwa światła słonecznego, czystości i doskonałości”, „bliska absolutu oraz początku, podobnie jak końca; dlatego często towarzyszy [...] narodzinom, weselu, inicjacji i śmierci”³⁶.

Fakt, że Fellini fascynował się Jungiem, odsyłałby szczególnie do psychoanalitycznego odczytania symboliki byka jako reprezentanta siły i seksualności człowieka. Jednak, w połączeniu z białą sierścią, możemy dostrzec

³⁴ Morze (podobnie jak w *La stradzie*) może stanowić symbol oczyszczenia i inicjacji.

³⁵ J.G. Herder, hasło 'byk', w: idem, *Leksykon symboli*, red. L. Robakiewicz, przeł. J. Prokopiuk, Warszawa 2009.

³⁶ Ibidem, hasło 'biel'.

dualistyczny wymiar tego symbolu, który z jednej strony wyraża popęd seksualny, a z drugiej cnotę i dziewictwo. Nawet przy zignorowaniu istotnego koloru zwierzę, związane z symboliką zarówno Słońca, jak i Księżycy, nadal reprezentuje przeciwstawne wartości. Taka koncepcja po raz kolejny skłaniałaby widza ku przemyśleniom odnoszącym się do okresu inicjacji i mnogości przeciwieństw, które rządzą człowiekiem na liminalnym etapie jego „wędrówki”. Właśnie taki dwuznaczny, zbudowany na opozycjach model wielokrotnie zdaje się tworzyć Fellini.

Kolejną metaforę zagubienia może stanowić scena, w której śnieg (więc znowu wykorzystanie zjawiska atmosferycznego i symboliki bieli), zgarnięty na ulicy w różne strony, formuje swoisty labirynt – symbol utożsamiany najczęściej z rytuałem inicjacji, interpretowany jako powrót do łona matki, „śmierć” i ponowne narodziny. W tym kontekście rozumiany może być on także jako alegoria poszukiwania duchowego centrum, dążenia do samopoznania. Połączenie przedstawienia labiryntu z objawiającym się bohaterem białym bykiem może przywołać skojarzenie z postacią Minotaura (motyw ten został ukazany już wcześniej w *Słodkim życiu* – obtłuczona rzeźba przy ogrodzie, a udosłowniona wariacja na jego temat pojawiła się w *Satyriconie*). Mitologiczny potwór – więzień i strażnik labiryntu – to owoc zoofilskiej miłości kobiety i zwierzęcia (białego byka), uosabiający hańbę własnej matki. Podług psychoanalizy Minotaur symbolizuje tłumione w człowieku popędy. Ponadto zwizualizowana hybrydyczność tego stworzenia może ponownie sygnalizować rozdarcie, scalającej w sobie sprzeczności, istoty³⁷, po raz kolejny sugerując widzowi kategorię liminalności. Warto dodać, że mit o Tezeuszu – ateńskim królewiczu-bohaterze poskramiającym Minotaura oraz byka, który go spłodził – jest skonstruowany analogicznie do mitu o Heraklesie i, wykorzystując schematyczny motyw podróży bohatera (zgodnie z myślą Josepha Campbella), stanowi wzorcowy model opowieści inicjacyjnej³⁸. Znamionym dla omawianej sceny jest także fakt, że bohater „wkracza” do labiryntu, śledząc piękną Gradiskę, będącą obiektem jego seksualnej fascynacji. Nieprzypadkowo, jak się zdaje – rozminąwszy się z przedmiotem swoich westchnień – chłopak, wychodząc

³⁷ Podobnie zresztą, jak w przypadku wspomnianego wcześniej rzymskiego bóstwa – Janusa.

³⁸ Zob. też: S. Kuśmierczyk, op. cit., s. 44–45.

z labiryntu, odnajduje się pod kościołem, gdzie ksiądz pyta go o zdrowie matki³⁹. Odkładając na bok możliwe psychoanalityczne odczytania tej sceny, warto jeszcze raz podkreślić, obecny we wszystkich omawianych filmach, sposób obrazowania okresu liminalnego, charakteryzowanego poprzez wewnętrzne rozdarcie bohatera i kontrastujące ze sobą pary, zestawiane na zasadzie opozycji. Tak jak w *La stradzie*, i tak jak w *Osiem i pół*, i w tym filmie przestrzeń bywa organizowana poprzez podział na górę i dół, m.in. w scenie palenia marzanny, usadowionej na wysokim stogu zbudowanym przez mieszkańców miasta, oraz w scenie, w której chory psychicznie wujek wspina się na koronę drzewa, z której pozostali usiłują go ściągnąć za pomocą drabiny⁴⁰. Inność bohatera wynika z jego paradoksalnego zachowania, bowiem w bardzo dziecinny sposób wyraża on potrzebę kulturowo przypisaną dojrzałemu już mężczyźnie – stosunku seksualnego z kobietą. Młodzi bohaterowie śmieją się z wuja także wtedy, kiedy ten, zapomniawszy rozpiąć rozporek, siusia w spodnie. Brak kontroli nad własnymi potrzebami fizjologicznymi lub popędami jest akceptowalny wyłącznie u dziecka, nie u dorosłego mężczyzny. O szaleństwie członka rodziny świadczy jego odmiennosc i niedostosowanie zachowania do wieku, ostatecznie skazujące go na wykluczenie i odosobnienie, co w pewien sposób przypomina sytuację Gelsominy lub Guida.

Film zamyka klamra – nadejście kolejnej wiosny. Konstrukcję fabularną i wizję upływu czasu w świecie przedstawionym organizuje w *Amarcordzie* przemiana pór roku. Bohaterowie miasteczka znowu się spotykają, ale tym razem po to, by świętować zamążpójście Gradiski i opuszczenie przez nią miasta. Nie dość, że ślub dla samej bohaterki oznacza dokonanie się

³⁹ Finalnie schorowana matka Titty umiera, co można odczytywać jako kolejny (zresztą bardzo typowy) motyw sygnalizujący wkroczenie chłopca w okres liminalny.

⁴⁰ Fellini wielokrotnie dzieli „ekran” na górę i dół. W *Amarcordzie* czyni to dwukrotnie za pomocą wykorzystania tego samego rekwizytu. Drabina pojawia się w scenach palenia marzanny i wspięcia się wujka Teo na drzewo. Reżyser ponownie powołuje się na kulturowy, tym razem chrześcijański topos. W Biblii drabina objawiła się Jakubowi we śnie i pozwalała na wzajemny kontakt aniołów i Boga z ludźmi, stanowiła swoistą bramę do nieba. Drabina może symbolizować także hierarchię i podróż, dzieloną etapami, w celu metaforycznej ewolucji lub osiągnięcia awansu społecznego.

inicjacji, to równocześnie staje się kolejnym zwiastunem dorosłości dla chłopców. Obiekt ich fantazji odchodzi, struktura społeczna miasta, do której przywykli, zmienia się. To ostatnie w filmie znamię fazy preliminalnej, wskazujące na to, że bohaterowie weszli w okres dojrzewania i tym samym znaleźli się w niebezpiecznej fazie przejścia. To dla nich koniec dzieciństwa, ale też koniec bezpieczeństwa i niewinności. Mimo to, podobnie jak w finale *Osiem i pół*, główni bohaterowie z pogodą wkraczą w nowy etap, łącząc się w tańcu, który i w tym wypadku można interpretować jako jeden z elementów obrzędu przejścia. Należy dodać, że chociaż przedstawiane quasi-wspomnienia charakteryzuje nadzwyczajny sentyment, to historia losów mieszkańców prowincji ma też gorzki wymiar. Nie bez powodu bohaterami inicjacyjnej opowieści Fellini mianuje nie tylko dojrzewających chłopców, ale i całe miasto niedojrzałych mentalnie – choć dorosłych – Włochów. Reżyser z czułością wyśmiewa i krytykuje rodaków, którzy bezrefleksyjnie poddali się faszyzmowi i rozważa możliwe przyczyny ich zbiorowego zaślepienia. Bohaterowie, którzy z namaszczeniem, ale i nieświadomością obłudą, poddają się zinstytucjonalizowanym (szkolnym, kościelnym, państwowym)⁴¹ rytuałom, bezmyślnie przekazują je następnym pokoleniom. Nie dostrzegają zagrożenia, wynikającego z rozprzestrzeniającej się po kraju faszystowskiej propagandy – „próbującej chytrze przedzierzgnąć się ze swoistego autorytuału w poczciwy, serdeczny rytuał odniesionego triumfu i pokornej służby narodowi”⁴² – i nie dociekają możliwych konsekwencji, podporządkowując się kolejnemu systemowi.

Podsumowując, warto jednak zwrócić uwagę, ile z wykorzystywanych przez reżysera środków służy zilustrowaniu procesu osiągnięcia dojrzałości, spełniania pragnienia o włączeniu do grupy społecznej i przekraczania niewidzialnej granicy. Przede wszystkim jednak zobrazowaniu okresu liminalnego, bowiem nie zawsze próba „przejścia” zostaje rzeczywiście zrealizowana (a przynajmniej niekoniecznie odbywa się to w konwencjonalny sposób). Analizowane przeze mnie filmy stworzone zostały w około dziesięciolecie odstępach. Odległość czasowa między produkcjami umacnia wrażenie, że omawiany motyw jest znamieny dla twórczości Felliniego, niezależnie od okresu powstania. Jego twórczość bywa dzielona na etapy,

⁴¹ G. Królikiewicz, *Kłopot z Fellinim*, Łódź 1995, s. 201.

⁴² Ibidem.

niekiedy pomocniczo grupowane dekadami. Własnego podziału dokonuje m.in. Maria Kornatowska⁴³, wyznaczająca trzy okresy: (1) melodramatyczny, „żywotny nurt sztuki widowiskowej”, czerpiącej z twórczości ludowej i surrealizmu, koncentrujący się na bohaterach z marginesu społecznego (tu za przykład badaczka podaje przede wszystkim *La stradę*); (2) etap wkroczenia w nowoczesność, zainteresowanie „wielkomięską cywilizacją” (zniekształconą, widzianą z perspektywy „prowincjonalnego prostaczka”) – do tego okresu Kornatowska zalicza m.in. *Słodkie życie*, *Rzym* oraz *Osiem i pół*; (3) etap stylizacji – „rzeczywistość imaginacji, kraina wspomnień, marzeń i obsesji”, widoczne m.in. w *Amarcordzie*, *Satyriconie*, *Casanovie...* W przedstawionych podziałach każdy z analizowanych filmów przynależy do innego okresu w twórczości Felliniego, służąc za przykład ilustrujący odmienny obiekt jego artystycznych zainteresowań. Ponadto akcja każdej z trzech historii jest osadzona w innym czasie. Filmy ukazują różniących się od siebie bohaterów – jednych ze względu na płeć, innych ze względu na wiek; to także reprezentanci różnych klas społecznych. Pozornie więc niewiele ich łączy. Liczne podobieństwa, analogie w sposobie obrazowania, konstrukcji fabuły i charakterystyce bohaterów to argumenty, wskazujące na stałość motywu niezależnie od znaczących różnic tematycznych, dzielących wskazane dzieła. Pomimo charakterystycznego stylu reżysera znalezienie płaszczyzny porównawczej dla omawianych filmów nie jest łatwe. Jednak kiedy uwzględni się inicjacyjny kontekst, można wyznaczyć wiele cech wspólnych dla portretowanych tzw. ludzi progowych⁴⁴. W równym stopniu

⁴³ M. Kornatowska, op. cit., s. 8–9.

⁴⁴ Warto dodać, że wzorcowym reprezentantem bohatera liminalnego jest osoba biseksualna, ewentualnie hermafrodyta/osoba o niebinarnej płci, metaforycznie „rozdwojona” poprzez samą swoją naturę. W niektórych z filmów Felliniego (np. *Satyricon*, *Giulietta i duchy*, *Słodkie życie*) pojawiają się transwestyci czy hermafrodyty, a kwestia obupłciowości bywa poruszana w dialogach; wspominana wcześniej androgyniczność Gelsominy także dobrze wpisuje się w ten schemat, stanowiąc jeden z wizualnych atrybutów liminalności, szczególnie wyraźny przy kontrastującym przeciwstawieniu bohaterki „hipermęskiemu” Zampano. W mitologii (do której często nawiązuje w filmach Fellini) Hermafrodyt to syn Hermesa i Afrodyty, który dwupłciowym bożkiem został wskutek „połączenia go” z zakochaną w nim nimfą Salmakis. Paradoksalnie więc hermafrodyta to zarazem jednostka rozdarta i kompletna – scalająca w jedność

dotyczy to bohaterów pierwszoplanowych (Guido, Zampano, Gelsomina), jak i drugoplanowych, a nawet postaci epizodycznych (wujek Teo, Gradisca czy chłopcy z włoskiej prowincji).

Atrybuty liminalności czy też liminalnych person („ludzi progowych”) muszą być ambiwalentne, ponieważ ten stan i te osoby wymykają się, wyślizgują z siatki klasyfikacji, która zazwyczaj wyznacza stany i pozycje w przestrzeni kulturowej. Były liminalne to ni to, ni owo; nie są ani tu, ani tam, ale znajdują się między stanami definiowanymi i ustanawianymi przez prawo, obyczaj, konwencje i ceremoniałę. Z tego powodu w licznych społeczeństwach, które rytualizują przemiany społeczne i kulturowe, te dwuznaczne, płynne cechy wyrażają się w wielkiej różnorodności symboli⁴⁵.

Każdego z protagonistów widz poznaje u progu wielkiej zmiany, a scenariusz określa przyczynę i cel jego metaforycznej (lub udosłownionej w przypadku *La strady* – filmu drogi) wędrówki. Postawę bohaterów, znajdujących się w fazie liminalnej, determinują sprzeczne czynniki wewnętrzne i zewnętrzne, zilustrowane poprzez kontrastujące pary przeciwieństw; natomiast zachowania, nieprzystające do wieku, pozycji lub społecznych oczekiwań, często znajdują wizualny wyraz w kompozycji przestrzeni, dzielonej na górę i dół. Zgodnie z utrwalonym w kulturze schematem, Fellini odwołuje jedynie pierwszy, preliminalny etap, poprzedzający wejście w fazę liminalną. Inicjację bohaterów rozpoczyna wyłączenie z dotychczasowej grupy społecznej (powielany wątek śmierci lub odejścia rodzica, zmiany otoczenia, zmiany pory roku, objęcia nowej roli). Trudno jednak mówić o schematyczności dalszych etapów inicjacji i jej pełnym zrealizowaniu się. Mimo tego, że reżyser wypracował zestaw środków, służących zobrazowaniu etapu przejściowego i towarzyszących temu trudności, z którymi mierzą się jego bohaterowie, to ostateczne rozstrzygnięcia bywają zaskakujące i pełne odstępstw od kulturowego wzorca. Protagonisci często nie przechodzą próby, a przynajmniej akcja filmu nie obejmuje tego procesu. Jeśli natomiast

pierwiastki męski i żeński, natomiast w wymiarze symbolicznym może stanowić także pewien nieosiągalny ideał miłości damsko-męskiej. Ostatnie tropy są ciekawe w kontekście kwestii płci i relacji zachodzących między ich przedstawicielami, bowiem to jedne z częściej poruszanych wątków w twórczości włoskiego reżysera.

⁴⁵ V. Turner, op. cit., s. 122.

udaje im się „wydostać” z zawieszenia okresu liminalnego, to czynią to niekonwencjonalnie, na własny sposób, właściwie godząc się ze swoją naturą i niemożnością wtórnego dołączenia do grupy społecznej.

Bibliografia

- Agel Geneviève, Dominique Delouche, *Les Chemins de Fellini: suivi du Journal d'un Bidoniste*, Éditions du Cerf, Paris 1956.
- Benedyktowicz Zbigniew, *Elementarz tożsamości*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- Benedyktowicz Zbigniew, *Film drogi – poemat o kamieniu*, „Kwartalnik Filmowy” 1995/1996, nr 12–13. Burke Frank, *Fellini's Drive for Individuation*, „Southwest Review” 1979, Vol. 64, No. 1.
- Campbell Joseph, *Bohater o tysiącu twarzy*, przeł. A. Jankowski, wprowadzenie do wyd. polskiego W.J. Burszta, Zakład Wydawniczy Nomos, Kraków 2013.
- Carlson Marvin A., *Performans*, przeł. E. Kubikowska, red. T. Kubikowski, PWN, Warszawa 2007.
- Cirio Rita, Fellini Federico, *Fellini. Zawód: reżyser. Rozmowy*, przeł. A. Osmólska-Mętrak, Świat Literacki, Izabelin 2003.
- Eliade Mircea, *Inicjacja, obrzędy, stowarzyszenia tajemne*, przeł. K. Kocjan, Wydawnictwo Znak, Kraków 1997.
- Eliade Mircea, *Sacrum, mit, historia*, przeł. A. Tatarkiewicz, PIW, Warszawa 1974.
- Fredericksen Don, *Fellini's 8 ½ and Jung: Narcissism and Creativity in Midlife*, „International Journal of Jungian Studies” 2014, Vol. 6.
- Fredericksen Don, *Jung / Sign / Symbol / Film*, w: *Jung and Film. Post-Jungian Takes on the Moving Image*, ed. by Ch. Hauke, I. Alister, Brunner-Routledge, Hove 2001.
- Grazzini Giovanni, *Federico Fellini o filmie*, przeł. W. Wertenstein, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.
- Helman Alicja (red.), *Słownik pojęć filmowych*, t. 8. *Mit, symbol, metafora, realizm*, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1998.
- Hendrykowski Marek, *Drugie wejrzenie. Analizy i interpretacje*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2018.
- Hendrykowski Marek, *Leksykon gatunków filmowych*, wyd. Montevideo, Poznań–Wrocław 2001.
- Herder Johann Gottfried, *Leksykon symboli*, red. L. Robakiewicz, przeł. J. Prokopiuk, Dom Wydawniczy tCHu, Warszawa 2009.
- Jung Carl Gustav, *Archetypy i symbole. Pisma wybrane*, przeł. J. Prokopiuk, Czytelnik, Warszawa 1976.
- Kopaliński Władysław, *Słownik mitów i tradycji kultury*, PIW, Warszawa 1985.
- Kornatowska Maria, *Fellini*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1989.

- Kostyra Karolina, *Wiosenna bujność traw. Obrazy przyrody w filmach o dorastaniu*, Wydawnictwo UŚ, Katowice 2019.
- Królikiewicz Grzegorz, *Kłopot z Fellinim. Sylwetka artystyczna Federico Felliniego*, Studio Filmowe „N”, Łódź 1995.
- Kuśmierczyk Seweryn, *Wyprawa bohatera w polskim filmie fabularnym*, Czuły Barbarzyńca, Warszawa 2014.
- Majewski Lech, *Asa nisi masa. Magia 8 ½ Felliniego*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2019.
- Murawski Krzysztof, *Jaźń i sumienie. Filozoficzne zagadnienia rozwoju duchowego człowieka w pracach Carla Gustava Junga i Antoniego Kępińskiego*, Ossolineum, Wrocław 1987.
- Papuczys Tobiasz, *Wszystkie dzieci Felliniego*, „Studia Filmoznawcze” 2012, t. 33.
- Turner Victor, *Proces rytualny*, w: *Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, red. L. Kolankiewicz, Wydawnictwo UW, Warszawa 2005.
- van Gennep Arnold, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. B. Biały, PIW, Warszawa 2006.

Źródła internetowe

- Brzózka Piotr, *Mitomania – przyczyny, objawy, leczenie. Co to jest?*, <https://www.medme.pl/artykuly/mitomania-przyczyny-objawy-leczenie-co-to-jest,69918.html> (dostęp 2.11.2020).
- Coming-of-Age*, <http://www.allmovie.com/subgenre/coming-of-age-d959> (dostęp 20.05.2016).
- Dębowska Milena, Maluszczyk Adam, *Rytuały przejścia w świetle teorii Arnolda van Gennepa i Victora Turnera*, https://religioznawstwo.uj.edu.pl/blog/-/journal_content/56_INSTANCE_pNuoAW6699iK/139758312/145552206 (dostęp 29.04.2021).
- Koterski Marek, *Nie lubię pana, panie Fellini*, <https://vod.tvp.pl/video/nie-lubie-pana-panie-fellini,nie-lubie-pana-panie-fellini,50446802> (dostęp 24.04.2021).
- Rutkowska Teresa, *Wędrówki Felliniego*, <http://cyfrowaetnografia.pl/Content/2203> (dostęp 25.04.2021).

Overthrowing and Creation of Initiation Schemes in Films of Federico Fellini

The period of going through puberty for Fellini himself was turbulent and unusual. In various interviews, the director gives his own memories from that time a different narrative – he changes the “testimonies” and modifies the facts. Equally inconsistent with culturally and socially created initiation models are the fates of the protagonists in his films, who go through the period of “growing up” and

“puberty” at different ages and in different ways, usually contradicting stereotypical images, however not always. The director seems to use well-known patterns and show them in a crooked mirror or transplant them onto non-obvious grounds. The protagonists are often shown on the verge of change, facing the problem of crossing a specific line and reaching “maturity” (this concept also encapsulates various values). In this essay I examine the aspects of liminality and initiation in Fellini’s films, using examples such as *La strada*, *8 and ½* and *Amarcord* as well as the broad context of all of his works and his biography.

Keywords: Federico Fellini; *8 ½*, *La strada*; *Amarcord*; initiation; liminality; puberty; coming of movie

Data przesłania tekstu: 1.02.2021

Data zakończenia procesu recenzyjnego: 23.06.2021

Data przyjęcia tekstu do publikacji: 31.08.2021